

## LA « SOCIOLOGIA » DEI VERISTI

« Giovanni Verga discorre come un professore di sociologia »: così scriveva Francesco Torraca, a proposito della prefazione ai *Malavoglia*, nella recensione pubblicata sul « Diritto » pochi mesi dopo l'uscita del romanzo<sup>1</sup>, individuando appunto nella tematica sociologica l'elemento centrale di quelle pagine<sup>2</sup>, in cui è esposta — sempre secondo le parole del critico — « tutta una teoria del modo come sorgono e si manifestano le passioni in ambienti diversi »<sup>3</sup>. Vero è che Torraca si affrettava a precisare che Verga, operando non da « filosofo » o da « economista », bensì da vero « artista », aveva « confinato massime e sistemi nella prefazione » e, « dimenticate le teorie », si era preoccupato di scrivere non « un trattato », ma « un romanzo »; tuttavia, rimane pur sempre il fatto che, per lo studioso lucano, « a lettura finita », si poteva senz'altro « riconoscere che il

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

<sup>2</sup> Anche Capuana, in anni più tardi, scriverà che Verga nella prefazione ai *Malavoglia* espone « da sociologo » il suo « concetto » (cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 28). Del resto, già nel saggio *Per l'arte*, dell'85 (che — come si è detto — fa da introduzione all'omonimo volume edito in quell'anno da Giannotta), riferendosi in generale alla narrativa « moderna » (di cui, per altro, il maggior esponente in Italia era Verga, come tale, appunto, esaltato nelle pagine precedenti del libro), aveva affermato: « Il romanziere ruba il mestiere al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali... » (L. CAPUANA, *Per l'arte...* cit., p. XLIII; corsivo nostro).

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

libro è uno studio *sociale*»<sup>4</sup>. In particolare, il critico si rallegrava «di vedere il Verga, primo forse fra gli scrittori italiani di novelle e di romanzi, cercare le sue ispirazioni al di fuori d'un'aristocrazia e d'una borghesia di convenzione, pallidi riflessi *subbiettivi* dell'arte straniera, società e personaggi foggiate faticosamente *a priori*, piuttosto cosmopoliti che italiani, assai più artificiali che reali»<sup>5</sup>, di vedere, insomma, «ritratta qual'è la bassa borghesia e la plebe delle nostre provincie» (cosa tanto più apprezzabile e meritoria «in Italia, dove le marionette del Carcano e compagnia» avevano «tanto contribuito a impedire la cognizione precisa delle classi povere») e, lodando lo scrittore catanese per la «prova di vigore intellettuale e di ardimento non comune» che aveva data col suo romanzo, affermava infine che questo avrebbe aiutato, «al pari degli

<sup>4</sup> Del resto, fin dal '64 i fratelli de Goncourt avevano lucidamente avvertito, nella prefazione a *Germinie Lacerteux*, che «le Roman [...] commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale» (citiamo da E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et Manifestes Littéraires*, Paris, Charpentier 1888, p. 22; corsivo nostro).

<sup>5</sup> Il dibattito sulla dipendenza da modelli stranieri della nostra letteratura, specie narrativa, e del nostro stesso costume (specie ai più alti livelli sociali) è particolarmente vivo e animato in Italia nei decenni successivi all'unificazione. Anche i veristi, e in particolare Capuana, come avremo occasione di vedere, interverranno più volte sulla questione. Ma si veda ciò che diceva in proposito, già nel '72, Antonio Fogazzaro nel discorso *Dell'avvenire del Romanzo in Italia*: «Qualcuno mi dice che ho toccato senza avvedermene di una tra le maggiori difficoltà che si oppongono allo sviluppo del Romanzo in Italia. Non solo lo spirito, ma i costumi, le abitudini, tutto è francese nella nostra società più eletta; dateci la società interamente italiana, avremo il romanzo [...]. A costoro si potrebbe rispondere che società e letteratura reagiscono l'una sull'altra a vicenda. Ma chi muove quella obiezione non sa vedere oltre le apparenze. Alcune forme sociali si possono ben prendere dagli stranieri, si possono imitare i francesi con maggior o minor garbo; svestire il carattere nazionale non si può [...]. Abbiamo anzitutto in Italia nelle classi inferiori costumi svariati, ma anche i costumi dell'aristocrazia piemontese, veneziana, romana non appaiono grandemente diversi tra loro? E come potranno dirsi uniformemente francesi?» (citiamo da *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a cura di R. BERTACCHINI, Roma, Editrice Studium 1969 — dove sono riportati ampi squarci del discorso fogazzariano —, p. 338).

scritti dei Franchetti e dei Sonnino, a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia»<sup>6</sup>.

C'era forse qualche esagerazione (per altro ampiamente temperata nel resto della recensione) in queste pagine, che inauguravano, fra l'altro, quel filone della critica verghiana — destinato ad avere una lunga anche se discontinua fortuna — che tende a vedere nel romanziere siciliano un meridionalista impegnato a mettere a nudo le 'piaghe' sociali e l'arretratezza economica della sua terra per favorirne e promuoverne il risanamento e il riscatto<sup>7</sup>; ma quello che Torraca coglieva e sottolineava con la battuta da noi citata all'inizio era comunque effettivamente un aspetto essenziale del programma esposto da Verga nella prefazione ai *Malavoglia*.

Del resto, già la concezione iniziale del ciclo della *Ma-re-a*, quale era sommariamente delineata nella famosa lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola, poggiava su un'impalcatura e si articolava secondo parametri di tipo essenzialmente sociologico. Vi scriveva infatti Verga, fra l'altro: « Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, *che si estende dal cenciainuolo al ministro e all'artista* », precisando poi che si proponeva di « cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico *di tutte le fisionomie sociali*, ognuna

<sup>6</sup> Per le citazioni precedenti si veda F. TORRACA, *Saggi...* cit., pp. 217-218. I corsivi sono tutti nel testo.

<sup>7</sup> Non per nulla lo scritto di Torraca, pochi mesi dopo la pubblicazione sul « Diritto », fu riproposto, il 7 agosto 1881 (in una forma, invero, parecchio abbreviata), su quell'organo del riformismo moderato della nuova Italia che fu « La Rassegna settimanale », diretta appunto da Leopoldo Franchetti e (dopo i primi tempi, da solo) Sidney Sonnino (i quali pochi anni prima, nel 1877, avevano pubblicato la celebre inchiesta — già ricordata: si veda la nota 22 del cap. precedente — su *La Sicilia nel 1876*) e alle cui pagine, del resto, lo stesso Verga avrebbe affidato nei mesi seguenti diverse sue novelle (ma già nel dicembre 1880 vi era apparsa *La roba*). Sulla « Rassegna settimanale » si veda R. BIGAZZI, *I colori...* cit., pp. 248-267.

colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti [...], incessantemente... »; e, dopo aver chiarito che egli intendeva « il realismo [...] come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa », affermava in conclusione: « ... la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, *a partire dalle classi infime*, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* [...], passando per le avidità basse, alle vanità del *Maestro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato »<sup>8</sup>.

Facilmente riconoscibili sono le 'fonti' e i presupposti culturali di un simile disegno e di una siffatta impostazione. Ovvio, innanzi tutto, l'origine darwiniana del concetto (per altro ormai largamente vulgato) di « lotta per la vita », che Verga mette alla base del suo progetto richiamandovisi esplicitamente all'inizio e svolgendolo poi per tutto il corso della sua esposizione, dove, fra l'altro, un riferimento almeno implicito alla teoria della selezione naturale è dato cogliere nella considerazione sull'irresistibile impulso che spinge tutti gli uomini « ad andare avanti, incessantemente, *pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri* »<sup>9</sup>. Ma a un retroterra culturale più generalmente positivistico rimanda poi, nel suo insieme, l'impostazione stessa del progettato « lavoro », che nella visione dello scrittore si configura quasi come una ricerca sistematica e tendenzialmente esaustiva, con una marcata connotazione appunto sociologica, da svolgere per gradi, secondo una linea ascendente, dal più basso ed elementare al più alto e complesso (« dal

<sup>8</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., pp. 79-80. I corsivi (tranne quelli usati per i titoli dei romanzi) sono nostri.

<sup>9</sup> Ivi, p. 752. Corsivo nostro.

cenciaiuolo al ministro e all'artista», « dalle classi infime » alle « varie aspirazioni » e alle « ideali avidità de *L'uomo di lusso* [...], passando per le avidità basse alle vanità [...], all'ambizione... », ecc.), secondo, cioè, un procedimento che costituiva, fra l'altro, la premessa e la base metodologica del sistema filosofico-scientifico elaborato da Auguste Comte e da lui esposto nel *Cours de philosophie positive* (1830-1842)<sup>10</sup>.

Abbastanza plausibile, su un piano più propriamente letterario, sarebbe l'ipotesi di un'ascendenza più o meno direttamente balzacchiana dell'idea, che è alla base del progetto verghiano, di una « serie » di romanzi collegati tra loro e concepiti in sostanza come « un » unico « lavoro »<sup>11</sup>: ipotesi che potrebbe essere avvalorata non solo da una affi-

<sup>10</sup> Si legge, fra l'altro, nella 2<sup>a</sup> lezione: « C'est donc par l'étude des phénomènes les plus généraux ou les plus simples qu'il faut commencer, en procédant ensuite successivement jusqu'aux phénomènes les plus particuliers ou les plus compliqués » (A. COMTE, *Cours de philosophie positive*, premier volume, Paris, Éditions Anthropos 1968 [Ristampa anastatica del I tomo del *Cours*, Paris, Bachelier 1830], p. 72). Già R. BERTACCHINI ha richiamato l'attenzione sul corso comtiano (e in particolare sulla seconda lezione), con riferimento al Goncourt della *Préface* a *Les Frères Zemganno* e al Verga della prefazione ai *Malavoglia*, nell'articolo *Naturalismo, positivismo e verismo: aggiornamenti e problemi*, in « Studium », LXVI (1970), 5, pp. 405-418 (si vedano, in particolare, le pp. 406 e 410). A una concezione gradualistica (dal basso verso l'alto e dal più semplice al più complesso) rinvia anche, implicitamente, questo passo di Taine (tratto da un saggio su Balzac del '58), in cui il pensatore francese, dopo aver affermato che per il « naturaliste » (inteso come scienziato) l'uomo non è altro che « une simple force, du même ordre que les autres », scrive: « Il [il naturalista] l'aime [questa forza] pour elle-même; c'est pour quoi, à tous ses degrés, dans tous ses emplois, il l'aime [...] *Il dissèque aussi volontiers le poulpe que l'éléphant; il décomposerait aussi volontiers le portier que le ministre* » (cfr. H. TAINE, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette 1905, p. 48. Corsivi nostri): passo che costituisce appunto un'ulteriore testimonianza della tendenza classificatoria e analitico-sistematica tipica del positivismo (e in cui, per un altro verso, il binomio portinaio-ministro richiama alla mente l'analoga coppia verghiana cenciaiuolo-ministro, nonché l'altra, che si potrebbe pur formare ricavandone i termini dal complessivo immaginario dello scrittore catanese, *In portineria - L'onorevole Scipioni*).

<sup>11</sup> Le parole tra virgolette si trovano sempre nella citata lettera a S. Paola.

nità di ordine generale con la concezione ispiratrice della *Comédie humaine* in quanto organismo essenzialmente unitario, quale è espressa, in particolare, da Balzac nell'*Avant-propos* del 1842, ma anche da echi e consonanze più specifiche e indicative che è possibile rilevare nella lettera a Salvatore Paola: a parte l'espressione « grottesco umano » che sembra riecheggiare, variandolo appena (e proprio in riferimento a un disegno in qualche modo analogo), il titolo complessivo dato da Balzac alla sua grandiosa costruzione romanzesca, e a parte ancora il proposito dichiarato di « cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico *di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica* », quasi che lo scrittore volesse anche lui « faire concurrence à l'État-Civil », si pensi, per esempio, all'inciso in cui mastro-don Gesualdo è definito « rappresentante della *vita di provincia* »<sup>12</sup>.

Senz'altro più diretta e sensibile è, comunque, già ora, la suggestione esercitata sullo scrittore dall'opera di Zola, del cui 'ciclo' erano già usciti sette o otto romanzi (tra i quali, all'inizio del 1877, *L'Assommoir*, che tanta risonanza aveva subito avuta anche in Italia<sup>13</sup> e che tanto fecondo sarebbe poi stato di suggerimenti e di spunti per le soluzioni stilistico-formali, per altro originalissime, adottate da Verga nei *Malavoglia*) e nei cui confronti lo scrittore siciliano già da tempo aveva manifestato vivo interesse e grande ammirazione, giudicandolo « il più originale dei romanzieri viventi » e non esitando a definirlo « il Tiziano del romanzo »<sup>14</sup>. In particolare, numerose sono le ana-

<sup>12</sup> Corsivo nostro.

<sup>13</sup> Si pensi, se non altro, all'importante recensione di Capuana apparsa l'11 marzo di quell'anno sul « Corriere della Sera » e raccolta poi nella *Prima Serie degli Studi...* cit.

<sup>14</sup> Ambedue le citazioni sono tratte da una lettera a Capuana del 9 febbraio 1876 (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., pp. 51-52. Acco-

logie e le somiglianze più o meno evidenti, sia a livello di singoli concetti o immagini sia anche a livello di visione complessiva, tra la lettera a Salvatore Paola (che prelude ed anticipa, in buona parte, la prefazione ai *Malavoglia*) e la *Préface* a *La Fortune des Rougon*, primo romanzo — come è noto — della serie dei *Rougon-Macquart*, dove si legge, fra l'altro:

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances [...]. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social...<sup>15</sup>.

Si vedano, a riscontro col brano zoliano, i passi sulla « lotta provvidenziale che guida l'umanità [...] attraverso tutti gli appetiti alti e bassi » (non dimenticando che si tratta di una lotta « che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno » [dove si può notare la coloritura moralistica che il motivo assume in Verga]) e sugli « sforzi » che tutte le classi e le categorie sociali « fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente... »<sup>16</sup> e si notino anche precisi richiami lessicali come la parola « appetiti » che sembra rie-

gliamo la datazione proposta da Raya. Nell'autografo si legge la data del 9 febbraio 1875). Anche una lettera del 5 agosto del '75 in cui Capuana annuncia all'amico l'invio dei « due volumi dei *Contes à Ninon* » che gli aveva promessi (ivi, p. 49), documenta, indirettamente, l'interesse dello scrittore catanese per l'opera zoliana.

<sup>15</sup> Citiamo da É. ZOLA, *La Fortune des Rougon*, Paris, Bibliothèque Charpentier, É. Fasquelle Éditeur 1912, pp. 1-2.

<sup>16</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 80.

cheggiare direttamente l'analogo « aooétits del testo francese <sup>17</sup>.

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

<sup>17</sup> Un accostamento tra lo scritto verghiano e la prefazione di Zola si trova già, sviluppato lungo le linee di una penetrante analisi comparativa, in R. BIGAZZI, *I colori...* cit., pp. 401-403. Sulle affinità tra le idee verghiane di questi anni e quelle di Zola (nonché quelle di Balzac e quelle di E. de Goncourt) si è soffermato più di recente, con interessanti considerazioni, F. NICOLOSI nel saggio *Verga tra De Sanctis e Zola*, compreso nel volume omonimo, Bologna, Patron 1986 (e già in « Annali della Fondazione Verga », I [1984], pp. 41-97), specie alle pp. 42-46.

carattere artificioso e scopertamente strumentale di un simile filo conduttore)<sup>18</sup>. Tutto ciò, beninteso, sul piano dei progetti teorici; ben diversa sarà, come è noto, la realtà effettuale.

Non c'è, tra le 'fonti' dello scritto verghiano, né, naturalmente, ci poteva essere, la prefazione a *Les Frères Zemganno* di Edmond de Goncourt, che, datata 23 marzo 1879, sarebbe stata pubblicata (assieme al romanzo) appunto in quell'anno e che costituisce uno dei testi teorici e programmatici base della 'sociologia' naturalistico-veristica. Tuttavia, a ben guardare, anche il concetto del crescere delle difficoltà di rappresentazione artistica con l'elevarsi del livello sociale oggetto di indagine da parte dello scrittore — che sarà l'elemento specifico apportato dalla prefazione di E. de Goncourt alla teoria sociologica del naturalismo — sembra in qualche modo adombrato, sia pure in forma implicita, già in questo primo abbozzo del programma di Verga, in particolare là dove si contrappongono alla « lotta [...] *limitata* [c.n.] al pane quotidiano » delle « classi infime » le « varie aspirazioni » e le « ideali avidità » dell'uomo di lusso.

Comunque, è proprio questa tesi — la tesi, cioè, secondo cui, nella rappresentazione della società, le difficoltà aumentano man mano che ci si va innalzando nella 'scala sociale', a causa, soprattutto, della maggior 'complicazione' di sentimenti e passioni e dell'uniformità di modi e di comportamenti prodotta, ai livelli superiori, dall'educazione' — l'elemento sostanzialmente nuovo che si aggiunge (rispetto ai temi già toccati nella lettera al Paola) nella

<sup>18</sup> Ancor più serrato e coerente apparirà il disegno verghiano nella prefazione ai *Malavoglia*, grazie alla forza unificante del postulato teorico di base — a sua volta esposto, in quel testo, con estrema lucidità — secondo il quale il « movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso » è costituito dalla « ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato ».

prefazione ai *Malavoglia*, trovandovi un significativo svolgimento. È qui infatti che tale tesi ha per la prima volta in Verga una formulazione esplicita — « A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi... » —, che se da una parte riprende e sviluppa un motivo già implicito — come si è detto — nella lettera del '78 (risalendo comunque a un principio di ascendenza — come s'è già accennato — positivistico-comtiana), dall'altra rinvia chiaramente alla prefazione gonorciiana (« ... la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société [...] demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les *attrape*... »<sup>19</sup>), mediata magari dalla recensione di Capuana al libro del Goncourt (« ... L'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio, è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori... »<sup>20</sup>), dove per altro il linguaggio tende a farsi — rispetto all'originale gonorciiano — più rigorosamente scientifico e addirittura tecnicistico (« l'embrione dell'organismo ») e il discorso si apre a precise formulazioni teoriche di carattere generale: « Si va dal più materiale al più spirituale, allo stesso modo che da una forma più semplice e inferiore ad una forma più ricca e superiore »<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et Manifestes...* cit., p. 55. Il corsivo è nel testo.

<sup>20</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Prima Serie* cit., p. 85. La recensione era già apparsa sul « Corriere della Sera » l'11 agosto 1879.

<sup>21</sup> Ivi, p. 86. È superfluo ricordare ancora una volta la derivazione comtiana di simili enunciazioni.

In effetti, in certi punti il passo verghiano sopra riportato sembra quasi riecheggiare direttamente giri di frase e cadenze proprie del testo capuano (« A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi » — « di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano »). D'altronde, che Verga abbia letto la recensione di Capuana è indubitabile, dato lo stretto rapporto d'amicizia e la comunanza di interessi letterari che legava i due scrittori. Questo non esclude, però, una conoscenza diretta, da parte di Verga, anche della prefazione gonorrtiana. Anzi, ci sono alcuni elementi che inducono a ritenere il contrario. Intanto, talune espressioni, o anche semplicemente parole, presenti nel testo verghiano trovano un qualche riscontro (se non altro, diciamo così, per assonanza) in quello di E. de Goncourt ma non in quello di Capuana (« la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione » — « dans des milieux d'éducation »; « tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà » — « ces civilisés excessifs »)<sup>22</sup>; ma è poi l'organizzazione, l'ordine, l'accostamento di concetti ed espressioni, pur presenti anche nel testo capuano, ma con diversa disposizione, a rinviare direttamente alla prefazione gonorrtiana. Si confronti, in particolare, con questo brano: « ... le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes... »<sup>23</sup> il seguente passo di Verga: « ... i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad in-

<sup>22</sup> Le citazioni gonorrtiane sono tratte da E. et J. DE GONCOURT, *Préfaces et Manifestes...* cit., rispettivamente pp. 54 e 55. I corsivi sono tutti nostri.

<sup>23</sup> Ivi, p. 55. Corsivi nostri.

dividualizzarsi, ad arricchirsi di *tutte le mezze tinte* dei mezzi sentimenti...», dove i termini da noi messi in corsivo — che sembrano appunto derivati dalla pagina gonorciana, pur se in qualche caso con senso diverso —, quando sono presenti anche nella recensione capuaniana, vi si ritrovano staccati e, per così dire, dispersi in contesti distinti e separati («... decomporre colla chimica dell'arte tutte le gradazioni, *tutte le mezze tinte...*», e poi, a distanza di una pagina, «...ogni persona diventa un *originale* che non si riproduce più...») <sup>24</sup>. Si può inoltre notare che l'enunciato verghiano «Il meccanismo delle passioni [...] in quelle basse sfere è *meno complicato* e potrà quindi osservarsi con maggior precisione» presenta nei confronti del gonorciano «la femme et l'homme du peuple [...] sont des créations simples et *peu compliquées*», nell'espressione da noi messa in corsivo, una consonanza maggiore che non il capuaniano «L'uomo e la donna del popolo [...] sono *di un'estrema semplicità* e possono afferrarsi facilmente» ecc. (già da noi citato nelle pagine precedenti), nonostante il passo di Capuana traduca quasi alla lettera, nella sua maggior parte, quello di E. de Goncourt, e nonostante, per altro, Verga si rifaccia visibilmente alla pagina capuaniana.

Detto questo, però, constatato, cioè, che il pensiero di Verga si è nutrito sia di quello di Capuana sia, anche direttamente (se sono giuste le nostre considerazioni), di quello di E. de Goncourt <sup>25</sup>, va subito rilevato che lo scrittore catanese 'interpreta' ed esprime in piena autonomia e con assoluta originalità le istanze sociologiche così largamente presenti, fin dalla prima metà dell'Ottocento, nella

<sup>24</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Prima Serie* cit., pp. 84 e 85. Corsivi nostri.

<sup>25</sup> Alla prefazione gonorciana a *Les Frères Zemganno* Verga farà poi esplicito riferimento in una lettera a Édouard Rod del 14 luglio 1889 che avremo occasione di citare ampiamente più avanti.

riflessione e nelle poetiche degli scrittori di orientamento (a qualunque titolo) realista, rielaborandole e organizzandole in un progetto letterario ben altrimenti coerente e solido che non quelli dei 'teorici' Goncourt e Capuana.

Certo, in generale, il maggior titolo di originalità della 'sociologia' verghiana consiste, oltre che nell'intuizione della necessità di impiantare lo schema 'ciclico' su un preciso fondamento ideologico (nella fattispecie, una teoria del progresso, che conferisce al progetto stesso — in quanto tale — una consistenza maggiore perfino di quella del disegno zoliano), nella lucida messa a punto di quella che Alberto Asor Rosa ha felicemente definita la « teoria dei livelli sociologico-espressivi »<sup>26</sup>, cioè del principio, da Verga tante volte riaffermato, secondo il quale ai diversi gradi della scala sociale su cui si collocano i personaggi e si dispiegano le vicende nelle diverse narrazioni devono corrispondere diversi e di volta in volta appropriati modi e strumenti stilistico-espressivi<sup>27</sup>. Ma anche in un punto più determi-

<sup>26</sup> A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo, in Il caso Verga*, a cura dello stesso Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1972, p. 15.

<sup>27</sup> Tale idea, già adombrata nella più volte citata lettera a Salvatore Paola del 21 aprile 1878 (« Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti »), viene poi ripresa e distesamente svolta da Verga nella lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880, dove lo scrittore (che intende chiarire il senso del suo « tentativo veramente letterario »), dopo aver affermato che nei *Malavoglia* (ancora allo stadio di manoscritto), trovandosi « nelle umili sfere », ha « cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi » e che le « alte sfere », in cui si svolgerà la vicenda della *Duchessa delle Gargantas*, dovranno a loro volta avere « anch'esse un colorito proprio », così conclude: « Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare » (cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, pp. 50-51); ed è quindi ulteriormente (anche se implicitamente) ribadita nella prefazione ai *Malavoglia*, dove, in riferimento ai problemi attinenti alla « riproduzione artistica » dei diversi « quadri » in cui si articolerà il ciclo dei *Vinti*, Verga dichiara che « la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale », e dove ritorna anche l'immagine dei « colori adatti ». In proposito si veda comunque, oltre alla già citata pagina di Asor Rosa, R. BIGAZZI, *I colori...*

nato e particolare, e proprio in relazione a un argomento specificamente trattato sia da E. de Goncourt che da Capuana, Verga manifesta una posizione del tutto diversa da quella delle sue 'fonti'. Ci riferiamo all'opposta valutazione dell' 'originalità' dei tipi umani appartenenti agli strati alti della società da parte di E. de Goncourt e di Capuana da un lato e di Verga dall'altro.

Per l'autore dei *Frères Zemganno*, come si è visto, « le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs » sono contraddistinti da una « originalité tranchée », anche se fatta « toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de [...] riens insaisissables »; similmente per Capuana, « di mano in mano che la scala sociale s' eleva [...] l'individualità è più spiccata, le differenze più notevoli, e ogni persona diventa un originale che non si riproduce più »<sup>28</sup>; per Verga, invece, « a misura che la sfera dell'azione umana si allarga, [...] i tipi si disegnano certamente meno originali », anche se « più curiosi », « per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà »; dove il complemento di causa (« per la sottile influenza » ecc.), sostanzialmente, si riferisce e serve a spiegare più la minore originalità che la maggior 'curiosità', come è confermato (oltre che dal senso generale) dalle considerazioni immediatamente seguenti sull' « epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee » e che persino al « linguaggio » non lascia altra risorsa, per « dar rilievo all'idea », che quella di « individualizzarsi » facendo ricorso a « tutte le mezze tinte dei mezzi

cit., pp. 408-409 e, ancora di A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, III, Roma, Bulzoni 1975, pp. 731-733.

<sup>28</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Prima Serie* cit., p. 85. I corsivi, sia nella citazione da Capuana sia in quelle da E. de Goncourt e da Verga, sono nostri.

sentimenti» e a «tutti gli artifici della parola».

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

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

I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano più. L'aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; *molte differenze*, specialmente interiori, *furono cancellate affatto*; e quelle che ancora rimangono son così impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle<sup>29</sup>.

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

L'originalità il Verga l'ha trovata dapprima nel suo soggetto [...]. Quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d'altri romanzi. Non è improbabile che il Verga si possa sentir accusare di *minore originalità* quando il suo soggetto lo condurrà *fra la*

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

*borghesia e le alte classi delle grandi città, perché allora le differenze dei caratteri e delle passioni appariranno meno spiccate; ed è bene notarlo fin da ora*<sup>30</sup>.

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

Così, per esempio, nell'introduzione al volume *Per l'arte* — un testo fondamentale in cui lo scrittore ricostruisce e reinterpreta l'intera vicenda del verismo italiano fino a quel momento —, dove l'indirizzo provinciale e 'paesano' impresso alla narrativa del secondo Ottocento dai maggiori esponenti di quel movimento letterario viene spiegato appunto con la difficoltà di ritrarre gli strati alti della società (e in generale qualunque ambiente non provinciale) proprio a causa dell'uniformità di modi di sentire e di agire prodotta dalla 'civiltà' (e dove, per altro, va rilevata la tendenza dello scrittore a localizzare le classi elevate essenzialmente negli ambienti urbani e a identificare gli strati inferiori col mondo della provincia, e ad escludere quindi, più o meno consapevolmente, dalla propria visuale i ceti operai e proletari, d'altronde ancora quasi allo stato embrionale, in quanto 'classe', specie in Sicilia e nel Mezzogiorno d'Italia):

La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che non eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi [e quindi — per la proprietà transitiva, direbbero i matematici — differivano così poco tra loro] che il coglierne la vera caratteristica presen-

<sup>30</sup> Ivi, pp. 143-144. Corsivi nostri.

tava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale, (più questa che quello) per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia...<sup>31</sup>.

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

La nostra vita [...] è così calcata su la francese che non mo-

<sup>31</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte...* cit., pp. IX-X.

stra una caratteristica spiccata né esteriore, né interiore. Abbiamo forse ideali proprio italiani? Abbiamo una qualsiasi filosofia [...]?

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

Quando han voluto studiare, come oggi si dice, le classi alte, i romanzieri e novellieri italiani si son trovati davanti a una difficoltà insormontabile: la mancanza di un carattere italiano spiccato<sup>32</sup>.

Ancora analoghi argomenti si ritrovano, insieme a una analoga ricostruzione e spiegazione della genesi del verismo italiano con le sue caratteristiche peculiari, nel *pamphlet* (del '92) *La Sicilia e il brigantaggio*, dove, però, anche in relazione con la generale ispirazione polemica dello scritto, il discorso capuaniano (come abbiamo visto precedentemente) assume inflessioni accentuatamente tradizionaliste e conservatrici. Ed è interessante vedere come, ripresentandosi in una mutata prospettiva, concetti e immagini già tante volte riproposti appaiano in una luce nuova che conferisce loro un diverso senso finendo col cambiare profondamente il significato complessivo dell'intero discorso. Ecco allora, nel contesto di uno scritto di carattere sostanzialmente apologetico inteso a minimizzare (fino a negare) le differenze e ad esaltare le somiglianze tra la realtà economica e sociale della Sicilia e quella del resto d'Italia<sup>33</sup>, il tono soddisfatto e quasi trionfante con cui lo

<sup>32</sup> Cfr. *Libri e teatro...* cit., pp. XXVIII-XXIX.

<sup>33</sup> Si veda a questo riguardo il secondo dei saggi compresi in questo libro (in particolare la nota 22, alle pp. 46-47).

scrittore sottolinea l'affinità tra la buona società isolana e quella del 'continente', quale si può cogliere nelle opere di Verga, di De Roberto e dello stesso Capuana:

... non appena la necessità del soggetto ha spinto, noi scrittori, oltre i limiti delle infime classi, fra la borghesia ricca e industriale, nella vita aristocratica delle grandi città: non appena, per esempio, il Verga ha dovuto toccare di volo, ma sempre da maestro, un lembo della vita signorile palermitana dove si smarrisce e va a morire il suo *Mastro-don Gesualdo*, non appena Federico De Roberto, lasciando da parte i bassi personaggi della sua *Sorte* e dei suoi *Processi verbali*, ha intrapreso con *Illusione* lo studio della vita di una signora isolana, signorilmente educata e non meno signorilmente viziata; non appena [...] ho io impresso a descrivere, alla mia volta, un semplicissimo idillio provinciale in *Profumo*, ed ecco sparita ogni più cruda distanza della vita siciliana, ed ecco le sue somiglianze con la vita della altre alte classi dalla [sic] penisola diventate così patenti, che basterebbe mutare poche circostanze di ambiente e di paesaggio per ridurre quei casi, senza stonature di sorta propri di qualunque altra provincia italiana si volesse<sup>34</sup>;

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

... Questo mi ha spinto a riflettere se mai le stesse differenze siano poi tali che il basso popolo siciliano di noi novellieri e romanzieri possa apparire così diverso dal basso popolo delle provincie del continente, da produrre l'incredibile miraggio del-

<sup>34</sup> L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola...* cit., pp. 11-13.

la Sicilia strana, fantastica, difforme dalla realtà, di cui tutti ragionano e discutono in questi giorni<sup>35</sup>;

ma soprattutto, ecco il rivelarsi della sostanza ideologica intimamente conservatrice (di cui s'è detto ampiamente nel già richiamato capitolo sul 'vero' di Capuana) della motivazione d'ordine artistico e, insieme, quasi folcloristico-documentario dal siciliano sempre addotta per spiegare la preferenza dei veristi per i soggetti popolari:

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

Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, *non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà...*<sup>36</sup>;

dove va rilevato, in particolare, l'atteggiamento fortemente negativo dello scrittore nei confronti della diffusione e degli effetti della civiltà, che è qui paragonata, sia pure per via di metafora, a una terribile e devastante malattia, la quale, quando «intacca» le «infime classi», le guasta irrimediabilmente; atteggiamento la cui portata ideologica si può meglio misurare ricordando il tono ben più sereno e

<sup>35</sup> Ivi, p. 13.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 10-11. Corsivo nostro.

oggettivo con cui, pochi anni prima, in una pagina da noi già citata di *Per l'arte*, Capuana osservava — riferendosi, però, alle « classi alte » — che « la civiltà, questa inesorabile livellatrice », faceva apparire gli scrittori « più imitatori di quel che *erano* in realtà » perché rendeva uniformi i modi di sentire, di agire e di essere degli uomini a tutte le latitudini.

Molti dei concetti e degli atteggiamenti che siamo venuti via via rilevando negli scritti capuaniani fin qui considerati ritorneranno ancora nel 1898, in una recensione del romanzo di Amilcare Lauria *Povero don Camillo!*. Ritorna, innanzi tutto, quella che lo scrittore definisce ormai una sua « antica opinione », la convinzione, cioè, che « l'originalità » va cercata, « per ora, [...] appunto nel romanzo regionale, specialmente là dove la sincerità delle indoli e dei caratteri non è stata ancora sofisticata dalle ipocrisie della civiltà generale »<sup>37</sup>; ritorna, come si vede, l'inflessione moralistica e conservatrice, anch'essa ormai da tempo caratteristica della 'sociologia' — e del pensiero in genere — di Capuana; ritorna, in particolare, il giudizio negativo sulla « civiltà » e specialmente sugli effetti perversi da essa prodotti nei ceti popolari (mentre, al solito, nelle classi superiori ha solo esercitato delle asettiche « influenze livellatrici »); ritorna, anche, il concetto di una funzione documentario-conservativa della narrativa regionalistica (« ... sarebbe bene che il presente momento della vita italiana contemporanea non sparisca senza lasciar tracce »<sup>38</sup>), e ritorna, soprattutto, la vecchia tesi gonnurtiano-verghiana del-

<sup>37</sup> Cfr. *Gli "Ismi"...* cit., p. 177.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 177-178. Tale concetto, già espresso, come si è visto, in *La Sicilia e il brigantaggio*, era stato poi ripreso (almeno implicitamente) nella già ricordata conferenza del '94 su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, che è tutta informata, a sua volta, a una visione del mondo intimamente conservatrice e dove, fra l'altro, Capuana tornava ad esprimere la sua deplorazione per « l'opera livellatrice dei tempi nuovi »

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

... e sarebbe utile che noi ci abituassimo a discernere quel che c'è di caratteristico nella nostra società, dirò così, elementare, a fine di arrivare gradatamente al lavoro, più arduo, di scoprire quel che c'è di altrettanto caratteristico e particolare anche in quella società più elevata, dove le influenze livellatrici della civiltà generale hanno già iniziato il loro lavoro da un pezzo<sup>39</sup>.

Comunque, l'istanza 'sociologica', e in particolare la convinzione della necessità di individuare e rappresentare adeguatamente le differenze di mentalità, di psicologia, di sensibilità, di comportamento, di linguaggio, insomma i diversi modi di essere e di agire che caratterizzano specificamente i diversi ceti, ambienti, e condizioni sociali, è sempre presente alla riflessione sia di Verga sia di Capuana. Ma quello dei due che affrontò la questione come un concreto problema di poetica e di arte fu essenzialmente Verga, che non a caso diede la sua prima formulazione in materia proprio nella prefazione al primo romanzo del suo 'ciclo' (o comunque — se si vuol prendere come punto di partenza la lettera a Salvatore Paola —, in funzione e in vista dell'opera narrativa), e che anche nelle successive occasioni in cui

(cfr. *L'Isola...* cit., p. 203; e si vedano, in proposito, nel capitolo su *Il « vero » di Capuana*, le pp. 62-63). Si noti comunque che una funzione documentaria era stata assegnata alla narrativa d'ambiente popolare già da Edmond de Goncourt, che in una nota del 3 dicembre 1871 del *Journal* aveva scritto, riferendosi appunto alle classi 'inferiori': « Mais pourquoi [...] choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas, que dans l'effacement d'une civilisation, se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout » (*Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, tome IV<sup>e</sup>, Paris, Bibliothèque Charpentier, É. Fasquelle Éditeur 1911, p. 365).

<sup>39</sup> Cfr. *Gli "Ismi"*... cit., p. 178.

ebbe a esporre le sue idee al riguardo, lo fece sempre in stretto riferimento al suo concreto lavoro letterario (già compiuto o semplicemente progettato), sia che spiegasse — in una lettera a Capuana del 5 giugno 1885<sup>40</sup> — come fosse stato suo intendimento, nel dramma *In portineria*, « rendere schiettamente e sinceramente » un « diverso ambiente » — rispetto a quello di *Cavalleria rusticana* — e, precisamente, « ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che aveva fatto per i contadini siciliani » (non mancando di mettere in stretta correlazione, con la consueta lucidità, l'ambientazione sociologica e la scelta delle soluzioni stilistico-espressive e 'formali' in genere: « Il quadro cambiava, anche nella tecnica [...] della forma », e « il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno » erano espressamente voluti, perché funzionali alla resa del « diverso ambiente »); sia che, a proposito di un lavoro ancora in gestazione, affermasse, nella medesima lettera, di voler fare « un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società »<sup>41</sup>, precisando poi:

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

<sup>40</sup> La lettera si può leggere in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., pp. 242-243.

<sup>41</sup> Tale « lavoro » d'ambiente mondano non sarà mai portato a compimento. Si veda, in proposito, R. BIGAZZI, *I colori...* cit., pp. 431-432; S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 185-187; G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. JANNUZZI e N. LEOTTA, Lecce, Milella 1983, pp. XXVI-XXVIII.

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

... E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici [*sic*] e semplici — quanto complicati [*sic*] e tutti [*sic*] esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla [*sic*] vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo— che Dio m'assisti per questa *Duchessa!*<sup>42</sup>.

Per Capuana, invece, si trattò, più che altro, di una questione di carattere essenzialmente teorico, che, del resto, egli affrontò (o comunque toccò) soprattutto, appunto, in riferimento più o meno esplicito all'opera di Verga (a parte, s'intende, la recensione a *Les Frères Zemganno*) e, spesso, proprio in occasione di concrete analisi di testi verghiani<sup>43</sup>. Si vedano, per esempio, oltre alle pagine già

<sup>42</sup> Il brano è tratto da una lettera a Édouard Rod datata 14 luglio 1899. Cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier 1954, p. 131.

<sup>43</sup> Si notino, tuttavia, i riferimenti 'sociologici' relativi alla propria commedia *Tristezza* (o, con altro titolo, *La fine di un idillio*) contenuti nelle lettere di Capuana a De Roberto del 23 aprile («... l'azione si svolge in un ambiente borghese, sì, ma di quelli che già toccano il limite dell'aristocrazia

ricordate, le notazioni di carattere 'sociologico' contenute nei passi seguenti, tutti concernenti lo scrittore catanese (dove i corsivi, come al solito, sono nostri): « Col *Marito di Elena* l'autore ci conduce in mezzo alla vita della *piccola borghesia di provincia* »<sup>44</sup>; « In questo [nel racconto *Pane nero*] scendiamo ancora più giù nella scala sociale; siamo addirittura fra contadini. Non sentimenti, ma istinti o quasi... »<sup>45</sup>; « Il suo occhio di osservatore ha già tolto di mira la vita bassa della città, e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle Milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della vita siciliana »<sup>46</sup>.

Anche in De Roberto l'istanza 'sociologica' ha una rilevanza tutt'altro che trascurabile. Non solo, infatti, essa è implicitamente operante nella continua e programmatica alternanza (almeno nella prima fase dell'attività dello scrittore) di soggetti narrativi di ambientazione contadina o piccolo-borghese e soggetti di ambientazione aristocratico-mondana (alternanza significativamente caratteristica, per altro, anche di Verga e di Capuana), dove l'ambiente sociale non costituisce semplicemente uno sfondo o uno scenario inerte, ma è viceversa un fattore determinante del-

pel lato della cultura elevata... ») e del 5 maggio 1887 (« ... ho scelto un soggetto nella classe media, in quella classe abbastanza colta ed elevata da limitare con l'aristocrazia, senza diventare un mondo a parte, e tale che non abbia come la classe popolare un carattere particolare così spiccato da dover costringere a sovrabbondare nell'esteriorità regionale... »), per cui cfr. *Verga, De Roberto, Capuana* (Catalogo della Mostra tenuta nel bicentenario della Biblioteca Universitaria di Catania), a cura di A. CIAVARELLA, Catania, Giannotta 1955, rispettivamente p. 162 e p. 165. Sulla commedia in questione, a noi non pervenuta, si veda A. BARBINA, *Capuana...* cit., pp. 44-45 e L. CAPUANA, *Ribelli*, a cura di G. OLIVA, Roma, Bulzoni 1981, pp. 38-41.

<sup>44</sup> Cfr. *Per l'arte...* cit., p. 220. Il brano è tratto da una recensione di *Pane nero* datata 14 giugno 1882.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, p. 174 (da una recensione delle *Novelle rusticane*, già apparsa sul « Fanfulla della Domenica » del 14 gennaio 1883).

la caratterizzazione psicologica, comportamentale e linguistico-espressiva dei personaggi; non solo, ancora, è oggettivamente alla base dell'assidua e accanita indagine sulle classi dominanti (siciliane e nazionali) che De Roberto svolge nella trilogia degli Uzeda; ma è altresì oggetto di riflessione e trattazione 'teorica', per esempio nella prefazione alla raccolta di novelle *Documenti umani* (del 1888), dove, per altro, argomenti e concetti analoghi (almeno in parte) o somiglianti a quelli che abbiamo tante volte incontrati in Verga e in Capuana cambiano intimamente significato o assumono comunque una diversa intonazione: segno, questo, di un mutamento di clima culturale e di gusto, o meglio, dell'appartenenza dello scrittore — di un'altra generazione rispetto a quella di Verga e Capuana — a un clima e a una sensibilità ormai diversi. Ciò appare particolarmente evidente nella spiegazione che De Roberto dà della preferenza dei naturalisti — in sede di rappresentazione artistica — per gli strati inferiori della società:

Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i *caratteri* [corsivo nel testo] del vero. Ora non tutti gli oggetti veri sono ugualmente *caratteristici* [n. t.], notevoli e riconoscibili. È quindi evidente che lo scrittore naturalista darà la preferenza a quelli che, per avere tratti più salienti, un aspetto più singolare, più accidentato, assolutamente proprio, gli forniscono il mezzo di conseguire meglio l'intento. Ora *la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotoni [sic] del vizio e della malattia*; questi offrono maggior varietà e particolarità di manifestazioni; e *lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe. Questa è pure la ragione perché spesso il mondo dei naturalisti è quello della povera gente*. I lettori chiederebbero di assistere a scene della vita elegante, di vedere in azione grandi dame e gran signori; le descrizioni di catapecchie dove si aggirano i miserabili in cenci sono, *a priori* [n. t.] condannate [...]. Ma se gli scrittori

naturalisti non contentano questi desiderii, ciò avviene perché, *scendendo nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si disegnano più nitidi e saldi. Un contadino, un operaio, un marinaio, un minatore, hanno caratteri esclusivamente proprii specifici, indelebili*, nella fisionomia, nell'abito, nel modo di fare e di parlare, da renderli riconoscibili a cento miglia lontano; *la folla elegante che popola un salotto è più uniforme, si presta meno all'osservazione [...]. Fare della realtà elegante [n. t.] — l'espressione è di Edmondo de Goncourt — ecco l'impresa a cui bisognerebbe accingersi*<sup>47</sup>;

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

Certo, questo discorso di De Roberto non si distingue per particolare profondità di pensiero né, tutto sommato, per particolare originalità; ma non è tanto questo che ci interessa qui notare, quanto piuttosto constatare come anche in uno scrittore ormai lontano e distaccato, per molti versi, dal clima e dagli interessi culturali proprii degli inizi del verismo (e comunque, certo, non del tutto etichettabile, *sic et simpliciter*, come verista) permanga tuttavia presente e viva la problematica 'sociologica' che abbiamo vi-

<sup>47</sup> Citiamo da F. DE ROBERTO, *Romanzi, Novelle e Saggi*, a cura di C. A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori 1984, pp. 1633-1634. (I corsivi, salvo dove diversamente indicato, sono nostri).

sto così centrale nella riflessione e nell'arte — per restare in Italia — di Verga e di Capuana.

Del resto, la stessa serie dei romanzi incentrati sulle vicende della famiglia Uzeda (*L'illusione*, *I Viceré*, *L'imperio*) — che di per sé costituisce un 'ciclo'<sup>48</sup>, unificato dalla comunanza di ambienti e personaggi, i quali ultimi, a loro volta, sono legati tra loro dal nesso familiare-ereditario di tipo zoliano (ma anche verghiano<sup>49</sup>) —, col suo scavare assiduo e implacabile nel mondo delle classi dominanti, sembra oggettivamente intesa — come d'altronde è già stato notato da diversi critici<sup>50</sup> — a completare l'attuazione del programma verghiano di esplorazione sistematica e, per così dire, stratigrafica della società, con l'aggiunta delle parti mancanti — quelle cioè riguardanti appunto l'aristocrazia e in generale i gradini superiori della 'scala sociale' —

<sup>48</sup> Si vedano però, al riguardo, le osservazioni che C. A. MADRIGNANI fa a p. 167 del suo *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972.

<sup>49</sup> Si ricordi che protagonista del quarto romanzo del ciclo dei *Vinti* sarebbe dovuto essere il figlio (illegittimo) di Isabella Motta, duchessa di Leyra (a sua volta figlia — sia pure putativa — di mastro-don Gesualdo e di Bianca Trao), come risulta — secondo la testimonianza, proprio, di De Roberto — dal « secondo abbozzo di schema » della *Duchessa di Leyra*, in cui Verga, « dopo aver detto che da lei [cioè dalla duchessa] è nato Scipione, soggiunge tra parentesi: "(L'Onorevole Scipione)" rivelando così il filo che avrebbe legato il quarto romanzo al terzo » (cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier 1964, p. 222). Del resto, anche nell'intervista rilasciata a Riccardo Artuffo nell'inverno del 1911 (e pubblicata sulla « Tribuna » del 2 febbraio di quell'anno) Verga afferma che l'onorevole Scipione sarà « il figlio illegittimo della duchessa e dell'« uomo di lusso » » (cfr. E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979 — dove l'intervista è parzialmente riprodotta —, pp. 113-114).

<sup>50</sup> Si veda, per es., V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 33: « ... De Roberto, riprendendo energicamente quel programma [il programma verghiano dei *Vinti*], segnerà con *I Viceré* l'estrema affermazione storica del verismo, idealmente sostituendo la propria all'incompiuta opera verghiana »; o anche M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori 1966, p. 174: « ... nella mente di De Roberto era anche il pensiero del ciclo dei *Vinti*, non condotto a termine dal Verga ».

all'edificio che il maestro catanese aveva progettato e cominciato a costruire ma non era riuscito a portare a compimento<sup>51</sup>.

Considerando, a questo punto, nel loro insieme gli interventi e le enunciazioni di carattere teorico che siamo venuti sin qui esaminando e le concrete realizzazioni artistiche in cui essi — in vario modo e misura — si tradussero, — possiamo senz'altro concludere che anche i nostri scrittori del secondo Ottocento, e in particolare i nostri veristi, parteciparono (sia pure con qualche ovvia sfasatura cronologica) a quel grandioso movimento di portata europea, nato sulla scia delle grandi rivoluzioni borghesi dei decenni precedenti e caratterizzato dalla tendenza a una ampia e profonda ricognizione e presa di coscienza delle nuove realtà politiche ed economico-sociali e della realtà *tout-court*, che sul piano specificamente letterario si manifestò e si espresse, in particolare, nella diffusa aspirazione a condurre una indagine sistematica e completa sull'uomo e sulla società, e che, nelle sue realizzazioni più compiute, si concretizzò in quelle grandi costruzioni intellettuali ed artistiche che sono state definite « le cattedrali della cultura del secolo XIX »<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Lo stesso De Roberto, in un articolo del 1922, ci dice del « senso di rimorso » da cui Verga fu afflitto sino alla fine « per non essersi sforzato in tempo a proseguire la *Duchessa di Leyra* ed a compiere il ciclo dei *Vinti* », senso di rimorso che era reso particolarmente acuto dall'« osservazione di quei critici secondo i quali il suo metodo e il suo stile, adatti alla rappresentazione del piccolo mondo delle campagne e delle provincie, si sarebbero dimostrati insufficienti a ritrarre la grande vita vissuta nelle grandi città dalle classi più elevate ed evolute » (cfr. *Casa Verga...* cit., pp. 246-247).

<sup>52</sup> Così si intitola un capitolo del bel libro di G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976.

LE POETICHE DELL'IMPERSONALITÀ  
DA FLAUBERT A DE ROBERTO

Appena letta, sul « Fanfulla della Domenica » del 29 maggio 1881, la geniale ed entusiastica recensione dedicata da Capuana ai *Malavoglia*, Verga scriveva al « carissimo Luigi » una lettera calda e commossa nella quale, oltre ad esprimere la propria gratitudine, si complimentava a sua volta con l'amico, elogiando, in particolare (forse un po' troppo enfaticamente), la lucidità della sua visione teorico-critica in ordine ai problemi, alle « condizioni » e alle « ragioni intime » del romanzo e della narrativa contemporanea in genere: « Non ho mai visto — dichiarava precisamente — così nettamente posata dallo stesso Zola e così felicemente risolta la quistione del naturalismo, o realismo che si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte »<sup>1</sup>. Si riferiva, evidentemente, con tali parole, a luoghi come quello in cui il suo recensore aveva scritto: « Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si tra-

<sup>1</sup> La lettera, che reca appunto la data del 29 maggio 1881, si legge in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit.; il passo riportato, a p. 119. Il corsivo è nel testo. In questo clima di reciproca ammirazione e di scambievole omaggio, il riferimento verghiano al caposcuola riconosciuto del naturalismo riprendeva, forse inavvertitamente, e quasi faceva eco a un analogo accostamento fatto da Capuana nella sua recensione: « ... finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna » (cfr. L. CAPUANA, *Studi...* *Seconda Serie* cit., p. 143).

duce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte»<sup>2</sup>, tenendo per altro presenti anche passi come questo:

Nei romanzi del Balzac, questo sparire dell'autore avviene ad intervalli. Egli si mescola ogni po' all'azione, spiega, descrive, torna addietro, fa delle lunghe divagazioni prima di lasciar i suoi personaggi a dibattersi soli soli colle loro passioni, col loro carattere, colle potenti influenze del lor tempo e dei luoghi [...]. I suoi successori intervengono assai meno di lui nell'azione o non intervengono affatto. Si può dire che la loro opera d'arte *si faccia da sé*, piuttosto che la faccian loro. E questo semplicissimo cambiamento ha già prodotto una rivoluzione che il volgo dei lettori difficilmente sarà nel caso d'apprezzare nel suo giusto valore<sup>3</sup>.

Soggiungeva tuttavia subito dopo, con una punta di malcelato orgoglio, ben visibile sotto il trasparente velo di un'esagerata affettazione di modestia, e in tono quasi piccato: «Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi, e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi»<sup>4</sup>. Rivendicava insomma a sé, garbatamente ma fermamente, la priorità del concepimento e di una sia pur non rigorosa formulazione della poetica dell'impersonalità, lasciando in sostanza a Capuana soltanto il merito di aver dato una forma più chiara e compiuta al «*suo* pensiero».

Invero, nella famosa dedicatoria a Salvatore Farina premessa alla novella ricordata da Verga nel passo ora citato si trovavano concetti e immagini in cui chiaramente si esprimeva l'istanza di un'arte assolutamente oggettiva e,

<sup>2</sup> Ivi, p. 140. I corsivi sono nel testo.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 141-142. Corsivo nostro.

<sup>4</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 119.

appunto, impersonale. Ciò è abbastanza evidente già nelle prime righe del testo in questione, là dove lo scrittore, pur attribuendola (implicitamente) al suo interlocutore, manifesta la sua inclinazione per un tipo di opera d'arte che tenda a identificarsi col « semplice fatto umano » escludendo ogni mediazione e ogni intervento dell'autore: « ... e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore » (in quanto « il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne... »<sup>5</sup>; e diventa poi del tutto esplicito nel notissimo passo in cui Verga delinea i tratti essenziali che dovranno, nella prospettiva dell'« arte dell'avvenire », caratterizzare il romanzo:

... io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che *la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile* [corsivo nostro], e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, *senza serbare alcun punto di contatto col suo autore* [corsivo nostro]; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le

<sup>5</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, ed. critica a cura di C. RICCARDI (vol. XIV dell'Edizione Nazionale delle opere di Verga), Firenze, Le Monnier 1987 (dove è data, come testo base, la prima edizione in volume del 1880), p. 91. Il corsivo è nel testo. Sulla nozione di « fatto » in Verga si veda, da ultimo, l'interessante studio di G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, Fondazione Verga 1989 (in particolare il cap. II, intitolato appunto *L'uni-verso del fatto*).

prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa *stia per ragion propria* [c. n.], pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui *l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale*<sup>6</sup>;

dove, al di là della forma immaginosa e a tratti perfino un po' involuta (anche a causa della sintassi qua e là incerta ed ambigua<sup>7</sup>) e del tono quasi profeticamente ispirato con cui lo scrittore esprime le sue idee, appare comunque

<sup>6</sup> *Vita dei campi...* cit., p. 92. I corsivi, salvo ove diversamente indicato, sono nel testo.

<sup>7</sup> In particolare, da un punto di vista strettamente grammaticale, le proposizioni « e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie » si potrebbero considerare (magari sottintendendo un « allora ») come delle oggettive coordinate alla precedente « che il trionfo del romanzo [...] si raggiungerà... » e quindi dipendenti direttamente dalla principale « io credo », o anche come delle consecutive coordinate all'altra consecutiva « che il processo della creazione rimarrà un mistero » (e reggenti a loro volta altre consecutive!) e dipendenti dalla temporale « allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa ». Ma il senso più pieno e soddisfacente si ha se si considerano le proposizioni in questione come coordinate alla temporale « allorché... » ecc. e rette, alla francese, dalla semplice congiunzione 'che' (anziché dalla congiunzione temporale composta 'allorché' ripetuta). E che la lettura più aderente al pensiero di Verga sia questa è avvalorato dal testo del terzo abbozzo della novella (pubblicato, con la sigla R<sup>2</sup>, nell'*Appendice I* dell'ed. critica cit. di *Vita dei campi*), dove si legge (stavolta senza possibili ambiguità di costruzione e di senso): « Il trionfo di un'opera d'arte sarà quando, parlo del romanzo che delle opere d'arte è la più completa, l'affinità e la coesione delle sue parti sarà così completa, *la sincerità della sua realtà così evidente, l'armonia delle sue forme così perfetta* [cors. nostro], ch'essa apparirà con tale impronta di verità, di spontaneità, di necessità, come fosse sorta come un fatto naturale, che *si sia fatta da sé* [cors. nel testo], che non lasci alcun punto di contatto coll'autore, alcuna impronta della mente in cui nacque, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcun segno delle labbra che ne mormorarono le parole come il *fiat* creatore, ch'essa stia lì, isolata, palpitante di vita ed eterna come una statua di bronzo... » (p. 186). E citiamo il brano per esteso perché ci aiuta (più di tutte le altre stesure ed abbozzi del racconto) a chiarire la natura di quei congiuntivi (« che essa non serbi... »; « ch'essa stia per ragion propria »), che nel testo della prima edizione di *Vita dei campi* potevano sembrare addirittura indipendenti e apparire come qualcosa di intermedio tra l'ottativo e l'esortativo-oracolare e che costituivano l'altro principale motivo di incertezza interpretativa.

evidente che l'ideale di Verga è appunto quello di un'arte assoluta, totalmente oggettiva, e la cui oggettività sia fondata e garantita dalla 'scomparsa' dell'autore (al punto che, in questa prospettiva, « nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi* »<sup>8</sup>); un'arte, insomma, che possiamo qualificare senz'altro come 'impersonale'.

A ogni modo, quel tanto di vago e relativamente indeterminato che caratterizza, a tratti, questa pagina verghiana dipende, essenzialmente, dalla natura dello scritto, che è destinato appunto a far parte di un testo narrativo, di un testo, cioè, di carattere artistico, e non teorico-dottrinale, piuttosto che da una presunta debolezza delle capacità speculative dello scrittore catanese<sup>9</sup> (del quale, semmai, si può chiamare in causa, al riguardo, l'intima e profonda ritrosia a impegnarsi pubblicamente in discussioni e prese di posizione su questioni di carattere teorico). Ma che Verga 'sentisse' il problema e che ne facesse oggetto di assidua e approfondita riflessione è dimostrato, oltre che dalla lunga serie di testimonianze — precedenti e suc-

<sup>8</sup> *Vita dei campi...* cit., p. 92. Il corsivo è nel testo.

<sup>9</sup> Segni più o meno evidenti della persistenza di una tale opinione si colgono ancora, per esempio, in A. ASOR ROSA, che vede in Verga « una grande debolezza proprio nel campo dei principi » teorico-estetici e giudica i veristi italiani in genere « scrittori scarsamente dotati dal punto di vista teorico » (*Il primo...* cit., rispettivamente p. 16 e p. 26) e ribadisce poi, qualche anno più tardi, che il catanese è « uno scrittore [...] debole di idee » (*Il punto di vista...* cit., p. 723); o in D. CONSOLI, che, riprendendo e facendo proprio l'avverbio « confusamente » usato — per modestia — da Verga (nella lettera a Capuana del 29 maggio '81, per cui si veda *supra*, pp. 129-130) a proposito della forma con cui sono esposte le sue idee nel preambolo all'*Amante di Gramigna*, afferma: « Non sarà irragionevole supporre che la "confusione" non fosse del tutto superata nemmeno durante la stesura del romanzo [*I Malavoglia*] » (« *Vero* » e *verismo nel Verga dei « Malavoglia* », in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini 1979, p. 8); o in D. WOOLF, secondo il quale « in realtà la lettera [dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*] invece di spiegare provoca confusione perché è formulata in modo tale da oscurare le teorie verghiane » e, « lungi dal fornire informazioni essenziali, [...] può essere compresa solo attraverso lo studio delle opere del suo autore » (*Il realismo di Verga*, Palermo, Palumbo 1982, rispettivamente p. 155 e p. 157).

cessive — che esamineremo nel corso del presente studio, già dal laborioso processo evolutivo (che possiamo seguire nelle sue successive fasi grazie ai materiali messi a disposizione dall'edizione critica di *Vita dei campi* curata da Carla Riccardi) attraverso il quale la concezione enunciata dallo scrittore nel preambolo a *L'amante di Gramigna* viene via via prendendo forma e si viene sviluppando, dal primo embrionale accenno di poche righe contenuto nell'abbozzo siglato, nell'edizione Riccardi, R<sup>1</sup> («Io credo che verrà un giorno in cui lo studio accurato delle umane passioni avrà così raffinato il senso artistico dei lettori e sviluppate le risorse dell'immaginazione che i fatti diversi saranno i soli romanzi che si scriveranno»<sup>10</sup>), all'abbozzo siglato R<sup>2</sup>, che abbiamo già esaminato e largamente citato (e che contiene solo la dedicatoria a Farina, ma enormemente ampliata, in estensione e in ricchezza e articolazione di temi, rispetto alla stesura precedente), all'altro abbozzo R<sup>3</sup>, dove si ha un ulteriore accrescimento ed arricchimento del preambolo, che presenta un aspetto ormai molto vicino a quello del testo pubblicato — col titolo *L'amante di Raja* — nel febbraio 1880 sulla « Rivista minima » (il cui manoscritto è riprodotto nell'ed. Riccardi sotto la sigla R<sup>4</sup>), al manoscritto preparato per la prima edizione in volume e al testo stampato nel volume stesso, *Vita dei campi*, del 1880 (editore Treves), che, pur essendo assai vicino, nella sostanza concettuale e nella linea dell'esposizione, a quello pubblicato sulla « Rivista minima », presenta tuttavia, rispetto ad esso, alcune modifiche non trascurabili, e infine all'edizione — sempre per i tipi di Treves — del 1897, dove si trova una stesura della novella (e della premessa teorica) ulteriormente modificata e rielaborata.

Fatto sta, comunque, che Capuana — il 'teorico' Ca-

<sup>10</sup> *Vita dei campi*... cit., p. 182.

puana —, recensendo *Vita dei campi*, avrebbe ripreso, quasi alla lettera, i luoghi più significativi dello scritto verghiano («Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano nell'[sic] artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria d'un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole»<sup>11</sup>), commentando poi: «È la teoria dell'arte moderna...»<sup>12</sup>.

Aveva dunque ragione Verga di «montare un po' in superbia» e di rivendicare il merito di aver enunciato per primo i princìpi essenziali della poetica dell'impersonalità? Sì, probabilmente; ma solo fino a un certo punto. Certo, fino alla pubblicazione di *Vita dei campi*, anzi, per esser più precisi, fino alla pubblicazione della novella *L'amante di Raja* sul numero del febbraio 1880 della «Rivista minima» (dove, come si è già accennato, il preambolo teorico è presente in una forma non molto dissimile da quella dell'edizione in volume), non si era mai avuta, in Italia (e forse neanche in Francia), una formulazione così esplicita e articolata della 'teoria' dell'impersonalità, né si era avuta, comunque, una messa a fuoco così lucida ed efficace delle aspirazioni, per altro ormai abbastanza diffuse nella co-

<sup>11</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie* cit. (dove la recensione, pubblicata dapprima sul «Corriere della Sera» del 20-21 settembre 1880, fu poi accolta), pp. 122-123. Corsivo nel testo. Poco più avanti (a p. 124), a conclusione di una serie di penetranti considerazioni sullo stile e sul linguaggio delle novelle di *Vita dei campi*, Capuana cita di nuovo, stavolta testualmente, alcune delle frasi verghiane prima parafrasate.

<sup>12</sup> Ivi, p. 123.

scienza letteraria e artistica dell'epoca (più o meno profondamente improntata e permeata dalla cultura positivista dominante), a un'arte 'scientifica', cioè dotata di una sua specifica capacità conoscitiva, e quindi il più possibile aderente, senza mediazioni e intrusioni dell'autore, alla realtà oggettiva. È anche vero, però, che le enunciazioni verghiane erano a loro volta il frutto e il risultato di un processo di elaborazione in qualche modo comune, da parte di Verga stesso e di Capuana, o al quale, comunque, ciascuno dei due scrittori aveva dato un suo specifico contributo in un fecondo rapporto — e quasi in un continuo scambio osmotico — di reciproci stimoli e chiarificazioni, che aveva avuto il suo avvio e il suo primo intenso svolgimento nei tardi anni '70 del secolo scorso nei circoli letterari dell'avanguardia milanese, in cui i due sodali si incontravano quotidianamente confrontando, mettendo a punto e integrando le rispettive idee e posizioni sulla moderna arte narrativa.

Lo stesso Verga, del resto, rievocando nostalgicamente — nella lettera a Capuana sopra ricordata — quegli anni (pur non tanto lontani) di preparazione e di attesa, richiama esplicitamente gli appassionati dibattiti che in quel fervido clima si accendevano su progetti ed esperimenti di nuove forme e tecniche narrative: « Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi dinanzi all'ardimento, incerti dell'esito? Ora, nel ripensarci mi par di sentire un'aria pura di giovinezza, di lieti ricordi, quando noi tutti ansiosi si guardava al domani, felici di fabbricarci su dei castelli in aria artistici »<sup>13</sup>. E che tra i principali argomenti su cui si svolgevano

<sup>13</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana ... cit.*, p. 119. Lo scrittore si riferisce qui, in particolare, alle « discussioni » sul « tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale », la cui connessione con i procedimenti attraverso i quali l'impersonalità verghiana si attua è, per altro, evidente.

le discussioni milanesi degli anni '77-'78<sup>14</sup> vi fosse anche la problematica relativa a quella concezione artistica che va sotto il nome di 'impersonalità' è testimoniato, fra l'altro, dall'anonimo estensore di una *Corrispondenza letteraria* pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » il 2 aprile 1882, dove si legge:

Una sera Oreste [cioè Giovanni Verga] venne al caffè Biffi con un'idea che a nessuno di noi parve nuova, ma che doveva, senza dubbio, riuscire novissima nell'applicazione rigorosa che il coscienzioso romanziere si proponeva di farne alla novella e al romanzo. L'idea è questa: « l'arte deve cessare di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà a poco a poco tutta oggettiva: vi saranno le lagrime e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così facile e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice... ». Qualcuno fece osservare ad Oreste che quest'ultima frase era la condanna di tutto il metodo nuovo; ma Pilade [cioè Luigi Capuana], ottimo cuore d'amico, ingegno critico di prima forza, Pilade soltanto, afferrata quell'idea, vi fece sopra il suo ricamo di commenti fino alla mezzanotte<sup>15</sup>;

e dove, per altro, più ancora che l'idea di un'arte oggettiva e impersonale e il modo concreto con cui essa è formulata ed espressa, che visibilmente riprende e quasi parafrasa

<sup>14</sup> Per questa datazione si veda R. BIGAZZI, *I colori...* cit., p. 408, n. 129.

<sup>15</sup> Il merito della 'scoperta' della « corrispondenza » fanfulliana (che nel giornale reca in calce, a mo' di firma, lo pseudonimo « Una lettera dell'alfabeto ») spetta a M. PALADINI MUSITELLI, la quale riporta (con qualche inesattezza) il brano sopra citato nella relazione, dal titolo *Capuana verista*, da lei svolta nell'Incontro di Studio su Luigi Capuana (Catania, 29-30 ottobre 1982) e pubblicata nell'omonimo volume *Capuana verista...* cit. (in cui il passo in questione si legge a p. 22). Alle pp. 49-51 dello stesso volume si trovano alcune nostre considerazioni (in parte riprese nel presente studio) sull'articolo del « Fanfulla della Domenica » e su quanto in esso è rievocato.

nelle sue linee essenziali la premessa verghiana all'*Amante di Gramigna*, è significativo proprio il fatto in se stesso che l'elemento principale della nuova arte per Verga e per Capuana, già nel '77-'78, deve essere appunto l'oggettività-impersonalità. È comunque interessante notare, poi, come già nelle discussioni di quegli anni — stando a quanto si legge nell'articolo fanfulliano — fossero chiaramente distinti e ben delineati la natura e lo specifico carattere dei rispettivi contributi che i due scrittori avrebbero dato alla definizione e alla messa a punto della poetica dell'impersonalità e fosse altresì tutto prefigurato, virtualmente, lo stesso vivo processo attraverso il quale negli anni seguenti quella poetica sarebbe pervenuta, ad opera appunto di Verga e di Capuana, al massimo grado di limpidezza teorica e di efficacia pratico-artistica. In particolare, nel rapporto tra l'Oreste-Verga che — nel racconto dell'anonimo autore dell'articolo — avanza l'idea che « l'arte deve cessare di essere soggettiva » e deve diventare « a poco a poco tutta oggettiva », ecc., ecc. e il Pilade-Capuana che, « afferrata quell'idea, vi *fa* sopra il suo ricamo di commenti fino alla mezzanotte » è preannunciato, anzi è quasi esattamente anticipato, nella sua sostanza complessiva e persino nelle sue singole articolazioni, il dialettico rapporto tra il Verga — da una parte — che nell'*Amante di Gramigna*, affermata (positivisticamente) l'importanza del « fatto nudo e schietto », del « semplice fatto umano » che « avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lagrime vere... » ecc., precorrerà un' « arte dell'avvenire » caratterizzata da un « tal perfezionamento nello studio delle passioni » e nella « scienza del cuore umano », che « i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi* » e « la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile », talché l'opera d'arte « avrà l'impronta dell'avvenimento reale » e « sembrerà *essersi fatta da sé* »<sup>16</sup>, e il

<sup>16</sup> G. VERGA, *Vita dei campi...* cit., pp. 91-92.

Capuana — dall'altra — che nella recensione di *Vita dei campi* già ricordata, riportando quasi alla lettera le parole di Verga, ne sancirà la validità teorica (« È la teoria dell'arte moderna... ») e vi farà « sopra » appunto i suoi commenti, analizzando e mettendo in luce le modalità e i mezzi 'culturali' e stilistici attraverso cui nel testo verghiano l'impersonalità ha la sua concreta attuazione (« L'artista gli ha presi [i contadini delle sue novelle] nella loro precisa concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una sincera espressione ai loro concetti... »<sup>17</sup>).

Certo, anche dalla ricostruzione fatta (per altro, *a posteriori*) dal corrispondente del « Fanfulla della Domenica » viene confermata l'importanza del ruolo svolto dallo scrittore catanese, anche in sede teorica (in contrasto, ancora una volta, con l'immagine tradizionale e convenzionale di un Verga artista puramente istintivo ed essenzialmente 'incolto'), nell'elaborazione della poetica dell'impersonalità, e viene confermata, in particolare, la priorità verghiana nella formulazione dell'idea di un'arte così assolutamente oggettiva da sembrare « essersi fatta da sé ». Ciò non toglie, tuttavia, che già da tempo l'istanza di un'arte oggettiva e impersonale si fosse venuta facendo strada anche nella ri-

<sup>17</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie* cit., pp. 123-124. Si ricordi, comunque, che lo stesso Verga, in *Fantasticheria*, aveva indicato la necessità — per comprendere la logica che guida le *formiche* a cui il narratore paragona i pescatori di Aci-Trzza — di « farci piccini anche noi » e « chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle » immedesimandoci con quelle creature (*Vita dei campi...* cit., p. 5). Ma si vedano al riguardo le interessanti considerazioni di A. ASOR ROSA, *Il punto di vista...* cit., pp. 762-766.

flessione di Capuana e si fosse manifestata abbastanza chiaramente già nei suoi scritti di critica teatrale degli anni '67-'68 (pubblicati sulla «Nazione» e raccolti poi, in gran parte, nel volume — del '72 — *Il teatro italiano contemporaneo*), dove appunto il grado di 'oggettività' dell'opera, cioè il suo grado di autonomia rispetto alla visione etico-ideologica (e, in generale, alla soggettività) dell'autore diventa spesso, più o meno esplicitamente, elemento decisivo nella valutazione dell'opera stessa e finisce con l'essere assunto a criterio di giudizio estetico.

Per esempio, in un articolo del 20 maggio 1867 su Friedrich Halm aveva scritto: «Il maggior difetto del teatro contemporaneo tedesco [...] è [...] la soggettività. Il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori: non oblia tanto se stesso e le sue preoccupazioni filosofiche, politiche e religiose sino a indovinare il pensiero del personaggio che vuol mettere in scena»<sup>18</sup> (dove, fra l'altro, è interessante notare il profilarsi, sin d'ora, di quella idea della 'scomparsa' dell'autore a seguito di una sua immedesimazione totale e senza residui nei personaggi, che sarà poi ripresa più volte e in varie forme, sia a livello di enunciazione teorica sia a livello — almeno nelle intenzioni — di concreta realizzazione artistica, dai nostri veristi); e nell'entusiastica recensione dedicata, il 30 novembre dell'anno seguente, a *I Mariti* di Achille Torelli aveva dichiarato, in positivo (rendendo esplicito il concetto e l'ideale estetico sotteso alle affermazioni precedenti), che «il più grande effetto dell'arte» è «quello di

<sup>18</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro...* cit., p. 345. Poco più avanti, nello stesso articolo, si legge: «L'autore in onta a tutti gli sforzi non è riuscito a tenersi in disparte innanzi il suo tema; e il pensatore moderno, il filosofo che vuol dimostrare un'idea con un tal quale sillogismo artistico è sempre sotto gli occhi dello spettatore che lo vede a traverso i suoi personaggi, come se questi non fossero una solita [*sic*] realtà, ma immagini trasparenti della camera oscura» (ivi, p. 347).

dimenticare perfettamente l'artista»<sup>19</sup>, come appunto avviene nella commedia del drammaturgo napoletano. Un'ulteriore conferma dell'inclinazione del giovane critico siciliano per un'arte di tipo impersonale si trovava poi anche nella « lettera al sig. direttore della "Nazione" » intitolata *Ancora del "Duello"* e pubblicata sul giornale fiorentino il 3 febbraio 1868, dove Capuana rilevava appunto, come un serio difetto, la mancanza, nella commedia di Paolo Ferrari, di « quell'arte più squisita del dialogo che non mostra la persona dell'autore dietro il fantasma de' suoi personaggi, ma li fa parlare con la varietà richiesta dalle diverse condizioni e da' diversi sentimenti di essi »<sup>20</sup>.

È vero che in quegli articoli lo scrittore di Mineo si riferiva a opere drammatiche, a opere, cioè, appartenenti ad un genere che per la sua stessa essenza, oltre che per evidenti ragioni di ordine strutturale, tende ad essere appunto assolutamente 'oggettivo' e ad escludere, a rifiutare, anzi, qualsiasi intervento diretto dell'autore nel testo; anche in materia di narrativa, tuttavia, abbiamo una testimonianza abbastanza esplicita del precoce orientarsi del gusto di Capuana verso un ideale di arte 'impersonale', caratterizzata appunto da una piena autonomia del personaggio e dalla totale 'scomparsa' dell'autore. Si tratta — guarda caso — di uno scritto su Verga; precisamente, della recensione (inedita) di *Storia di una capinera*, del 1872,

<sup>19</sup> Ivi, p. 96. Scriveva ancora Capuana, nello stesso articolo: « Arriva un punto ch'essi [i personaggi della commedia di Torelli] acquistano nella tua mente un'esistenza così viva e reale, che ti sembra di conoscerne non solo le azioni ma anche i pensieri, e di assistere al segreto lavoro delle loro coscienze, al misterioso prepararsi e svolgersi delle passioni e degli affetti » (ivi, p. 97): passo le cui ultime frasi sembrano vagamente preludere al « misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni... » dell'*Amante di Gramigna* (G. VERGA, *Vita dei campi...* cit., p. 91) o comunque nel passo verghiano paiono in qualche modo riecheggiare.

<sup>20</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro...* cit., p. 153.

dove si legge: «... non vi è punto in cui si provi l'impressione che quella che scrive non sia una donna, una monaca di Sicilia. *L'autore è sparito*, è rimasto l'artista»<sup>21</sup>.

Nel saggio del 1877 sull'*Assommoir* di Zola, poi, a 'scompare' sarà l'opera nella sua interezza: «L'opera d'arte sparisce: rimane una sensazione immediata. Si vive la vita di quella gente ci si sente viziare con essa...»<sup>22</sup>. E un'istanza di tipo impersonalistico, comunque, si esprime — pur se in forma implicita — già nelle pagine precedenti dello stesso articolo, specie nelle notazioni sulla forma espressiva del romanzo zoliano, in cui sono evidenziati appunto i procedimenti stilistico-formali attraverso i quali lo scrittore francese perviene, in definitiva, al risultato di obliterare e dissolvere la sua soggettività di autore immedesimandosi nei personaggi: Zola, secondo Capuana, «si è talmente connaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, ch'anche quando parla per conto proprio continua ad usarne la parlata vivace, espressiva...»<sup>23</sup>.

Considerazioni in qualche misura analoghe, del resto, Capuana avrebbe poi svolto, come si è visto, a proposito del linguaggio e dello stile di Verga in *Vita dei campi*<sup>24</sup>.

Ma intanto lo scrittore di Mineo cominciava a considerare l'impersonalità come un problema di poetica da risolvere e come un obiettivo da raggiungere per conto proprio, nella propria attività artistica. Mentre l'elaborazione di

<sup>21</sup> Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana...* cit. (dove è pubblicata la recensione), p. 308. Corsivo nostro.

<sup>22</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi ... Prima Serie* cit. (dove il saggio, apparso sul «Corriere della Sera» l'11 marzo 1877, è raccolto), p. 63.

<sup>23</sup> Ivi, p. 55.

<sup>24</sup> Cfr. *supra*, p. 139. Nei *Malavoglia*, poi, Capuana sottolineerà «la felice intuizione d'artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo parigino nell'*Assommoir*» (cfr. *Studi ... Seconda Serie* cit., p. 135).

*Giacinta* era ancora in corso (anche se in fase ormai avanzata), scriveva a proposito del romanzo, il 2 gennaio 1879, all'amico Giovanni Gianformaggio: «È un lavoro veramente oggettivo, come direbbero i tedeschi [...]. Qui l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberrissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizi, trascinati dalla logica fatalità degli avvenimenti...»<sup>25</sup>. Ed è ben noto, poi, come nel corso del lungo e laborioso processo di revisione a cui sottopose il romanzo dopo la prima edizione, Capuana fosse animato e guidato soprattutto dall'intento di «cancellare qualunque segno, qualunque om-

<sup>25</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Catania, Giannotta 1973, p. 88. L'autonomia dei personaggi rispetto all'autore, intesa qui, naturalmente, in senso metaforico, come una modalità particolare della strutturazione del testo narrativo, comunque interna, quindi, alla dimensione letteraria, tende poi ad assumere, nella visione di Capuana, un senso letterale, quasi a diventare un fatto reale. Già in questa stessa lettera, poco più avanti, si legge: «Come ho passato bene questo mese in compagnia dei miei personaggi, vivendo la loro vita dalla mattina alla sera, senza un momento di tregua, anche passeggiando, giocando, conversando e perfino mangiando!» (ivi, pp. 88-89); e poche settimane dopo, in una lettera del 28 gennaio, scriverà a Verga, sempre a proposito di *Giacinta*: «I veri dolori di parto li ho provati fino al 6° capitolo. Quando i personaggi si furono nettamente designati e ingaggiati nell'azione tutto andò da sé. Me li vedevo davanti come dei personaggi reali, scrivevo quasi sotto la loro dettatura: mille cose alle quali non avevo mai pensato, cento osservazioni che non avevo mai fatto si presentavano spontaneamente al lor posto, al momento opportuno...» (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 72). Questa tendenza a ipostatizzare, quasi, i personaggi delle creazioni letterarie troverà poi una sua estrema espressione (connettendosi anche alla teoria della «allucinazione artistica») nelle pagine del volume *Spiritismo?* in cui lo scrittore rievoca la 'prodigiosa' genesi delle fiabe di *C'era una volta* («... io assistevo a quella inattesa fioritura di fiabe come ad uno spettacolo fuori di me. Appena scritte le sacramentali parole di uso: *C'era una volta*..... i miei fantastici personaggi si mettevano in moto, s'impigliavano allegramente in quelle loro intricatissime avventure senza che io avessi punto avuto coscienza di contribuirvi per nulla...» — L. CAPUANA, *Spiritismo?*... cit., pp. 245-246; della teoria dell'«allucinazione artistica» lo scrittore si occupa in particolare alle pp. 216-225) e si incarnerà artisticamente nella novella 'fantastica' *Conclusione*, posta alla fine del volume *Il Decameroncino* (e poi della raccolta *La volontà di creare*), che è impernata appunto sull'idea che i personaggi abbiano una loro reale esistenza autonoma, e nella quale più di un critico ha visto un antecedente dei *Sei personaggi* pirandelliani.

bra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino»<sup>26</sup> in quel testo del '79, nel quale, appunto, «la forma [...] del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra [...], dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi»<sup>27</sup>. Così come, del resto, anche nel campo della novellistica, le diverse raccolte via via pubblicate da Capuana, «dai *Profili di Donne* al *Bacio* [...], dal *Bacio ad Homo* e da questo a *Ribrezzo*», si collocano lungo una linea evolutiva caratterizzata — come scrive il siciliano nella *Confessione a Neera* premessa alla seconda edizione di *Homo* (che precede di alcuni mesi, essendo datata 28 agosto 1888, la prefazione alla 3<sup>a</sup> edizione di *Giacinta* citata poc' anzi e forma con essa un unico discorso autobiografico) — da un «penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella [...] autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore»<sup>28</sup>. Insomma, in sede di ricostruzione retrospettiva, facendo il bilancio di un decennio di produzione narrativa, Capuana avrebbe indicato proprio nella tenden-

<sup>26</sup> L. CAPUANA, *A Neera*, prefazione (datata 24 giugno 1889) alla 3<sup>a</sup> ed. di *Giacinta*... cit., p. XIII. Per un raffronto fra le prime due edizioni del romanzo (la terza si discosta poco dalla seconda, dell'86) rinviamo senz'altro alla finissima analisi di MADRIGNANI, *Capuana*... cit., pp. 218-225. Ancor più fortemente Capuana avvertirà la necessità di conseguire la più assoluta impersonalità nella riduzione teatrale del romanzo, dove l'azione, ovviamente, è tutta risolta nei dialoghi, sulla cui «forma» appunto si concentra l'attenzione e la cura dello scrittore: «Semplificare la forma del dialogo — scriverà a lavoro ultimato — voleva dire per me metter da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta *letteraria* proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi...» (*Prefazione a Giacinta*, commedia in cinque atti, Catania, Giannotta 1890, p. XI della ristampa anastatica, da cui citiamo. Il corsivo è nel testo).

<sup>27</sup> L. CAPUANA, *A Neera*, prefazione alla 3<sup>a</sup> ed. di *Giacinta*... cit., p. XI.

<sup>28</sup> L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, premessa alla 2<sup>a</sup> ed. di *Homo*... cit., pp. XXX-XXXI.

za all'impersonalità l'elemento essenziale e caratterizzante della sua evoluzione artistica e, più in generale, dell'arte narrativa « giusta la sua ultima forma »<sup>29</sup>, che solo nel suo farsi impersonale, appunto, poteva riflettere « l'indirizzo scientifico della moderna cultura »<sup>30</sup>, come, del resto, aveva intuito, con estrema lucidità, fin dal 1881, quando scriveva (come si è visto) nella recensione ai *Malavoglia*, che « il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte »<sup>31</sup>.

Comunque, per tornare agli anni in cui la concezione e il gusto dell'impersonalità ebbero, in Italia, il loro momento di più intensa elaborazione e maturazione, prima della lettera-manifesto premessa da Verga all'*Amante di Gramigna*, il documento forse più interessante e significativo, al riguardo, è il passo dell'articolo intitolato *Due commedie nuove* (e dedicato a due lavori, rispettivamente di Leopoldo Marengo e di Stefano Interdonato) in cui Capuana dichiara:

Fissati i primi punti d'una situazione, l'autore non dovrebbe affatto intervenire nello svolgimento dell'azione: dovrebbe restare spettatore, lasciare che i personaggi operino da per loro, e che la commedia *si faccia quasi da sé*. Non dovrebbe far altro che seguirla, come il chimico segue il processo d'una cristallizzazione, come il fisiologo l'esercizio di una funzione animale messa in esperimento. Quando l'autore interviene col suo capriccio, colle sue idee, coi suoi sentimenti non può che guastare. È un elemento estraneo...<sup>32</sup>.

Si tratta ancora, è vero, di considerazioni che si riferi-

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

<sup>30</sup> Ivi, p. XXXI.

<sup>31</sup> Cfr. *supra*, pp. 129-130.

<sup>32</sup> Cfr. *Studi... Seconda Serie* cit., p. 288. Corsivo nostro.

scono all'arte drammatica; tuttavia, abbiamo qui per la prima volta, pur se in forma succinta ed essenziale, una formulazione esplicita e sostanzialmente organica di una poetica dell'impersonalità, in cui, fra l'altro, per un verso si ha una chiara manifestazione di quella tendenza (di matrice positivistica) a paragonare e assimilare l'attività artistica a quella scientifica che sarà sempre più tipica del Capuana di questi anni, e per un altro verso spicca l'immagine (espressa quasi con le stesse parole che userà Verga nell'*Amante di Gramigna*) di un'opera d'arte che « si faccia quasi da sé »<sup>33</sup>.

L'articolo apparve sul « Corriere della Sera » il 22-23 dicembre 1879, prima, quindi, della pubblicazione dell'*Amante di Raja* sulla « Rivista minima »: prima, ma appena un paio di mesi (si ricordi che la novella di Verga sarebbe uscita sulla rivista nel febbraio 1880), e in quella stessa Milano in cui quelle idee e quelle teorie erano state dibattute e messe a punto dai due sodali; sarebbe dunque davvero assai difficile, in questo quadro, sceverare e stabilire con esattezza la parte di ciascuno e le rispettive priorità; né sarebbe, forse, di particolare utilità: quello che più conta, infatti, ed è più significativo, in questo caso, è proprio la 'collegialità' dell'elaborazione.

Ciò che piuttosto può essere utile e interessante è cercare di ripercorrere il processo genetico di questa concezione letteraria, di rintracciarne le origini, di individuarne presupposti e precedenti, di ricostruire insomma e lumeggiare il contesto culturale in cui nasce e matura l'esigenza di un'arte oggettiva e impersonale. Diversi studiosi, del

<sup>33</sup> Un'espressione quasi identica (anche se in un senso diverso) era stata adoperata da Zola, il quale (a quanto riferisce De Amicis nel suo libro su Parigi, uscito — si noti — proprio nel '79), parlando del suo metodo di lavoro, aveva dichiarato: « Ecco [...] come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che *si faccia da sé* ... » (cfr. E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves 1879, p. 253. Corsivo nostro).

resto, hanno già dato, in questo campo, importanti contributi<sup>34</sup>. Si tratta ora, più che altro, di coordinare i risultati già raggiunti da tali ricerche e di allargare a una dimensione europea, cogliendone il fondo unitario, il quadro in cui i fatti artistico-culturali in esame si collocano.

Intanto, possiamo cominciare subito col notare che all'incirca negli stessi anni in cui Capuana e Verga discutevano e formulavano le loro teorie dell'impersonalità, anche Francesco De Sanctis, proseguendo con lucida e appassionata coerenza nella sua lunga battaglia per la definizione e l'affermazione di un'arte realistica moderna e adeguata alle più avanzate istanze culturali e civili della nazione, era pervenuto a risultati e conclusioni in buona misura analoghe a quelle dei veristi; e analizzando, in particolare, l'opera di Émile Zola, aveva colto e sottolineato, tra gli altri aspetti, proprio quello della « perfetta indifferenza dell'artista »<sup>35</sup>, che, pur essendo ancora inquadrata — nella visione desanctisiana — in una prospettiva di tipo romantico-idealistico (« ... da questo reale riprodotto con una esattezza soverchia anche alla scienza, e con una perfetta indifferenza dell'artista [...], sfugge un sentimento dell'ideale tanto più vivo, quanto è maggiore quella esattezza e quella indifferenza. Perché l'ideale si move nel cervello dell'artista, e s'infiltra senza sua saputa in tutte le rappresentazioni... »<sup>36</sup>), presenta tuttavia, nell'analisi del critico irpino, molti dei caratteri propri dell'impersonalità vagheggiata da Capuana e da Verga:

<sup>34</sup> Ricordiamo, fra gli altri, R. BIGAZZI, *I colori...* cit.; M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il verismo*, Palermo, Palumbo 1974; F. NICOLOSI, *Verga...* cit.; N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai « Malavoglia »*, in *Naturalismo e Verismo* (Atti del Congresso Internazionale di Studi tenutosi a Catania dal 10 al 13 febbraio 1986), II, Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 451-502.

<sup>35</sup> L'espressione è tratta dallo *Studio sopra Emilio Zola*, del 1877. Cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte...* cit., p. 414.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Voi lo sentite [l'ideale], e non lo vedete in nessuna parte, essendo l'artista in guardia contro se stesso, contro i suoi più cari sentimenti. Egli teme di nuocere alla illusione e scemar fede al vero, rivelando le sue impressioni di uomo offeso innanzi a quella putredine sociale che gli sta innanzi. E la guarda con occhio chiaro e secco, e la espone così com'è nella sua nudità [...]. Questa è l'esattezza e l'indifferenza di Zola [...].

Eugenio Sue non ha l'indifferenza di Zola. Si dimena, fa esclamazioni, interviene lui nel racconto, mostra i suoi fini e le sue tesi. I fatti sembrano immaginati per dimostrare o per correggere, e non guadagnano la tua fede. Zola non ha fini, non tendenze personali, non vuol dimostrare nulla, vuol rappresentare dal vero, fuori del racconto non ci è che il racconto, la fede del lettore è intera, la illusione è perfetta. E se un fine si ottiene, se il tuo senso morale, se il tuo sentimento dell'ideale, frustato a sangue, si sveglia e grida, sembra impressione naturale delle cose, alla quale rimane estraneo l'autore <sup>37</sup>.

Vanno segnalate, del resto, in questo passo, anche alcune singolari consonanze con immagini ed espressioni caratteristiche di quello che senz'altro si può considerare l'antesignano dell'impersonalità nell'arte, cioè Gustave Flaubert (consonanze — per altro — del tutto inconsapevoli, ovviamente, dato che gli scritti flaubertiani in cui quelle

<sup>37</sup> Ivi, pp. 414-415. Si veda, per altro, come l'esigenza di un'arte oggettiva e libera da inopportune ingerenze dell'autore fosse già chiaramente presente (anche se in forma implicita e, per così dire, in negativo) nel saggio, del 1855, sulla *Beatrice Cenci* di Guerrazzi, il quale — afferma il critico irpino — « non sa obliarsi nelle creature della sua fantasia [...]». In luogo di dire alla sua creatura: — Sorgi e cammina: — lasciandole tutta la sua libertà di persona, e contentandosi di accompagnarla con l'occhio e di scrivere quello che vede, l'autore dice: — Tu sei la mia fattura; tu mi appartieni; — e la tiene perpetuamente in tutela, intromettendosi ne' suoi movimenti e mescolando sé nel suo linguaggio e nelle sue passioni... » (cfr. F. DE SANCTIS, *La crisi del romanticismo*, a cura di M. T. LANZA e con introduzione di G. NICASTRO, Torino, Einaudi 1972 — dove leggiamo il saggio, intitolato appunto *Beatrice Cenci*, che era stato pubblicato dapprima, nel gennaio 1855, nella rivista « Il Cimento » di Torino ed era stato poi compreso nella 1<sup>a</sup> ed. [1866] dei *Saggi critici* —, p. 487).

idee erano espresse non erano stati ancora pubblicati): ad esempio, nella frase « Voi lo sentite, e non lo vedete in nessuna parte », che sembrerebbe quasi ricalcata su espressioni come queste: « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout; et visible nulle part »<sup>38</sup>; « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création [...] ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas »<sup>39</sup> o altre consimili dello scrittore francese; o nell'altra, in cui il critico sottolinea con forza il fatto che « Zola non ha fini, non tendenze personali, *non vuol dimostrare nulla* » (corsivo nostro), che, pur essendo, in sé e per sé, perfettamente in linea con i più saldi principi dell'estetica desanctisiana, richiama a ogni modo le numerose prese di posizione di Flaubert contro qualsiasi tipo di arte a tesi e contro quella che egli chiama la « littérature probante »<sup>40</sup>. E va poi evidenziato, ancora, nella pagina di De Sanctis, il concetto di « illusione » del vero (considerata come effetto — o comunque, come 'funzione' — dell'impersonalità), che compare due volte e che anticipa un'idea che nel pensiero di Verga e di Capuana avrà una grande rilevanza e che nei loro scritti — come vedremo — si ripresenterà più volte, richiamando l'espressione desanctisiana spesso anche nella forma.

Lo stesso De Sanctis, del resto, proprio qualche mese prima dell'uscita dell'*Amante di Raja* (con la sua premessa-manifesto), traendo occasione e stimolo, ancora una volta,

<sup>38</sup> Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, III, Paris, Conard 1927, pp. 61-62 (lettera a Louise Colet del 9 dicembre 1852).

<sup>39</sup> Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, IV, Paris, Conard 1927, p. 164 (lettera a M.lle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857).

<sup>40</sup> Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, II, Paris, Conard 1926, p. 379 (lettera a L. Colet del 27 marzo 1852). Si veda, per esempio, questa affermazione, tratta da una lettera alla Colet del 31 marzo 1853: « C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles: elles ne veulent rien prouver » (cfr. *Correspondance*, III, cit., p. 154).

dall'esame dell'opera di Émile Zola, nella conferenza sull'*Assommoir* aveva ulteriormente sviluppato e approfondito la sua concezione di un'arte oggettiva e libera dalle intromissioni dell'autore (usando, fra l'altro, tra i primi in Italia — e prima, comunque, dei nostri veristi —, l'aggettivo 'impersonale' nell'accezione che stiamo considerando):

... E non è meno potente — aveva scritto, in particolare — in questa evoluzione lo stile, che è *impersonale*, stile *delle cose*. La materia è calda *da sé*; non le è bisogno sguardo d'artista. Abbellimenti, belletti, perifrasi, figure, questo dizionario delle vecchie forme qui non ha lasciato alcun vestigio [...]. L'artista *colla sua morbosa ingerenza* non è più il prete posto lì fra l'uomo e Dio; il lettore entra in comunione immediata colla cosa.

E non perciò manca l'ideale. Gli è solo che l'ideale non nasce da una vita artistica soprapposta e mescolata colla vita naturale. *L'ideale è nelle cose*, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani...<sup>41</sup>;

e aveva chiuso la conferenza con la famosa esortazione ai giovani scrittori: « ... poco parlare noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre! »<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte...* cit., pp. 449-450. Corsivi nostri.

<sup>42</sup> Ivi, p. 453. L'immagine delle « lacrime delle cose » dovette esercitare su Verga una particolare suggestione, e comunque ricorre più volte nei suoi scritti e nei suoi discorsi. Si pensi, per esempio, all'idea attribuita allo scrittore — « vi saranno le lagrime [...] delle cose ... » — dall'autore dell'anonimo articolo fanfulliano dell'aprile '82 già ricordato (cfr. *supra*, p. 137); o al titolo — appunto *Lacrymae rerum* — della novella con cui si chiude la raccolta *Vagabondaggio* (e che era stata pubblicata dapprima sul « Fanfulla della Domenica » l'1 dicembre 1884); e si ricordi, anche, la notazione sull'« efficacia [...] delle lagrime vere » (inerente al « semplice fatto umano »), nella dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*. Utili indicazioni bibliografiche sulla fortuna del motivo delle « *lacrymae rerum* » si trovano nella nota relativa al titolo della ricordata novella verghiana in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. TELLINI, tomo II, Roma, Salerno Editrice 1980, p. 214.

Ma già alcuni anni prima di queste limpide enunciazioni del critico irpino, il suo brillante allievo Giorgio Arcoleo, autonomamente elaborando le indicazioni e gli spunti sparsi nell'opera del maestro e mettendo a frutto il suo insegnamento, aveva a sua volta sostenuto le ragioni dell'«oggettività» artistica, ironizzando sui «nuovi romanzi» popolati da «creature, che hanno idee e parole grosse e corpi sottili, che si somigliano tutte, e tra cui avverti sempre l'autore che fa capolino per dirti: "Lettor mio, io so, che non credi alle finzioni, scartiamole e ragioniamo tra noi"» e criticando nei «nuovi scrittori» un certo «modo esclusivo di guardare le cose, e sforzarle a prender lume ed aspetto da loro», le cui conseguenze sono: «l'azione mortificata in una serie monotona di concetti, un entusiasmo soprapposto, un riprodursi sotto nomi diversi dell'io dell'autore»; e così aveva commentato, appunto, tale stato di cose: «Ne manca la coscia *oggettività* dei grandi artisti; corrivi ogni tratto a uscir fuori per dire "son io", vanità di spiriti deboli...»<sup>43</sup>. Né si trattava di osservazioni isolate o marginali: l'idea di un'arte oggettiva e autonoma rispetto all'autore era, al contrario, al centro della riflessione di Arcoleo, il quale, in profonda coerenza con essa, rilevava che «si descrive troppo, si narra molto, si rappresenta poco» (precisando che «descrivere non è rappresentare, [...] è mutilare, prender le cose una appresso all'altra...») <sup>44</sup> e (sia pure in modo un po' vago) individuava nella «forma drammatica» — intesa, per altro, in senso lato, in quanto «tutte le forme artistiche si compenetrano in una sola, sia o no sceneggiata, la drammatica»<sup>45</sup> —

<sup>43</sup> G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia. Appunti*, Napoli, Stabilimento Tipografico Perrotti 1875, p. 45. Il corsivo è nel testo.

<sup>44</sup> Ivi, p. 44.

<sup>45</sup> Ivi, p. 38. Poco più avanti, del resto, Arcoleo precisa che «questo

il mezzo espressivo più adatto alla rappresentazione della condizione dell'uomo, coi suoi problemi e i suoi conflitti, nel mondo moderno e, comunque, la forma d'arte 'ultima' nella quale anche la forma Romanzo avrebbe finito col risolversi senza residui, in un futuro lontano e quasi utopico delineato dal critico in una sorta di anticipazione profetica che, per concetti, tono e movenze stilistico-sintattiche, richiama singolarmente, in più punti, la dedicatoria a Farina premessa da Verga a *L'amante di Gramigna*:

Chi sa, fors'anco questa forma [il Romanzo, appunto] è destinata poco a poco ad esaurirsi, quando la società sia giunta a tal raffinatezza di coltura, a tal sensibilità d'impressione, da fare a meno dei passaggi intermedi; quando in una situazione, come in uno scorcio in pittura, comprenderà tutta un'esistenza, in una scena tutto un carattere; quando nel breve giro di una rappresentazione potrà raggruppare tutti i fili di un'azione, senza bisogno di andarli faticosamente raggranellando qua e là; quando senza sforzo, potrà sul palcoscenico riconoscere le persone all'atto, al gesto, alla voce, senza fedeli di nascita o passaporti...<sup>46</sup>.

Tutto ciò a dimostrare, fra l'altro, che la poetica del-

movimento drammatico non si esprime solo nel teatro, s'incarna pur nel romanzo » (ivi, p. 39).

<sup>46</sup> Ivi, p. 40. Si noti anche l'assonanza tra la parte finale del brano testé citato e quel passo della lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881 (per cui si veda più avanti, pp. 173-174) nel quale Verga scrive che « il lettore deve vedere il personaggio [...] qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso ». È un dato di fatto, comunque, che lo scrittore catanese aveva nella sua biblioteca una copia del volumetto di Arco-  
 coleo, con dedica autografa dell'autore (registrata a p. 17 del *Catalogo della Biblioteca di Giovanni Verga*, a cura di C. LANZA, S. GIARRATANA e C. REITANO, Catania, Tip. Edigraf 1985); ed è poi particolarmente interessante notare che proprio l'ultimo passo da noi riportato è messo in evidenza, nell'esemplare posseduto da Verga, con un tratto verticale di matita rossa segnato accanto nel margine della pagina, e che, in particolare, la frase che va da « quando in una situazione » a « tutto un carattere » è sottolineata (sempre con la matita rossa). Su Arco-  
 coleo si veda R. BIGAZZI, *I colori...* cit., pp. 235-242 e M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita...* cit., pp. 42-46.

l'impersonalità dei veristi venne a maturazione in un terreno e in un clima culturale già ampiamente predisposti.

Non si trattava, del resto, di un fenomeno solo italiano. In Francia, anzi, il processo di affrancamento dell'arte (e in particolare della narrativa) dalla personalità e dalla soggettività etico-ideologica dell'autore aveva preso l'avvio già da alcuni decenni e aveva avuto una sua altissima espressione nel pensiero e nell'opera di Gustave Flaubert, il quale, fra l'altro, è forse il primo ad usare — con riferimento alla letteratura — i termini '*impersonnel*' e '*impersonnalité*' (con gli affini '*impassibilité*' e '*impartialité*') nel senso e nell'accezione in cui, nel presente lavoro, noi li stiamo considerando<sup>47</sup>.

Ma lo scrittore normanno, come è noto, non si curò mai di ordinare ed esporre sistematicamente le sue idee sulla letteratura; anzi (per quella stessa forma di ritegno

<sup>47</sup> Si vedano, per esempio, i passi seguenti (dove i corsivi, salvo indicazione contraria, sono sempre nostri): « Rappelons-nous toujours que l'*impersonnalité* est le signe de la force » (lettera a Louise Colet del 6 novembre 1853, in G. FLAUBERT, *Correspondance*, III, cit., p. 383); « Il faut couper court avec la queue lamartinienne et faire de l'art *impersonnel* » (lettera alla stessa del gennaio 1854, ivi, p. 427; corsivo nel testo); « L'illusion [del vero] (s'il y en a une) [*in Madame Bovary*] vient [...] de l'*impersonnalité* de l'œuvre » (lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857, in *Correspondance*, IV, cit., p. 164; corsivo nel testo. Si noti, per inciso, il riferimento al concetto di 'illusione', che — come si è già accennato — costituirà un motivo ricorrente e un elemento essenziale delle varie teorizzazioni sul realismo di De Sanctis, di Capuana e di Verga); « Il faut [...] que les sciences morales [e la letteratura in particolare...] procèdent comme les sciences physiques, par l'*impartialité* » (lettera alla stessa del 12 dicembre 1857, ivi, p. 243; dove va notato l'accostamento — presente anche nel brano successivo e tipico della cultura positivista e delle future poetiche naturalistiche — della sfera 'morale' a quella scientifica); « Je crois que le grand Art est scientifique et *impersonnel* » (lettera a George Sand del 15-16 dicembre 1866, in *Correspondance*, V, Paris, Conard 1929, p. 257). Non mancano neppure enunciazioni in forma di vero e proprio precetto come queste: « Tu me feras le plaisir, désormais, d'écrire des livres *impersonnels* » (lettera a Ernest Feydeau del gennaio 1859, in *Correspondance*, IV, cit., p. 309; corsivo nel testo); « Il faudra que ce [il romanzo che il destinatario si accinge a scrivere] soit complètement *impersonnel* » (lettera allo stesso dei primi di giugno del 1859, ivi, p. 318).

che è alla base, presumibilmente, della sua inclinazione all'impersonalità) si astenne sempre rigorosamente da qualsiasi presa di posizione 'pubblica' di carattere teorico ed espresse più volte esplicitamente la sua avversione per le dichiarazioni di poetica e i manifesti letterari. Nella lettera a George Sand del 15-16 dicembre 1866, per esempio, esclamava: «*Quelle vanité que toutes les poétiques et toutes les critiques! Et l'aplomb des messieurs qui en font m'épate. Oh! rien ne les gêne ces cocos-là!*»<sup>48</sup>; e a Zola, che gli aveva inviato il primo romanzo della serie dei *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*, scriveva: «*Je n'en blâme que la préface. Selon moi elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi) un romancier n'a pas le droit de faire*»<sup>49</sup>. Del resto, questa concezione di tipo, si direbbe, 'deontologico' (strettamente connessa, a sua volta, al principio dell'impersonalità), secondo la quale lo scrittore, appunto, *non ha il diritto* di manifestare le sue opinioni, ha, per parte sua, nell'epistolario flaubertiano, numerose attestazioni, come nei passi seguenti: «*Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. Il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire*»<sup>50</sup>; «*Je trouve [...] qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion?*»<sup>51</sup>; «*Quant à laisser voir mon opinion personnelle sur les gens que je mets en scène,*

<sup>48</sup> Cfr. *Correspondance*, V, cit., p. 257.

<sup>49</sup> Lettera dell'1 dicembre 1871, in *Correspondance*, VI, Paris, Conard 1930, p. 314. Corsivo nostro.

<sup>50</sup> Lettera a M.lle Amélie Bosquet del 20 agosto 1866, in *Correspondance*, V, cit., pp. 227-228. Corsivo nel testo.

<sup>51</sup> Lettera a George Sand del 5-6 dicembre 1866, ivi, p. 253. Corsivo nel testo.

non, non, mille fois non! Je ne m'en reconnais pas le droit »<sup>52</sup>.

Pure, negli scritti di carattere 'privato' del romanziere francese — cioè, essenzialmente, nelle sue lettere — si trova una grande quantità di indicazioni convergenti ed univoche che concorrono a disegnare le linee di una lucida concezione della letteratura e dell'arte, di una poetica, insomma, profondamente coerente, che presiede alla composizione delle sue opere narrative ed è in esse inverata. Cardine di tale poetica è appunto il principio dell'impersonalità, al quale variamente rinviano numerosissimi luoghi dell'epistolario flaubertiano e che ha una delle sue espressioni più emblematiche ed efficaci nel ricorrente paragone (di cui, del resto, abbiamo già incontrato qualche esempio nei brani precedentemente citati) tra l'artista-creatore e Dio: « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une *impassibilité* cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait? doit-on dire... »<sup>53</sup>; « L'illusion [...] vient [...] de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas »<sup>54</sup>; « ... je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes [delle sue convinzioni], et que

<sup>52</sup> Lettera alla stessa del 6 febbraio 1876, in *Correspondance*, VII, Paris, Conard 1930, p. 285.

<sup>53</sup> Lettera a L. Colet del 9 dicembre 1852, in *Correspondance*, III, cit., pp. 61-62 (passo in parte già citato). Corsivo nostro.

<sup>54</sup> Lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857, in *Correspondance*, IV, cit., p. 164 (passo, anche questo, già parzialmente citato). Corsivo nel testo.

l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature »<sup>55</sup>; ecc.

Come Dio nei confronti delle sue creature, dunque, lo scrittore deve essere assolutamente imparziale e impassibile<sup>56</sup>; deve astenersi da qualsiasi intervento e da qualsiasi giudizio; non deve manifestare sentimenti e non deve esprimere opinioni, né fare considerazioni o commenti di alcun genere. Di ciascuna di queste 'norme' e principi si trovano nelle lettere di Flaubert numerosissime enunciazioni, più o meno esplicite, distribuite, praticamente, lungo tutto l'arco di tempo coperto dalla corrispondenza dello scrittore francese (ed espresse talvolta anche sotto forma di consigli o di 'precetti' ai narratori più giovani che a lui si rivolgevano come a maestro). Si vedano almeno, a titolo di esempio, questi pochi passi: « ... tu m'as dit [...] un mot qui m'a fait bien plaisir, à savoir que tu t'apercevais qu'il n'y avait rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels. Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne... »<sup>57</sup>;

<sup>55</sup> Lettera a George Sand del dicembre 1875, in *Correspondance*, VII, cit., p. 280.

<sup>56</sup> Un altro frequente termine di riferimento e di confronto è per Flaubert la scienza, e in particolare l'insieme delle scienze della natura, che costituiscono ai suoi occhi un modello ideale per la loro precisione e la loro assoluta oggettività e impassibilità. Abbiamo già notato il riferimento alle « sciences physiques » nella lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 12 dicembre 1857 (cfr. *supra*, p. 153, n. 47); ma si vedano, a ulteriore illustrazione di questo aspetto del pensiero flaubetiano, almeno questi altri due passi (tratti da due lettere entrambe già ricordate per altre ragioni): « C'est là ce qu'ont de beaux les sciences naturelles: elles ne veulent rien prouver [...]! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles. Est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne de l'un et de la mâchoire des autres? Montrez-les, empailliez-les, bocalisez-les, voilà tout; mais les apprécier, non » (lettera a L. Colet del 31 marzo 1853, in *Correspondance*, III, cit., p. 154. Corsivo nel testo); « ... l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques! » (lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857, in *Correspondance*, IV, cit., p. 164).

<sup>57</sup> Lettera a L. Colet del 27 marzo 1852, in *Correspondance*, II, cit., p. 378.

« Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps »<sup>58</sup>;  
 « Je ne crois [...] pas que le romancier doive exprimer *son*  
 opinion sur les choses de ce monde [...]. Je ne veux avoir  
 ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère »<sup>59</sup>.

Qualche volta Flaubert si sofferma sulle modalità e sulle tecniche stilistico-strutturali per mezzo delle quali l'istanza dell'impersonalità concretamente si attua, sia riferendosi alla propria attività di narratore, sia occupandosi di opere altrui. Particolarmente interessanti e significative le considerazioni sull'impiego e sul trattamento dei dialoghi come mezzo per realizzare appunto l'ideale della 'scomparsa' dell'autore. Si legga, per esempio, questo passo della lettera a Louise Colet del 13-14 aprile 1853, in cui lo scrittore lucidamente espone i problemi — e le difficoltà — inerenti alla composizione delle pagine di *Madame Bovary* (cap. 6° della seconda parte) nelle quali si svolge il colloquio tra Emma e il curato Bournisien:

Enfin je commence à y voir un peu clair dans mon sacré dialogue de curé [...]. Je veux exprimer la situation suivante: ma petite femme, dans un accès de religion, va à l'église; elle trouve à la porte le curé qui, dans un dialogue (sans sujet déterminé), se montre tellement bête, plat, inepte, crasseux, qu'elle s'en retourne dégoûtée et indévote. Et mon curé est très brave homme, excellent même, mais il ne songe qu'au physique (aux souffrances des pauvres, manque de pain ou de bois), et ne devine pas les défaillances morales, les vagues aspirations mystiques; il est très chaste et pratique tous ses devoirs. Cela doit avoir six ou sept pages au plus et sans une *réflexion* ni une *analyse* (tout en dialogue direct)...<sup>60</sup>;

<sup>58</sup> Lettera alla stessa del 9 dicembre 1852, in *Correspondance*, III, cit., p. 61.

<sup>59</sup> Lettera a George Sand del 10 agosto 1868, in *Correspondance*, V, cit., pp. 396-397. Corsivo nel testo.

<sup>60</sup> Cfr. *Correspondance*, III, cit., pp. 166-167. Corsivi nel testo.

e si veda, sempre a proposito dei problemi inerenti al dialogo, anche quest'altro passo, che si riferisce al famoso episodio dei comizi agricoli ed è tratto dalla lettera alla Colet del 30 settembre 1853: « Me voilà à peu près au milieu de mes comices [...]. Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du *caractère*! Peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre... »<sup>61</sup>. « Dipingere per mezzo del dialogo » è dunque l'ideale di Flaubert, e ciò comporta un particolare apprezzamento per la « forme dramatique » (proprio quella che tanto sarà tenuta in pregio, fra gli altri, da Arcoleo), la quale appunto « annule l'auteur »<sup>62</sup>.

Alla base e all'origine di siffatte posizioni intellettuali ed artistiche, del resto, c'era, verosimilmente, anche un fattore (o comunque, una componente) di ordine psicologico-caratteriale; c'era, in particolare, una forma di estrema riservatezza, un geloso ritegno e una vera e propria ripugnanza a rendere di pubblica ragione alcunché di intimo o di appartenente comunque alla sfera del privato. Di tale disposizione dell'indole dello scrittore si colgono nelle sue lettere numerosissimi segni e manifestazioni. Si tratta, spesso, di dichiarazioni esplicite, come questa, rivolta alla Colet: « Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres »<sup>63</sup>, o quest'altra, particolarmente netta e precisa, a George Sand: « ... j'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur »<sup>64</sup>, che — a dimostrare la continuità e l'intima

<sup>61</sup> Ivi, p. 359. Corsivo nel testo.

<sup>62</sup> Lettera a L. Colet del 9 dicembre 1852, in *Correspondance*, III, cit., p. 61.

<sup>63</sup> Lettera del 5 agosto 1846, in *Correspondance*, I, Paris, Conard 1926, p. 254.

<sup>64</sup> Lettera del 5-6 dicembre 1866, in *Correspondance*, V, cit., p. 253.

connessione tra inclinazioni psicologiche e tendenze artistiche, cioè, in concreto, tra la ritrosia di Flaubert a mettere in piazza la propria intimità e il proprio privato, da una parte, e le istanze oggettivistiche e impersonalistiche tante volte espresse in sede di enunciazione teorica e di concreta realizzazione artistica, dall'altra — continua col passo seguente (in parte già citato):

Je trouve même qu'un romancier *n'a pas le droit d'exprimer son opinion* sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion? Voilà pourquoi j'ai pas mal de choses qui m'étouffent, que je voudrais cracher et que je ravale. A quoi bon les dire, en effet! Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert, parce qu'il est plus général et par conséquent plus typique »<sup>65</sup>.

Strettamente connessa a tale disposizione psicologica dello scrittore è la sua profonda e quasi viscerale riluttanza a rendere di pubblico dominio dati o notizie di tipo autobiografico di qualsiasi genere, testimoniata, per esempio, da dichiarazioni come queste: «Je n'éprouve nullement le besoin d'écrire mes mémoires. Ma personnalité même me répugne...»<sup>66</sup>; «Je n'aime pas à «intéresser» le public avec ma personne»<sup>67</sup>; «... Donner au public des détails sur soi-même est une tentation de bourgeois à laquelle j'ai toujours résisté»<sup>68</sup>; o, ancora, in forma particolarmente esplicita e risentita, da quest'altro passo tratto da una lettera a Ernest Feydeau del 21 agosto 1859:

<sup>65</sup> *Ibidem*. Corsivi nel testo.

<sup>66</sup> Lettera a Louis Bouilhet del 23 agosto 1853, in *Correspondance*, III, cit., p. 317.

<sup>67</sup> Lettera a Ivan Turgenev del 30 gennaio 1879, in *Correspondance, Supplément*, IV, Paris, Conard 1954, p. 155.

<sup>68</sup> Lettera a Mme Roger des Genettes dell'ottobre 1879, in *Correspondance*, VIII, Paris, Conard 1930, p. 311.

... Quant à mon biographe anonyme, que veux-tu que je t'envoie pour lui être agréable? Je n'ai aucune biographie. Communique-lui, de ton cru, tout ce qui te fera plaisir. On ne peut plus vivre maintenant! du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les épiciers, vérificateurs d'enregistrement, commis de la douane, bottiers en chambre et autres s'amuse sur votre compte personnel! Il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, facétieux ou mélancolique, âgé de tant de printemps, enclin à la boisson, ou amateur d'harmonica. Je pense, au contraire, que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guénille!<sup>69</sup>;

dove, per altro, come si vede, le proteste e gli sfoghi personali lasciano il posto, alla fine, alle considerazioni di ordine generale.

Ancor più in profondità, poi, alla radice più intima e nascosta della psicologia e, al tempo stesso, della poetica di Flaubert, si può forse intravedere una sorta di segreta pulsione di dissoluzione e — si direbbe quasi — di annullamento mistico nel tutto, nella realtà esterna e oggettiva<sup>70</sup> (a cui corrisponde, sul versante della poetica, una impersonalità intesa come assoluta spersonalizzazione e immedesimazione totale e senza residui nei personaggi e nel mondo rappresentato). Diversi segni e indizi più o meno chiaramente rivelatori (anche se spesso indiretti e riferiti ad altri soggetti), in tal senso, è possibile cogliere nell'epistolario dello scrittore francese. Le spie più significative al riguardo — anche sul piano linguistico delle scelte lessicali, da noi sottolineate col corsivo — sono forse quelle contenu-

<sup>69</sup> Cfr. *Correspondance*, IV, cit., p. 326.

<sup>70</sup> Si veda al riguardo anche E. AUERBACH, che parla, a proposito di Flaubert, di una « mistica dell'affondamento oblioso negli oggetti della realtà » (*Mimesis*, Torino, Einaudi 1956, p. 514) e afferma che la « concezione dell'arte » dello scrittore francese è « paragonabile a una teoria di mistico profundarsi » (ivi, p. 535).

te in questi brani: « *Toi disséminée en tous, tes personnages vivront et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire [...] on verra dans tes œuvres des foules humaines* »<sup>71</sup>; « *Mon moi s'éparpille tellement dans les livres que je passe des journées entières sans le sentir...* »<sup>72</sup>; e particolarmente sintomatica — anche se meno direttamente legata alla tematica letteraria che qui ci interessa, anzi proprio per questo — ci sembra la confidenza fatta alla Colet nella lettera del 26-27 maggio 1853: « *À force quelquefois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer* »<sup>73</sup>; ma a una simile disposizione 'profonda' si possono — a nostro avviso — ricondurre, più o meno direttamente, anche idee e concetti come quelli espressi nei passi seguenti: « *Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité; sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celles des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres...* »<sup>74</sup>; « *Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe* »<sup>75</sup>; e perfino, in qualche modo, questa 'massima' (che segue immediatamente la già citata affermazione « *Je crois que le grand Art est scientifique et impersonnel* »):

<sup>71</sup> Lettera a L. Colet del 27 marzo 1852, in *Correspondance*, II, cit., p. 379.

<sup>72</sup> Lettera a George Sand del 28 ottobre 1872, in *Correspondance*, VI, cit., p. 441.

<sup>73</sup> Cfr. *Correspondance*, III, cit., p. 210. Corsivo nostro.

<sup>74</sup> Lettera alla Colet del 23 ottobre 1846, in *Correspondance*, I, cit., p. 385. Corsivo nostro.

<sup>75</sup> Lettera alla stessa del 6 novembre 1853, in *Correspondance*, III, cit., pp. 383-384. Corsivo nostro.

« Il faut, par un effort d'esprit, *se transporter dans les personnalités*, et non les attirer à soi »<sup>76</sup>.

Non è difficile, a questo punto, cogliere l'affinità di fondo che c'è tra la poetica verghiana e gli aspetti della concezione flaubertiana della letteratura che abbiamo messo in evidenza nelle pagine precedenti<sup>77</sup>. La convinzione — comune ai due scrittori — che l'autore debba astenersi rigorosamente da qualsiasi giudizio, commento, riflessione, da qualsiasi manifestazione delle proprie idee e dei propri sentimenti e, in generale, da qualsiasi intervento 'soggettivo' nella propria opera, viene sovente espressa da ciascuno dei due in forme e con immagini sostanzialmente simili.

In particolare, nella premessa all'*Amante di Gramigna*, sia l'accenno al « *fiat* creatore » (del cui autore non deve restare, nell'opera, alcuna traccia) sia la metafora condensata nell'epiteto « divino »<sup>78</sup> sottintendono, o comunque in qualche modo implicano, un paragone tra lo scrittore e Dio che appunto richiama quello tante volte riproposto dal romanziere francese. Ma diversi altri punti di contatto ed elementi di somiglianza si riscontrano (con riferimento, sempre, all'impersonalità) tra le posizioni e le

<sup>76</sup> Lettera a George Sand del 15-16 dicembre 1866, in *Correspondance*, V, cit., p. 257.

<sup>77</sup> Sui rapporti tra l'opera verghiana e quella dello scrittore normanno si possono vedere, tra gli altri, i lavori di G. RAGONESE, *Verga e Flaubert*, in « La nuova Italia », XI (1940), 9, pp. 223-232 (ora nel vol. *Interpretazione... cit.*, pp. 110-136); A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga*, in *I Malavoglia* (Atti ...), cit., I, pp. 85-101; G. RAGONESE, *L'epilogo de « I Malavoglia » e l'epilogo di « Madame Bovary »*, ivi, pp. 269-299; L. FAVA GUZZETTA, *Flaubert e Verga*, in *Flaubert e il pensiero del suo secolo* (Atti del Congresso Internazionale tenutosi a Messina dal 17 al 19 febbraio 1984), Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia 1985, pp. 375-398.

<sup>78</sup> Lo stesso aggettivo si trova anche poco prima, nel testo verghiano, là dove lo scrittore parla del « risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi *divina* dai grandi artisti del passato » (G. VERGA, *Vita dei campi...* cit., p. 91. Corsivo nostro).

idee letterarie di Flaubert e quelle di Verga.

Si veda, per esempio, il passo della lettera a Capuana del 19 febbraio 1881 (già preso in esame, da un diverso punto di vista, in un capitolo precedente<sup>79</sup>) in cui il catanese, partendo dalla constatazione della scarsa considerazione in cui è tenuto dai suoi concittadini (ma trascendendo e sublimando, per così dire, l'istintiva reazione di disappunto e di amarezza e ogni impulso polemico o autoconsolatorio, ed elevando a norma generale la situazione particolare e contingente), ne trae spunto per ribadire la sua concezione dell'autonomia dell'opera d'arte in termini tali da arrivare a teorizzare (come del resto, implicitamente, aveva fatto già nella dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*) una svalutazione (anzi, una negazione) dell'importanza dell'autore in quanto persona dotata di una sua concreta entità, così radicale ed estrema da comportare, al limite, la soppressione del suo stesso nome:

... questa suprema noncuranza per l'artista qualsiasi parmi che dev'essere una maniera universale con cui sarà vista l'arte in avvenire. Mi spiego. 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...<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Cfr. *supra*, pp. 92-93.

<sup>80</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 105. Su questa strada, Verga arriva a vagheggiare una sorta di totale annullamento dell'autore nell'opera (che richiama a sua volta quella specie di inconscio *cupio dissolvi* che ci è parso di scorgere in Flaubert), come mostra questo brano della lettera a Torraca del 12 maggio 1881: «... Sì, il mio ideale artistico è che l'autore *s'immedesima talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa*. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e necessario, producesse quell'illusione potente dell'essere stato, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare » (cfr. E. GHIDETTI,

Ebbene, un atteggiamento assai simile, una marcata propensione, cioè, a sminuire — fino a negare del tutto — l'importanza dell'individualità, per così dire, contingente dell'autore a vantaggio dell'opera, era stato più volte manifestato dallo scrittore francese, che già in una lettera a Louise Colet del 27 marzo 1852 aveva addirittura affermato che « l'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu »<sup>81</sup>; e in un'altra lettera, a George Sand, del dicembre 1875 (da noi già ricordata in un precedente capitolo), aveva efficacemente sintetizzato il suo pensiero al riguardo nell'icastica sentenza « l'homme n'est rien, l'œuvre tout », aggiungendo poco più avanti alcune considerazioni che richiamano sensibilmente (anche per la forma interrogativa che il discorso assume verso la fine) le espressioni verghiane: « 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?* »<sup>82</sup>.

Anche la componente — diciamo così — 'etica' della concezione flaubertiana dell'impersonalità e l'impostazione di tipo 'deontologico' che abbiamo colta qua e là negli scritti del francese hanno in Verga un riscontro abbastanza

*Verga...* cit., pp. 85-86. Corsivo nostro); dove va notato, altresì, il ripresentarsi, in stretta connessione col motivo da noi qui messo in evidenza, di elementi ed espressioni tipiche della concezione verghiana dell'impersonalità e presenti già nella premessa all'*Amante di Gramigna*, quali l'utopistico ideale di un'opera che *si faccia da sé* e la designazione della realtà (fondamentale referente di ogni arte realistica) mediante la formula perfettiva dell'« essere stato »; e va notato, ancora, il concetto di « illusione » della realtà, che, come si è già accennato, costituisce un motivo ricorrente e centrale nelle poetiche e nelle estetiche realistiche del tempo.

<sup>81</sup> Cfr. *Correspondance*, II, cit., p. 380.

<sup>82</sup> Cfr. *Correspondance*, VII, cit., pp. 280-281. Corsivo nostro. Sostanzialmente analogo era il concetto espresso in queste parole rivolte a Ernest Feydeau nella lettera del 12-15 novembre 1859: « ... Les œuvres, voilà tout. Qu'importe le *Nous*, le *Moi* et surtout le *Je?* » (Cfr. *Correspondance*, IV, cit., p. 345. Corsivi nel testo).

preciso. Si pensi, in particolare, all'affermazione che il siciliano fa nell'introduzione ai *Malavoglia*: « Chi osserva questo spettacolo *non ha il diritto* di giudicarlo » e si confronti con i diversi passi in cui Flaubert dichiara, con espressione identica a quella usata da Verga, che lo scrittore « n'a pas le droit » di esprimere la sua opinione su ciò che osserva e ritrae<sup>83</sup>.

D'altronde, anche sul piano del temperamento e degli atteggiamenti psicologici si possono riscontrare, tra i due scrittori, notevoli somiglianze. Pensiamo, soprattutto, al geloso riserbo con cui Verga, al pari di Flaubert, protegge dall'indiscreta curiosità del 'pubblico' tutto ciò che riguarda la sua intimità e il suo 'privato'. E si veda poi, in particolare, come lo scrittore siciliano, in una lettera a Capuana del 30 aprile 1881, manifesti la sua profonda riluttanza a comunicare dati e notizie di carattere autobiografico in termini e modi che, anche se più sfumati, appaiono — nella sostanza — sorprendentemente simili a quelli con cui il francese, nella lettera a Feydeau del 21 agosto 1859, aveva espresso il senso di imbarazzo, anzi di fastidio, provocato in lui dalla richiesta di informazioni di un « anonimo biografo »<sup>84</sup>. Anche Verga, fra l'altro, come aveva fatto Flau-

<sup>83</sup> Cfr. *supra*, pp. 154-155. Si può ancora, in tema di affinità tra Verga e Flaubert, notare la consonanza fra l'espressione « *mettersi* [o « entrare »] nella pelle dei personaggi che ricorre con una certa frequenza negli scritti del catanese (cfr. per es. le lettere a De Roberto del 19 gennaio e del 5 luglio 1890, in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., rispettivamente p. 237 e p. 248, e la lettera a Rod del 14 luglio 1899, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., p. 130) e la frase flaubertiana già citata (cfr. *supra*, p. 162) « *se transporter dans les personnages* ». E anche il principio vergghiano della visione a distanza, dell'ottica « da lontano » (su cui si veda, fra gli altri, A. ASOR ROSA, *Il punto di vista...* cit., pp. 755-757, e, da ultimo, G. PATRIZI, *Il mondo...* cit., pp. 69-133), ha — in certo qual modo — un suo precedente in questo 'precepto' contenuto in una lettera dello scrittore francese a Ernest Feydeau dei primi del giugno 1859: « ... ne te presse pas! mets ton objectif à cent lieues de ta vie et considère-toi comme le Père Eternel » (in *Correspondance*, V, cit., p. 318).

<sup>84</sup> Cfr. *supra*, p. 160.

bert col suo corrispondente, chiede all'amico di assumersi lui il compito di fornire (in questo caso, a Édouard Rod, futuro traduttore dei *Malavoglia* in francese) i dati richiesti:

Il Sig. Rod del *Parlement* si propone fare un articolo sul mio libro, e mi domanda delle *notizie* biografiche sulla mia persona, senza di che, dice lui, l'articolo non *porterait* in Francia, ma tu capisci quanto l'autobiografia ripugni al nostro gusto italiano. Io avevo lasciato passare la prima sua sull'argomento. Ma egli torna ad insistere colla lettera che ti accludo [...] né saprei come contentarlo. Vuoi scriverne due parole tu, secche secche, perché devono passare per le mie mani e ad ogni modo son io che le mando? Tu mi conosci abbastanza per dire quello che può interessare la curiosità banale di questo genere, senza cascare nel ridicolo di farmi *posare pel ritratto*.

Fai tu che hai tatto, gusto e misura...<sup>85</sup>

Certo, si tratta, in casi del genere, di semplici coincidenze (che qui si registrano, più che altro, per completezza di esposizione, e quasi come curiosità). Rimane tuttavia il fatto che nei due scrittori si colgono talune manifestazioni psicologiche per certi versi abbastanza simili, e che si può comunque osservare, in ciascuno dei due, una congruenza di fondo tra quella che potremmo definire (per riprendere — parafrasandola appena — un'espressione verghiana testé citata) la « difficoltà a parlare di sé » che caratterizza la psicologia sia di Verga che di Flaubert, e la loro disposizione all'impersonalità.

<sup>85</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., pp. 114-115. Corsivi nel testo. Lo stato di disagio in cui la richiesta del suo estimatore svizzero lo aveva posto era, del resto, apertamente rivelato da Verga in una lettera allo stesso Rod dell'11 maggio 1881, nella quale il siciliano, scusandosi di non aver risposto prontamente all'ultima lettera del corrispondente, dichiarava appunto: « Il ritardo è venuto dall'imbarazzo in cui mi ha messo il suo desiderio di avere da me dei dettagli biografici personali »; ed aggiungeva poco più avanti: « Ella capirà quanto sia cosa delicata e difficile il parlare di sé » (cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., p. 31).

Ciò che più conta, in ogni caso, è che in un periodo abbastanza ben delimitato (pur se con qualche sfasatura e con articolazioni interne diverse nei diversi Paesi) si manifesti in aree culturali distinte, anche se legate da molteplici relazioni, una tendenza artistico-letteraria essenzialmente omogenea, la quale trova, per esprimersi a livello teorico e concettuale, forme ed immagini sostanzialmente simili e talvolta quasi identiche. Ci si può chiedere, comunque, se Verga abbia potuto in qualche modo conoscere il pensiero di Flaubert, in particolare per quel che si riferisce alla 'poetica' dell'impersonalità. In forma diretta, certamente no, dato che la prima raccolta di lettere dello scrittore francese (che costituiscono, come si è visto, l'unica fonte per la conoscenza diretta — appunto — della sua poetica 'esplicita') fu pubblicata nel 1884<sup>86</sup>, alcuni anni, cioè, dopo la formulazione delle idee esposte da Verga, in forme e termini analoghi o affini a quelli impiegati da Flaubert, nella premessa all'*Amante di Gramigna* e in numerose lettere<sup>87</sup>. È vero che già nella prima parte del saggio dedicato da Zola a Flaubert e compreso nel volume *Les romanciers naturalistes*, pubblicato nel 1881, si trovava una concisa ma chiara enunciazione dei principi dell'impersonalità, ricavati — diciamo così, per induzione — dall'analisi di *Madame Bovary* (che Zola indicava in quel saggio come modello esemplare della narrativa naturalistica), ma illuminati, verosimilmente, anche dai chiarimenti, dalle precisazioni e

<sup>86</sup> Cfr. *supra*, p. 93, n. 52.

<sup>87</sup> Va comunque registrata la presenza, nella biblioteca dello scrittore catanese, di una copia del volume richiamato nella nota precedente; e va poi segnalata — a testimonianza dell'interesse con cui Verga lesse l'epistolario flaubertiano — la citazione, tratta appunto da una lettera dello scrittore francese, che si trova in una missiva a De Roberto del 18 agosto 1888: «... L'ideale sarebbe di *mettere in piedi des bons-hommes* come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore» (cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 205. Corso nel testo).

dalle puntualizzazioni che certamente non erano mancati nel corso degli incontri e delle conversazioni tra il 'maestro' e i suoi 'allievi' ed estimatori a cui tante volte anche l'autore dei *Rougon-Macquart* aveva partecipato. Si poteva leggere, in particolare, nel saggio zoliano:

Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. Il pense que sa propre émotion générerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait le hautaine leçon des faits. C'est là toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman<sup>88</sup>,

ed è plausibile che Verga abbia letto questa pagina (dove, fra l'altro, compariva la parola 'impersonnelle'). Ma anche in questo caso, vista la data di pubblicazione del volume di Zola, la formulazione e, a maggior ragione, la maturazione delle idee verghiane sull'impersonalità rimane pur sempre precedente — e quindi indipendente — rispetto alla conoscenza, da parte di Verga, delle idee dello scrittore

<sup>88</sup> Citiamo da É. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Bibliothèque Charpentier, É. Fasquelle Éditeur 1914, pp. 128-129.

francese. Quel che è certo, comunque, è che il catanese lesse, in epoca anteriore alle sue prime teorizzazioni in proposito, *Madame Bovary* (naturalmente in francese, dato che la prima traduzione italiana del romanzo si avrà solo nel 1881), come è documentato da una lettera a Capuana del 14 gennaio 1874, in cui si legge, fra l'altro: «Ti rimando *Madame Bovary* [...]. Il libro del *Flaubert*, è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare»<sup>89</sup>; ed è, semmai, proprio nel romanzo (da cui, appunto, c'era «molto da imparare») che egli (così come, del resto, eventualmente, anche Capuana) avrà potuto trovare — naturalmente in forma implicita e indiretta e tutte risolte, per così dire, in 'forma' e in stile — indicazioni sulla poetica di Flaubert<sup>90</sup> e trarre

<sup>89</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 29. Nel seguito della lettera, per altro, il catanese esprime delle riserve di ordine moralistico sul «realismo» del romanzo flaubertiano: «Ma ti confesso — scrive — che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio...» (*ibidem*). In seguito, invece, l'ammirazione di Verga per lo scrittore francese diverrà incondizionata, come si vede, per esempio, in questo passo tratto da una lettera a Felice Cameroni del 2 giugno 1881: «Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra [...] pei capelli» (cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 113); dove, fra l'altro, va notata l'individuazione e il particolare apprezzamento, da parte del catanese, nel romanzo flaubertiano, proprio di taluni fra i più significativi tratti specifici dell'impersonalità. Proprio *Bouvard et Pécuchet*, d'altra parte — stando a quanto il nipote omonimo dello scrittore ebbe a dichiarare all'autore del presente studio —, fu uno dei *livres de chevet* prediletti da Verga negli ultimi anni della sua vita.

<sup>90</sup> Si noti, comunque, che un preciso ed acuto riferimento all'impersonalità di *Madame Bovary* (e quindi una possibile indicazione di lettura e di 'fruizione' del romanzo flaubertiano) si trovava già nella «causerie» dedicata da Sainte-Beuve al romanzo il 4 maggio 1857, dove si leggeva, fra l'altro: «... il [cioè, Flaubert] s'est complètement abstenu, il n'y est que pour

spunti ed elementi per la sua personale riflessione ed elaborazione.

Ma è tempo, ora, di tornare all'esame diretto degli scritti di Verga e di Capuana per seguire nei loro successivi svolgimenti le rispettive elaborazioni della 'poetica' dell'impersonalità (che spesso, per altro, tornano a procedere lungo linee parallele o intrecciate) e metterne a fuoco i momenti e gli aspetti più significativi.

Gli interventi di Verga, in particolare, si intensificano e si infittiscono nei periodi di maggior impegno creativo e si addensano, segnatamente, nei mesi che precedono e seguono la pubblicazione dei due maggiori romanzi, sotto la spinta, prima, dei concreti problemi compositivi e stilistico-espressivi da risolvere, e, dopo, delle osservazioni e dei giudizi di critici, lettori ed amici.

Si tratta a volte di indicazioni più o meno esplicite circa i criteri seguiti e le tecniche adottate nel suo lavoro di scrittore, dal cui insieme risultano ulteriormente comprovate la chiarezza di idee e la lucida consapevolezza artistica da cui il catanese è costantemente guidato.

Particolarmente interessanti, al riguardo, alcune lettere inviate da Verga all'editore Treves durante l'ultima fase della composizione dei *Malavoglia*, da cui emerge chiaramente la particolare concezione del realismo che è propria dello scrittore e in cui si esprime sempre, più o meno direttamente, la forte esigenza di oggettività che profondamente lo anima. In una di queste lettere, del 25 aprile 1880, si legge: «Eccovi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco

tout voir, tout montrer et tout dire; mais dans aucun coin du roman on n'aperçoit même son profil. L'œuvre est entièrement impersonnelle...» (cfr. C.-A. SAINTE-BEUVE, *Madame Bovary* - par M. Gustave Flaubert, in *Causeries du lundi*, XII, Paris, Garnier 1926, p. 347). L'ipotesi che il «tramite» per un indiretto «contatto» di Verga con le «proposizioni teoriche» flaubertiane possa essere stato Sainte-Beuve è avanzata da D. CONSOLI nel saggio «Vero» e verismo... cit., p. 55.

tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 e cominciare subito colla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia, e di interesse...»<sup>91</sup>: passo nel quale l'istanza impersonalistica si esprime, implicitamente, appunto nella deliberata rinunzia (che pure costa a Verga il sacrificio — certo non indifferente — di tanto lavoro già compiuto, oltre che di «una maggiore evidenza») a ogni forma di presentazione e di descrizione preliminare, 'dall'esterno', di personaggi, ambienti, paesaggi; in vista e in funzione, sempre, dell'ideale dell'opera d'arte che 'si fa da sé', ed esclude — quindi — qualsiasi intervento della mano e della 'voce' dell'autore.

Del resto, le idee e gli intendimenti che qui sono impliciti e, per così dire, sottintesi saranno poi da Verga chiariti e ampiamente illustrati, qualche mese dopo l'uscita del libro, in diverse lettere, che validamente concorrono, fra l'altro, a testimoniare la profonda coerenza della visione artistica dello scrittore e la saldezza delle sue convinzioni. Ci riferiamo, innanzi tutto, alla lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 e a quella a Cameroni di due giorni dopo. Nella prima si legge:

Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi [...], erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azio-

<sup>91</sup> Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves...* cit., p. 48. L'avverbio « forse », assente nell'ed. curata da Raya, si trova nell'originale della lettera, conservato presso la Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

ne. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi *messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione*, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi *l'illusione completa della realtà...*<sup>92</sup>.

Ancor più chiaramente e articolatamente nella lettera a Cameroni Verga, stimolato e — diremmo — provocato dalla velata riserva che il giornalista lombardo aveva avanzata, pur nell'ambito di un giudizio d'insieme largamente positivo, proprio sulla mancanza di quella che il catanese nella lettera a Capuana testé citata aveva chiamata la « presentazione » o la « messa in scena » dei personaggi<sup>93</sup>, dopo aver affermato che l'impostazione da lui data al suo lavoro costituisce — a suo avviso — l'unico valido « punto di partenza per arrivare alla rappresentazione esatta della realtà » (e riprendendo a volte quasi alla lettera espressioni e frasi già usate nello scritto indirizzato a Capuana), dichiarava:

Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ci li avesse tutti conosciuti diggià, e [fosse] già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'il-

<sup>92</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., pp. 108-109. Il secondo corsivo è nel testo, gli altri due sono nostri. Si noti il riferimento (presente anche nella lettera a Cameroni che citeremo subito appresso) all'« illusione della realtà » come obiettivo e fine supremo dell'attività artistica.

<sup>93</sup> Cameroni, al riguardo, nella recensione dei *Malavoglia* apparsa sul « Sole » il 25 febbraio 1881, aveva scritto precisamente: « È logico, che i diversi caratteri abbiano a risaltare in modo oggettivo, ma l'autore avrebbe forse raggiunta maggiore evidenza, non eccedendo nei dialoghi e condensando in qualche pagina i tratti caratteristici di ciascun tipo più rimarchevole, sotto forma di profilo ».

lusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi nei personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*<sup>94</sup>.

Tali concetti, poi, sarebbero stati da Verga ribaditi ed ulteriormente precisati, in tono e con immagini particolarmente vivaci e colorite, in un'altra lettera a Cameroni scritta il 19 marzo 1881, dopo l'uscita di un secondo articolo sui *Malavoglia*, dove il giornalista lombardo, riprendendo quasi con le stesse parole le affermazioni fatte dal catanese nella lettera testé citata, ribadiva, a sua volta, il suo punto di vista, scrivendo fra l'altro: « Che l'ambiente sia reso con evidenza da stereoscopio, i caratteri con tutto il rilievo di persone vive ed i fatti coll'impronta di cose veramente avvenute, fin qui il concetto letterario del Verga non fa una grinza, ma perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e da frammenti di descrizione e privandosi d'altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso? »<sup>95</sup>. Alle osservazioni di Cameroni (che gli rimproverava, infine, di « recar danno ai propri lavori ed alla propaganda delle teorie naturaliste, limitando delibe-

<sup>94</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 107. Corsivi nel testo.

<sup>95</sup> Il secondo articolo di Cameroni (in cui, però, di nuovo c'è solo una aggiunta, dal momento che la prima parte riproduce esattamente il testo apparso sul « Sole ») fu pubblicato sulla « Rivista repubblicana », IV (1881), 2 ed è ora compreso in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. VIAZZI, Napoli, Guida 1974, dove il brano citato si trova a p. 104 (mentre quello riportato nella n. 93 è presente già nell'articolo del « Sole » si legge a p. 103).

ratamente i modi dello sviluppo »<sup>96</sup>) Verga replicava:

...No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente quel tanto di importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunziando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'*uomo* secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso [...]; e il profilo, la descrizione, la *presentazione*, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate e i soliloqui sulla scena... »<sup>97</sup>.

Più chiari ed espliciti di così non si poteva essere, sia nella designazione dell'obiettivo perseguito (che è appunto quello di « mettere [...] in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore », attuando, cioè, pienamente i principi dell'impersonalità), sia nell'indicazione delle modalità e dei procedimenti con cui raggiungerlo (che si riassumono e si risolvono, in sostanza, nella rinunzia — se possibile, totale — alla « descrizione », allo « studio », al « profilo », alla « presentazione »). È evidente, comunque, in queste affermazioni, l'aspirazione alla massima oggettività e 'autosufficienza' della rappresentazione artistica; ed è chiaro che Verga ha in mente una concezione letteraria ormai matura e un metodo ben preciso e definito. Da ora in poi, infatti, i più significativi inter-

<sup>96</sup> Cfr. F. CAMERONI, *Interventi...* cit., p. 104.

<sup>97</sup> Cfr., G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., pp. 108-109. Corsivi nel testo.

venti di carattere teorico dello scrittore catanese non saranno altro, in sostanza, che riprese e sviluppi coerenti delle posizioni qui espresse.

A questo punto, tornando alle lettere a Treves da cui ha preso le mosse questa parte del nostro discorso, diventa, poi, anche più facile, retrospettivamente, alla luce delle puntualizzazioni fatte da Verga nelle lettere a Capuana e a Cameroni testé considerate, penetrare e cogliere fino in fondo, in tutta la sua pregnanza, al di là dell'apparente genericità dell'enunciato, il significato implicito di quel passo della lettera all'editore del 19 luglio 1880 in cui lo scrittore, riferendosi sempre ai *Malavoglia*, afferma: «... ho cercato di estrinsecare quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre»<sup>98</sup>: dove, appunto, si stabilisce una stretta relazione tra la *bellezza* dell'opera d'arte e la sua *oggettività*, la quale, a sua volta, è una funzione diretta dell'*immediatezza* della rappresentazione (cioè della sua 'impersonalità', in quanto eliminazione ed assenza di ogni 'mediazione', da parte dell'autore, tra la realtà e la rappresentazione stessa) e si identifica, in definitiva, col «realismo» artistico<sup>99</sup>. E

<sup>98</sup> Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves...* cit., p. 50. Corsivo nel testo.

<sup>99</sup> Anche la categoria (pure presente in questa lettera) della *sincerità* — che è condizione dell'*efficacia* dell'«arte» ed è, a sua volta, elemento essenziale del «realismo» (diciamo così, *a parte subiecti*) — è strettamente connessa, nella visione del catanese, con l'idea dell'*impersonalità*, come si vede chiaramente, per esempio, nell'introduzione ai *Malavoglia*, dove si parla appunto di «studio *sincero* e *spassionato*» (e quindi *oggettivo* [i corsivi sono nostri]) della realtà inquadrata nell'obiettivo dello scrittore. Quanto, poi, all'associazione tra disposizione 'scientifica' dell'artista (implicita nella nozione di 'studio' e tipica delle poetiche dei realisti, a partire da Balzac e — come si è visto — Flaubert, e, ancor più marcatamente, dei naturalisti), essa si ripresenta, nello stesso testo, poco più avanti, là dove Verga scrive: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto

anche una dichiarazione come questa (che Verga fa a Treves in una lettera del 9 agosto 1880): «... Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso realmente questo ambiente...»<sup>100</sup>, si intende più pienamente se si inquadra nella prospettiva indicata dalle precisazioni che lo scrittore stesso farà nelle lettere a Capuana e a Cameroni sopra ricordate.

Comunque, il più lucido e articolato documento della poetica di Verga, in questa fase della sua riflessione, è certamente quello costituito dalla lettera a Francesco Torraca del 12 maggio 1881 (in parte già citata), nella quale, sollecitato dalle acute osservazioni che il critico lucano aveva fatte nella sua recensione ai *Malavoglia* (apparsa sul «Diritto» il 9 dello stesso mese)<sup>101</sup>, il catanese, in via del tutto confidenziale e riservata («giacché quel che scrivo — si assicura infatti lo scrittore, mettendo le mani avanti — non sarà letto da altri che da Lei»<sup>102</sup>), chiarisce «quali furono le sue viste artistiche» nel comporre il romanzo, diffondendosi, in particolare, sul suo ideale di un'arte «obiettiva ed im-

se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta *per studiarla senza passione* [corsivo nostro], e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere».

<sup>100</sup> Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves...* cit., p. 51.

<sup>101</sup> Il critico lucano notava fra l'altro l'«assenza compiuta, dal racconto, di riflessioni e di giudizi» (cfr. F. TORRACA, *Saggi...* cit., p. 218) e il «quasi assoluto predominio della *rappresentazione*» (ivi, p. 219; corsivo nel testo), «o per meglio intenderci — precisava poco più avanti —, del dialogo sulla narrazione stessa» (*ibidem*); e affermava poi risolutamente: «Il romanzo è perfettamente obiettivo, e la forma, starei per dire, impersonale». Considerava, per altro, un'«esagerazione» la «mancanza di descrizioni», e a tal riguardo scriveva: «Lo Zola descrive così frequentemente, io — avrà pensato il Verga — non mi farò vincer la mano nemmeno dalla stupenda bellezza de' paesaggi, dalla singolarità dei costumi siciliani, dal valore che ha la descrizione in libri, come il mio, scaturiti da studio severo della realtà, perché spiegazione necessaria di molti fenomeni morali e sociali» (ivi, p. 222).

<sup>102</sup> Cfr. E. GHIDETTI, *Verga...* cit., p. 86.

personale» e sui procedimenti e le tecniche impiegate per realizzarlo.

Io non avrei potuto augurarmi — scrive fra l'altro — encomio maggiore di quello che Ella mi fa dicendo cotesto romanzo perfettamente *obbiiettivo ed impersonale*. Sì, il mio ideale artistico è che *l'autore s'immedesima talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa*. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, *si affermasse da sé*, come vivente per un organismo proprio e necessario, producesse quell'*illusione potente dell'essere stato*, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare. E in questa *obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica*, Zola stesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze pel gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese, per la sua mirabile abilità di descrizioni. Dio mi guardi che Ella immagini che voglia con queste parole stabilire il più lontano parallelo (che mi renderebbe ridicolo) con quel grande, o peggio aspirare all'ambizione di essere andato più in là di lui [...]. A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini primitivi, e del resto la più rigorosa efficacia parmi stia sempre nella sobrietà. Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità *mettendomi completamente nel loro ambiente*, il più che ho potuto, rendendoli tali quali senza farli passare per nessuna preoccupazione artistica. Sono lietissimo [...] che Ella mi dia ragione in cotesto primo tentativo, che in Italia può passare per disperato, di farli parlare con la loro lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani, almeno di dare la fisionomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano. Certuni mi addebitano di non aver separato in questo metodo la parte dello scrittore da quella dei suoi personaggi; e se arrivano a concedermi venia per l'ardimento in questo, avrebbero voluto che per la diversa intonazione dello stile lo scrittore avesse fatto sentire ogni venti linee: ora son io che parlo. La questione [...] si riannoda a quel che ho detto in principio, e *parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un'uniforme*

*intonazione a tutta l'opera, senza eclissare completamente lo scrittore...*<sup>103</sup>

Si tratta — come si vede — di un documento davvero eccezionale, sia per la rarità di prese di posizione così esplicite ed ampie da parte di Verga, sia per la straordinaria chiarezza dell'argomentazione. Non solo lo scrittore vi riprende e sviluppa — anche variandoli — idee e concetti già espressi in altre occasioni, come quello dell'«obbiettività della rappresentazione artistica», quello dell'opera che si possa «affermare da sé» o quello della scomparsa (ovvero dell'*eclissi* dell'autore nell'opera); ma vi introduce anche elementi e motivi del tutto nuovi<sup>104</sup>, mostrando, fra l'altro, ancora una volta di avere una piena consapevolezza sia della natura e della portata 'rivoluzionaria' delle innovazioni compositive e stilistico-espressive da lui attuate nei *Malavoglia* sia, comunque, dell'importanza e del valore della propria opera. Pensiamo, per esempio, alla definizione — precisa ed efficace nella sua essenzialità — della miracolosa operazione linguistica compiuta nel romanzo, che è racchiusa nell'accenno al «tentativo di dare la fisionomia del loro intelletto» alla lingua che «quegli uomini primitivi» parlano<sup>105</sup> (definizione che anticipa, sinteticamente, le più scaltrite analisi moderne, e che basterebbe, da sola, a liquidare definitivamente il vecchio luogo comune di un Verga artista 'spontaneo' e istintivo); e pensiamo anche, per

<sup>103</sup> Ivi, pp. 85-87. Corsivi nostri, fuorché nel caso delle parole «necessario», «essere stato» e «colorista».

<sup>104</sup> Si noti, per inciso, che Verga adopera qui per la prima volta (riprendendola dal saggio di Torraca) la parola 'impersonale'.

<sup>105</sup> Torraca aveva sottolineato, in proposito, il «tentativo [...] di riprodurre sino il linguaggio degli abitanti di Trezza», precisando che Verga «non era sceso sino al dialetto, ma aveva dato quanto aveva potuto alla lingua l'andatura, le movenze del dialetto», avvicinando, come Zola, «il suo stesso linguaggio, quando parlava a nome proprio, a quello dei personaggi ...» (cfr. *Saggi...* cit., pp. 220-221).

un altro verso, al riferimento all'arte di Zola, con cui si instaura qui, per la prima volta, in sostanza, un confronto destinato ad essere più volte ripreso e sviluppato, specie ad opera di Capuana<sup>106</sup>, e a diventare quasi emblematico, nel dibattito critico del tempo, del più generale confronto tra verismo italiano e naturalismo francese.

Già in questa sede, comunque, e proprio per bocca dello stesso Verga (a conferma, appunto, della lucidità della sua coscienza artistica), si affaccia, pur tra tante espressioni di sincera modestia e deferenza nei confronti del maestro d'oltralpe, il motivo del 'progresso' compiuto dallo scrittore catanese sulla via dell'«obbiettività» e dell'impersonalità (grazie, in particolare, al superamento delle «debolezze pel gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese» e all'eliminazione — o alla riduzione al minimo — delle descrizioni, tradizionale appannaggio, anche nella scuola naturalista, dell'autore in quanto narratore). Una analoga valutazione, in forma più esplicita e diretta, sarà espressa di qui a qualche settimana (come si è già visto) nella recensione dedicata ai *Malavoglia* da Capuana («... finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna...»<sup>107</sup>); e sarà ribadita dallo scrittore di Mineo, in forma appena più sfumata nel tono, nella lettera a Édouard Rod (in parte già citata in un precedente capitolo<sup>108</sup>) del 17 ottobre 1883:

Lo Zola, mi sembra, ha un po' di torto nel concedere una eccessiva importanza al concetto di un'opera d'arte: da noi si pensa che un concetto, scientifico o no, non ha valore in un'opera d'arte, se non quanto ne assume diventando opera d'arte. Per-

<sup>106</sup> Si veda, al riguardo, *supra*, p. 61 e n.

<sup>107</sup> Cfr. *supra*, p. 129 n. (e si veda anche p. 61, n. 60).

<sup>108</sup> Cfr. *supra*, p. 61, n. 60.

ciò noi tentiamo di fare che l'opera d'arte sia completamente impersonale, che non vi si vegga traccia dello scrittore, che la forma, che l'organismo anche della piccola novella sia qualcosa di vivo, di solido, che si muova da sé. Da ciò nasce la nostra sobrietà in fatto di descrizioni, e in tutto quello che riguarda la *rettorica*. Da questo lato, *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...<sup>109</sup>;

e ancora undici anni dopo, nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nell'ottobre 1894, dichiarerà: «Io 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*»<sup>110</sup>. Anche Guido Mazzoni, del resto, qualche anno prima, nella sua recensione al *Mastro-don Gesualdo*<sup>111</sup>, aveva affermato, in termini più generali (e in un contesto improntato, per altro, a una dichiarata antipatia per lo scrittore francese), di considerare Verga, «nella rude semplicità delle invenzioni e della rappresentazione, di gran lunga superiore allo Zola»<sup>112</sup>; e perfino un ammiratore sfegatato del caposcuola francese del naturalismo come Felice Cameroni aveva scritto che «per la meravigliosa oggettività della riproduzione artistica» Verga «supera qualsiasi romanziera vivente, compreso lo stesso Zola»<sup>113</sup>.

<sup>109</sup> Cfr. J.-J. MARCHAND, *Édouard Rod...* cit., pp. 135-136. Corsivo nel testo. Si noti, fra l'altro, l'accento alla «sobrietà in fatto di descrizioni», che suona singolarmente con le espressioni — oltre che con i concetti — usate da Verga nella lettera a Torraca.

<sup>110</sup> Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., p. 233.

<sup>111</sup> G. MAZZONI, *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo», I (1890), 6, pp. 129-134; ora anche in P. PULLEGA, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli 1973, pp. 70-74.

<sup>112</sup> Ivi, p. 70. (Si badi, però, che l'inciso «nella rude... rappresentazione» nell'edizione Pullega manca).

<sup>113</sup> Cfr. F. CAMERONI, *Interventi...* cit., p. 274. Il giudizio citato, che riguarda in particolare *Vita dei campi*, è inserito nel contesto di una breve

Comunque, l'elemento più nuovo e interessante (anche perché rappresenta un approfondimento e una determinazione in senso 'operativo' dell'indefinita aspirazione a « scomparire » senza lasciar traccia alcuna) contenuto nella lettera di Verga a Torraca consiste forse nel concetto di « immedesimazione » dello scrittore « col soggetto » della narrazione (o con l'« opera » in generale), che si presenta ben due volte, in stretta associazione, appunto, col motivo dell'*eclissi* dell'autore (« il mio ideale artistico è che l'autore s'immedesimi talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa »; « parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto [...] senza eclissare completamente lo scrittore ») e che in qualche misura anticipa l'idea adombrata nella formula « entrare [o « mettersi »] nella pelle dei personaggi » che lo scrittore userà spesso negli anni seguenti<sup>114</sup> per rendere sinteticamente il senso dell'impersonalità (per esempio, in quella sorta di sommario consuntivo della propria opera che si trova nella lettera a Rod del 14 luglio 1899, dove si legge:

notizia su *Per le vie* che fa parte della *Rassegna bibliografica* apparsa sul « Sole » il 15 settembre 1883. (Nella recensione cameruniana ai *Malavoglia*, invece, c'era sì, già, un accostamento dell'opera verghiana a quella zoliana, ma era prospettato solo in via ipotetica e limitato, per di più, da tante cautele e tante condizioni. Scriveva infatti il critico: « Fatte le debite proporzioni tra lo Zola ed il Verga, forse i *Vinti* potranno occupare fra i romanzi della giovane letteratura italiana un posto, corrispondente a quello dei *Rougon-Macquart*, se però il nostro romanziere saprà (come ne sono assolutamente certo) persistere nel suo ultimo indirizzo e curarne (come spero) ancor dipiù lo svolgimento artistico » [cfr. F. CAMERONI, *Interventi...* cit., p. 100]).

<sup>114</sup> Si noti comunque che già nel 1884, diversi anni prima di Verga, Capuana, in quella singolare opera che è *Spiritismo?*, adopererà questa espressione, nel contesto di una curiosa descrizione di quelle che potremmo definire le premesse fisio-psicologiche dell'impersonalità, che è in carattere con la complessiva intonazione pseudoscientifica del libro: « Per entrare, come sogliamo dire, nella pelle del nostro personaggio noi adoperiamo ora contrazioni muscolari e isolamenti di determinate sensazioni a fine di lasciarne libere alcune altre più confacenti al nostro scopo; ora vere interruzioni o sospensioni della nostra personalità [...]. La perfetta oggettività della ben riuscita opera d'arte non ha altra origine ... » (L. CAPUANA, *Spiritismo?*... cit., p. 221).

« Quanto a me, se dovessi fare a voi, *amico*, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente »<sup>115</sup>.

Una nuova concentrazione di interventi e prese di posizione attinenti alla problematica dell'impersonalità si avrà, dopo una pausa di alcuni anni, in concomitanza con la composizione e la pubblicazione del *Mastro-don Gesualdo*. Ancora una volta, prima i problemi inerenti alla costruzione ed elaborazione del romanzo, poi le osservazioni e le 'provocazioni' dei critici, stimolano Verga a chiarire e a mettere a punto ulteriormente le sue idee letterarie e la sua poetica. Le posizioni precedenti vengono sostanzialmente riaffermate; tuttavia, è possibile cogliere un certo cambiamento di tono. Alla profonda sicurezza e al baldanzoso fervore degli 'inizi' sembra ora subentrare un atteggiamento di tipo difensivo, visibile in particolar modo nelle repliche dello scrittore ai rilievi dei recensori e dei critici, che si può forse interpretare anche come un primo segno di 'stanchezza' e di 'cedimento'.

Così, per esempio, a Cameroni, che in una lettera del dicembre '89, a proposito del *Mastro*, gli aveva 'contestato' una precisa 'infrazione' della 'norma' dell'impersonalità,

<sup>115</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., pp. 130-131. Cursivo nel testo. Si noti, in margine, che anche stavolta Verga tiene a precisare che le sue dichiarazioni di poetica sono strettamente confidenziali, e non « pel pubblico ». Il testo della lettera continua col brano, citato precedentemente, « E qui cade in acconcio ... che Dio m'assisti per questa *Duchessa!* » (v. *supra*, p. 122); il che può suggerire che ci sia una relazione tra l'istanza dell'impersonalità intesa come immedesimazione, come « mettersi nella pelle », e la difficoltà, per Verga, di rappresentare adeguatamente le classi elevate (si veda, al riguardo, il capitolo precedente).

Verga replicava, in tono insolitamente concitato, quasi a volersi discolpare:

Sul mio onore e sulla mia coscienza dinanzi a quel giudice severissimo che tu sei, ecco la verità vera. Lo *sfogo* che tu dici è o vuol essere perfettamente oggettivo; risponde al sentimento intimo, cauto e prudente di cotesta gente per le quali [*sic*] ho vissuto per le 500 pagine del libro. Quanto alle cause prime, alle ragioni atavistiche e alle infiltrazioni successive che abbiano potuto mettermi nella carne e nello spirito dei don Ninì Rubiera e C. i non so cosa dirti. Ma sfogo soggettivo no. Protesto<sup>116</sup>.

E a Guido Mazzoni che nella già ricordata recensione aveva rilevato una deroga — da parte di Verga — al principio di « non mostrar mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro »<sup>117</sup> — deroga che, per altro, era dal critico giudicata positivamente (« quando il Verga, con una rara concessione, ha palesato l'animo di Isabella, allora che le fervono i primi sentimenti d'amore, ha scritto pagine di

<sup>116</sup> Lettera del 4 gennaio 1890. Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 236. Corsivo nel testo. Si noti che dell'«accusa» mossa da Cameroni nella sua lettera « feroce d'inchiesta inesorabile *sulle origini* delle famose tre righe [...] incriminate a pag. 285 » (*ibidem*; corsivo nel testo), che tanto punge sul vivo Verga, nella recensione del giornalista lombardo al *Mastro* pubblicata sul « Sole » l'1 gennaio 1890 non c'era traccia; anzi Cameroni scriveva: « Nei due volumi dei *Vinti* non si riscontra forse una sola frase di sfogo soggettivo »; e aggiungeva: « Ambiente, figure, fatti, descrizione e narrazione *parlata*, tutto salta fuori con la massima evidenza immaginabile, senza l'intervento individuale dello scrittore. In questo impassibile oggettivismo, il Verga [...] ha un solo emulo, il Flaubert, di cui [...] abbiamo visto le incessanti angosce artistiche, per raggiungere l'ideale supremo dell'impersonalità assoluta ». Quanto alle « tre righe [...] incriminate a pag. 285 », comunque, si tratta evidentemente di quelle sulle quali richiama l'attenzione, citandole testualmente, anche Mazzoni: « Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi! » (cfr. P. PULLEGA, *Leggere Verga...* cit., p. 72), che si trovano appunto a p. 285 della prima edizione in volume del romanzo.

<sup>117</sup> Cfr. P. PULLEGA, *Leggere Verga...* cit., p. 71. Anticipando, quasi, le puntualizzazioni che Verga farà nell'intervista a Ojetti del '94, Mazzoni precisa: « li fa agire, non li mostra in atto di pensare » (*ibidem*).

stupenda efficacia »<sup>118</sup>), giacché secondo lui quel principio era un « preconetto » dal quale derivava il « difetto di curiosità » e di « interesse »<sup>119</sup> di cui, a suo avviso, soffriva il romanzo —, lo scrittore, pur nel contesto di una complessiva riconferma delle proprie convinzioni, rendeva 'confessione' del proprio « peccato » recitando, quasi, una sorta di *mea culpa*:

... io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*<sup>120</sup>;

dove, per altro, come si vede, Verga riprende concetti già adombrati nelle lettere a Capuana e a Cameroni dell'81 e anticipa le argomentazioni che svolgerà ampiamente nel-

<sup>118</sup> *Ibidem.*

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., pp. 242-243. Corsivi nel testo. Anche stavolta Verga, come già in altre occasioni del genere, sente il bisogno di giustificarsi, quasi, per l'inusitato rilievo della sua 'disquisizione' teorica: « Mi perdoni [...] la lunga chiacchierata che non uso e non avrei osato fare in pubblico, e alla quale sono stato condotto insensibilmente dalla simpatia che Ella mi dimostra, e dalla molta stima che mi ispira » (ivi, p. 243).

l'intervista a Ojetti del '94; e dove, in particolare, appare più che mai evidente come per lo scrittore catanese l'ideale dell'autosufficienza dell'opera narrativa escluda — anche in linea di principio — l'analisi psicologica dei personaggi (che è invece ammessa e praticata — sia pur con la massima 'obiettività' — da Flaubert).

È poi interessante notare il collegamento che lo scrittore stesso stabilisce (sempre a proposito del *Mastro*), in una lettera a De Roberto del 19 gennaio '90, tra il procedimento dell'immedesimazione nei personaggi (che, come abbiamo visto, costituisce uno dei modi principali con cui egli realizza l'impersonalità) e taluni aspetti, tra i più segreti ed umbratili, del suo carattere: «... sono lieto che tu abbia notato il cenno di *distratto* e di *mortificato*, ch'è in me della vita, e mi rende più facile lo starmene in disparte [in un certo senso, come «l'osservatore» della prefazione ai *Malavoglia*, quando «riesce a trarsi [...] fuori del campo della lotta»] a vederla passare, così com'è, ed entrare nella pelle dei Mastro don Gesualdo e C.i.»<sup>121</sup>: accostamento che ci può forse rivelare qualcosa sulla radice psicologica della poetica verghiana, o comunque sul modo in cui, nello scrittore catanese, si configura il nesso tra psicologia e tendenze artistiche.

Anche in qualcuna delle sue più o meno occasionali notazioni critiche su scrittori contemporanei, rapide ma sempre acute ed efficaci, si esprime chiaramente, in questo periodo (nel periodo, cioè, in cui si colloca la composizione e la pubblicazione del *Mastro*), la propensione di Verga per l'impersonalità. Si vedano, per esempio, queste considerazioni sul *Piacere* di D'Annunzio: «... A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei [...] che lo scrittore

<sup>121</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 237. Corsivi nel testo.

del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze — *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo... »<sup>122</sup>.

Comunque, l'adesione di Verga al metodo impersonale, così come, più in generale, alla poetica e all'arte realistica di cui quel metodo costituisce, nella visione dello scrittore catanese, l'elemento essenziale e — per così dire — portante, sarà sempre salda e profonda. Abbiamo già visto il rilievo esclusivo che a quel metodo egli darà, nel caratterizzare retrospettivamente la propria arte, nella lettera a Rod del 14 luglio 1899<sup>123</sup>; ancor più significativa è la testimonianza offerta dalla più volte ricordata intervista a Ogetti dell'agosto 1894 (che costituisce anzi senz'altro il documento più importante della poetica verghiana nell'ultima fase della sua attività). Provocato dall'intervistatore che, dopo avergli ricordato che in Italia egli era considerato « il più valido campione del naturalismo puro, del naturalismo fisiologico » e che in Francia, « per confessione degli stessi suoi fedeli », il naturalismo era « caduto », gli aveva chiesto di esprimere il suo pensiero al riguardo, lo scrittore così rispondeva:

— Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante. Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o

<sup>122</sup> Lettera a Cameroni del 20 novembre 1889. Ivi, p. 232. Corsivo nel testo.

<sup>123</sup> Cfr. *supra*, p. 182.

che sente. Ecco tutto. I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*...<sup>124</sup>.

C'è anche qui, e forse in misura maggiore che non negli atteggiamenti 'difensivi' espressi nelle lettere sul *Maestro-don Gesualdo*, qualche segno di 'cedimento' rispetto al battagliero entusiasmo e alla baldanzosa sicurezza con cui aveva sostenuto le sue posizioni negli anni fervidi della preparazione ed elaborazione della nuova poetica e della nuova arte verista; c'è, in particolare, una reazione di ben visibile fastidio di fronte all'incalzare dei nuovi 'ismi' (da lui polemicamente ridotti a semplici e vuote «parole») e c'è, comunque, la manifestazione di una certa qual disponibilità a una sorta di eclettica conciliazione tra le diverse concezioni artistiche («I due metodi... non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi»<sup>125</sup>). Ma si tratta di concessioni piuttosto forza-

<sup>124</sup> L'intervista si legge, assieme alle altre rilasciate al giornalista romano, nel 1894, da numerosi altri scrittori, in U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., pp. 112-124. Il passo citato è alle pp. 117-119. I corsivi sono nel testo.

<sup>125</sup> Un segno di ripiegamento su posizioni più 'moderate' si può vedere anche nella riduzione del naturalismo a semplice «metodo», basata su una distinzione (di ascendenza villariana) tra «metodo» e «pensiero», che compare qui per la prima volta in Verga. Su questa linea, del resto, anche De Sanctis, da parte sua, aveva distinto, nel saggio del 1875 *Il principio del realismo*, tra realismo come «metodo» e realismo come «dottrina» (cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte...* cit., pp. 353-354).

te e di comodo, di arretramenti tattici, si direbbe quasi, dovuti appunto alla pressione ormai insostenibile delle nuove tendenze letterarie, della nuova sensibilità, della nuova cultura 'decadente'. Quello che invece conta e va sottolineato è l'intima e profonda coerenza con la quale Verga riconferma la sostanza delle sue convinzioni, e in particolare della sua poetica dell'impersonalità, riprendendo e sviluppando, con ulteriori approfondimenti e articolazioni, tesi e concetti già esposti in tante precedenti occasioni.

Anche Capuana, del resto, si mantenne strenuamente fedele, fino all'ultimo, al canone dell'impersonalità<sup>126</sup>. Certo — come si è già accennato — l'opera di Verga costituì sempre per lui uno stimolo potente a elaborare e a mettere a fuoco le sue idee. Abbiamo già visto, in tal senso, come lo scrittore di Mineo fin dal tempo delle discussioni attorno ai tavolini del caffè Biffi traesse volentieri spunto dalle « idee » esposte dall'amico per « farvi sopra il suo ricamo di commenti » (si pensi ancora una volta, per esempio, alla recensione di *Vita dei campi*<sup>127</sup>); e vediamo appunto, da allora, i successivi svolgimenti del pensiero e dell'elaborazione teorica dei due scrittori continuare a procedere lungo linee parallele e spesso ad intrecciarsi; vediamo, in particolare, ancora altre volte Capuana cogliere spunti o sollecitazioni offertegli da Verga per arricchirne la sua personale riflessione o anche solo per ribadire e mettere a punto le idee già maturate. Così, per esempio, rispondendo all'amico, che nella lettera già citata del 29 maggio 1881, dopo aver rivendicato la priorità nella formulazione del principio

<sup>126</sup> Già Trombatore notava che Capuana, « mentre [...] veniva fatalmente disfacendosi di quasi tutto il bagaglio veristico [...], non cedette mai sul terreno dell'impersonalità » (G. TROMBATORE, *La critica...* cit., p. 103).

<sup>127</sup> Cfr. *supra*, pp. 134-135.

dell'impersonalità e rievocato nostalgicamente le discussioni milanesi degli anni '77-'78 (quando i progetti di opere ispirate alla nuova poetica erano ancora « castelli in aria » e « sogni della fantasia »), aveva concluso: « Basta, non andare in fondo alla presente divagazione, di cui la conclusione sarebbe che le opere d'arte migliori sono quelle che non si scrivono. Per conto mio io lo penso... »<sup>128</sup>, lo scrittore di Mineo precisava (in tono, invero, insolitamente solenne e professorale) il suo pensiero:

Sull'impersonalità dell'opera d'arte noi siamo stati sempre d'accordo, meno il limite che io credo posto dalla natura stessa dell'opera d'arte: e tu questo limite lo vedi anche quando dici (da artista e non da filosofo) che le migliori opere d'arte sono quelle che non si scrivono; senza riflettere che l'opera l'arte diventa tale soltanto quando ha preso forma solida, esteriore. Filosoficamente, l'opera d'arte realizzata, anche con tutte le sue imperfezioni, è sempre superiore, da non potersene far dei confronti, all'opera d'arte ideale, o meglio all'idea di quell'opera d'arte...<sup>129</sup>.

Ma si vedano, sempre a proposito dell'arte verghiana, questi altri interventi di Capuana: « *L'umorismo*, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il

<sup>128</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* cit., p. 119.

<sup>129</sup> Lettera del 3 giugno 1881. Ivi, pp. 121-122. Si ricordi che a una qualche diversità di vedute sull'impersonalità (o comunque sull'autonomia dell'opera rispetto all'autore) aveva accennato, in tono semischerzoso, lo stesso Verga, nella lettera all'amico del 19 febbraio 1881, subito dopo aver espresso la paradossale opinione che si debba « arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé » e aver rammentato la sua « vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo » (cfr. *supra*, p. 163), affermando: « Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto... » (ivi, p. 105).

lettore. Il Verga è di quei pochi scrittori moderni che hanno il coraggio e la forza (la forza soprattutto) di spingere il processo artistico dell'impersonalità fino all'estremo limite possibile [...]. L'*umorismo* del Verga scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone»<sup>130</sup>; e, a proposito del *Teatro di Giovanni Verga*<sup>131</sup>: «se [Verga] non li ha giudicati [i suoi personaggi], approvandoli o condannandoli, se non ha palesato la sua opinione intorno ad essi, questo è avvenuto perché il farlo gli è parso superfluo [...] egli ha pensato [...] che il rappresentarli soltanto valeva precisamente giudicarli [...] ha saputo talmente compenetrarsi col personaggio da sparire dentro di lui; [...] è riuscito a indovinare il gesto, l'intonazione della voce, l'azione tutta corrispondente al suo interno stato e a quello degli altri che si muovono attorno a lui...»<sup>132</sup>: dove paiono riecheggiare anche idee e concetti

<sup>130</sup> Il passo fa parte di un articolo sulle *Novelle rusticane* pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» il 14 gennaio 1883 e riprodotto nel volume *Per l'arte...* cit., dove si legge a p. 173. I corsivi sono nel testo. Si noti che già Verga, in una lettera a Rod del 7 aprile 1882, aveva introdotto un concetto simile a quello espresso qui da Capuana col termine «umorismo impersonale», dicendo di ravvisare, in un episodio del romanzo *Côte à Côte* dello scrittore svizzero, «l'umorismo obbiettivo di Zola» (cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., p. 52).

<sup>131</sup> Così si intitola il primo degli interventi di Capuana nella serrata polemica — appunto sul teatro verghiano — che oppose lo scrittore siciliano a Ugo Ojetti sul finire del 1896. L'articolo, apparso sul «Roma di Roma» il 16 dicembre di quell'anno, fu poi accolto negli *«Ismi» contemporanei*.

<sup>132</sup> L. CAPUANA, *Gli «Ismi»...* cit., p. 183. Già prima, nel maggio di quello stesso 1896, si era svolta, sulle colonne del «Roma di Roma», una polemica (riproposta poi negli *«Ismi»* sotto il titolo *Idealismo e Cosmopolitismo*) tra Ojetti e Capuana, il quale rivendicava anche per i veristi il diritto di essere considerati a pieno titolo 'idealisti' e caratterizzava il «particolare ideale» di Verga e di De Roberto affermando che nel primo esso «prende un senso di commozione, di pietà», mentre nel secondo «diventa un atteggiamento di ironia contenuta, di spietata crudeltà», ma si premurava di precisare, subito dopo, che questo «senso e [questo] atteggiamento [...] s'intravedono, anzi [...] s'indovinano tanto meglio, quanto più i personaggi, e i loro atti, e i loro sentimenti sono esposti oggettivamente e quanto

espressi da Verga nell'intervista a Ogetti di qualche anno prima.

Anche l'uscita del romanzo *Dal tuo al mio*, dopo l'omonimo dramma, stimola un intervento di Capuana<sup>133</sup> e anzi, proprio per la particolare problematica inerente alla duplice forma letteraria data allo stesso soggetto, e al passaggio dall'una all'altra forma, dà allo scrittore di Mineo l'occasione per una sorta di ricapitolazione delle idee e delle teorie da lui elaborate nel corso di una riflessione più che trentennale sullo svolgimento dei generi letterari, che viene qui aggiornata all'«ultima fase dell'evoluzione del romanzo»<sup>134</sup>. Viene ripresa e riproposta, in particolare, appunto la concezione di tipo evoluzionistico della letteratura (in cui si mescolano singolarmente positivismo e idealismo) che Capuana aveva derivata essenzialmente da De Meis (il cui nome infatti viene qui evocato esplicitamente con la consueta deferenza: «... un grande scienziato, di cui l'Italia sembra di essersi scordata, Camillo De Meis...»<sup>135</sup>). Scrive Capuana fra l'altro: «Da trent'anni in qua [...], mettiamo pure da cinquant'anni in qua, il romanzo ha iniziato una continua e non interrotta epurazione di tutto quel che era ormai ridotto un'atrofizzazione di certe parti del suo organismo, una volta funzionanti, per trasmissione ereditaria, e già divenute un impaccio e un ingombro»<sup>136</sup>. Si tratta, come si vede, di temi e concetti tutt'al-

meno si scorge che tali atti e sentimenti abbiano qualche relazione col pensiero individuale dell'autore» (ivi, p. 48).

<sup>133</sup> La recensione fu pubblicata sul «Giornale d'Italia» il 24 agosto 1906 e ripresa dall'«Illustrazione italiana» il 30 settembre dello stesso anno. Si può leggere ora in A. BARBINA, *Capuana...* cit., pp. 199-203, da cui citiamo.

<sup>134</sup> Cfr. A. BARBINA, *Capuana...* cit., p. 199.

<sup>135</sup> Ivi, p. 203.

<sup>136</sup> Ivi, p. 201. Poco più avanti si riparla anche della «vitalità degli organismi letterari», anzi, «dell'organismo semplicemente, perché se non si trattasse di un'unità, l'arte sarebbe la cosa più arbitraria e più capricciosa di questo mondo» (*ibidem*).

tro che nuovi nello scrittore di Mineo; ma appunto questa così tenace persistenza è significativa, in quanto dimostra l'essenziale coerenza del pensiero di Capuana e la saldezza delle sue più radicate convinzioni.

Comunque — per riprendere il filo del discorso di Capuana —, la tendenza di fondo manifestata dalla 'forma' romanzo nel corso di questa cinquantennale evoluzione è stata quella di puntare al raggiungimento del massimo grado di « autonomia » dall'autore, conformandosi il più possibile, in questo senso, al modello perfetto costituito dalla forma drammatica. Anche nell'« opera drammatica », per altro, « la perfezione è raggiunta soltanto quando l'intervento [dell'autore] non traspare affatto o almeno azione e personaggi danno la compiuta illusione che intervento non ci sia stato »; è possibile, tuttavia (sia pur a queste condizioni), raggiungerla, mentre « nel romanzo, fin nel caso della più straordinaria impersonalità possibile », l'autore, servendosi di quelle che Capuana chiama « malizie del mestiere », può tutt'al più « giustificare o velare o nascondere alla meglio il suo intervento »<sup>137</sup>. Ad ogni modo, afferma esplicitamente e lapidariamente il recensore, « l'evoluzione è dalla forma narrativa verso la drammatica »<sup>138</sup>; e questa affermazione giunge a conclusione di un *excursus* in cui ancora una volta Capuana ripercorre il cammino compiuto dal romanzo in direzione di una sempre maggiore oggettività e di una sempre più completa autosufficienza narrativa:

Bisogna leggere con intelligente occhio di critico un romanzo, una novella di Balzac per scorgere qua e là l'energico sforzo con cui la forma tenta di raggiungere la sua futura attuazione. Il gran creatore del romanzo moderno vi agita, vi rimuove, quasi

<sup>137</sup> Ivi, p. 200. Non sfugga la nota di disincantato 'realismo' che risuona in queste considerazioni.

<sup>138</sup> Ivi, p. 202.

affannosamente, la materia che contiene i preziosi elementi da cui dovrà venir fuori il miracolo della sua opera vivente; egli è ancora oppresso dall'ingombro ereditario di organi che funzionano male o non funzionano più; ma all'ultimo, quasi sempre, gli accade di sbarazzarsi di tutto, di restare faccia a faccia con le sue creature, e di tirarsi da parte per lasciare che esse agiscano con la rapidità, con la violenza che gli interessi e le passioni impongono nella vita reale; e dal conflitto risulta un movimento di azione che non è più narrativo, ma drammatico, tutto dialogo — e che dialogo! — da far dimenticare la lentezza della preparazione, e stavo per dire l'impaccio.

Quel che un genio non è riuscito compiutamente ad attuare, l'ha già attuato il Genio della forma che è superiore a tutti i genî di questo mondo; lo ha attuato a traverso una serie di prove e di riprove, che sembrava volessero essere definitive ed erano invece provvisorie, ma che avevano bisogno di credersi definitive per affermarsi, per compenetrarsi con l'organismo della forma in quel che esse contenevano di serio, di essenziale, di vitale. Il Genio della forma è astuto, è ingegnoso; ha iniziato e compiuto la sua trasformazione per via di tanti piccoli tentativi, di tanti anche grossi tentativi; si è servito del Naturalismo zoliano, del Psicolismo burgettiano, come si era già servito largamente dell'Impersonalismo flobertiano; e tra le loro contraddizioni, e i loro eccessi ha fatto tesoro di quel che tornava comodo al suo scopo, per rendere più agile, più sincero il romanzo<sup>139</sup>.

Al vertice di siffatta evoluzione (all'interno della quale, per altro, in questa visione retrospettiva e 'distaccata', l'«impersonalismo» in senso stretto sembra circoscriversi nei confini di una esperienza artistica individuale, pur se altissima) si colloca l'opera di Verga, e in particolare (con una visibile forzatura dovuta all'occasione) il romanzo *Dal tuo al mio*, dove, fra l'altro, a indicare la perfezione raggiunta dallo scrittore sulla via dell'oggettività e dell'impersonalità (in senso generale), «in dugento pagine si tro-

<sup>139</sup> Ivi, pp. 201-202.

vano appena quattro o cinque righe di descrizione»<sup>140</sup>.

Verga dunque costituisce per Capuana un grande stimolo e un costante termine di riferimento. Ma anche in tanti scritti critici e recensioni dedicate dal mineolo ad altri scrittori i richiami più o meno espliciti e diretti al principio dell'impersonalità — nei suoi vari aspetti e specificazioni — sono frequentissimi (e spesso tale principio diviene norma e criterio di valutazione delle opere prese di volta in volta in esame). Ecco, per esempio, cosa scriveva, nel 1887, a proposito della raccolta di novelle di De Roberto *La sorte*: «Il De Roberto [...] non poteva [...] commettere lo sbaglio di dare nel suo lavoro artistico un qualsiasi predominio al concetto a discapito della forma rappresentativa impersonale»<sup>141</sup>; e poco più avanti, nello stesso articolo, nel quale, assieme al libro derobertiano, recensiva il volume di Remigio Zena *Storie semplici*, affermava che i personaggi dei due narratori «stanno bene in gambe, hanno un fisionomia spiccata, e vivono e agiscono nella loro cerchia sociale senza lasciar punto scorgere dietro di essi un *autore*, cioè uno che abbia voluto foggiarli per forza così e così»<sup>142</sup>; e in un saggio dell'89 sul *Piacere* di D'Annunzio rilevava (in sostanziale consonanza con le considerazioni espresse da Verga nella lettera a Cameroni del 20 novembre dello stesso anno<sup>143</sup>) che in quel romanzo «la realtà non è riuscita a

<sup>140</sup> Ivi, p. 203.

<sup>141</sup> Cfr. *Libri e teatro...* cit. (dove la recensione, originariamente apparsa sul «Fanfulla della Domenica» dell'1 maggio 1887, fu poi accolta), p. 145.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 152-153. Corsivo nel testo. Analogamente, in un altro scritto accolto nello stesso volume, Capuana indicava tra i principali motivi della sua grande ammirazione per Émile Augier il fatto che «pel primo» questi aveva messo «sulle tavole del teatro moderno personaggi [...] che vivono di vita propria, e sentono, pensano, agiscono, parlano per conto loro, senza apparire mai portavoce e fantasmi di un concetto qualunque dell'autore», e insomma, senza dar mai «a sospettare che stia nascosto nella lor pelle il loro creatore, l'Augier» (ivi, pp. 109-110).

<sup>143</sup> Cfr. *supra*, pp. 185-186.

trasformarsi pienamente in fantasma artistico, libero d'ogni dipendenza, esistente da sé, fuori della personalità dell'artista», ribadendo poi che l'autore, dopo aver dato ai suoi personaggi «la sua carne, il suo sangue, l'anima sua, deve vedere staccata e indipendente da lui la sua prole»<sup>144</sup>; e sempre a proposito dello scrittore abruzzese, osservava, in un articolo del '92, che «nel *Giovanni Episcopo* il tentativo di nascondere la personalità dell'autore dietro quella del personaggio c'è, quantunque mal riuscito perché di seconda mano», mentre «nell'*Innocente*, per quanto sia visibile l'intento dell'autore, l'illusione non si produce una sola volta»<sup>145</sup>; e concludeva: «Dirlo non vale; occorre farlo sentire; occorre che Gabriele D'Annunzio s'annullasse nella personalità di Tullio Hermil...»<sup>146</sup>. Così, ancora, recensendo il romanzo *Ave* di Adolfo Albertazzi (in uno scritto apparso dapprima sul «Roma di Roma», in tre puntate, il 6, 7 e 8 agosto 1896), muoveva allo scrittore l'appunto di non aver saputo «compenetrarsi col fantasma delle sue creature in modo da sopprimere in esse il segno della sua personalità di autore»<sup>147</sup>; mentre elogiava Grazia Deledda (in un articolo uscito sullo stesso giornale, in due puntate, il 21 e il 23 dicembre 1896) perché, nel suo romanzo *La via del male*, non si era «smarrita dietro un lavoro di analisi psicologica, artificiale; ma aveva fatto sentire, pensare, agire tutte quelle creature nel loro ambiente, proprio come fa la natura con le sue», avanzando semmai qualche riserva per il fatto che, avendo la scrittrice «dato al suo lavoro un accento impersonale spiccato, anche nella

<sup>144</sup> Cfr. *Libri e teatro*... cit. (dove il saggio dannunziano fu accolto), rispettivamente p. 43 e p. 45.

<sup>145</sup> Cfr. *Gli «Ismi»*... cit. (dove l'articolo — uscito dapprima, il 24 aprile 1892, sulla «Tavola rotonda» di Napoli — fu ripreso), p. 104.

<sup>146</sup> Ivi, p. 107.

<sup>147</sup> Ivi, p. 126.

narrazione dove i personaggi non parlano ma pensano e sentono a modo loro, *quel vento che canta come un pazzo inno di leggende*, non poteva passare neppur un istante per la fantasia di un rozzo contadino qual'è Pietro Benu »<sup>148</sup>: dove è evidente, fra l'altro, che l'ideale modello e termine di riferimento presente alla mente di Capuana continua ad essere, sia pur implicitamente, l'arte di Verga.

Ancora nel 1907, comunque, lo scrittore di Mineo, recensendo il volume *Erma bifronte* di Pirandello, indicherà uno dei maggiori pregi delle novelle contenute nella raccolta proprio nella loro « più schietta impersonalità »<sup>149</sup>, rispetto ai precedenti racconti dell'agrigentino. Il principio dell'impersonalità, del resto, è così centrale nella poetica e nella teoria letteraria di Capuana da apparire, spesso, nella sua visione, come l'elemento principale e più significativo dell'arte nuova e da finire, a volte, con l'identificarsi senz'altro, come per una sorta di metonimia, con la nozione stessa di naturalismo, e col diventarne quasi sinonimo. Ciò avviene, per esempio, nell'introduzione (eponima) a *Per l'arte*, dove lo scrittore afferma, in sede di 'consuntivo' letterario, che « la formola dell'arte impersonale non ha ancora trovato il suo Boccaccio »<sup>150</sup>; ed avviene, con particolare evidenza, in un altro di quegli scritti di ampio respiro nei quali, di quando in quando, Capuana si sofferma a fare il punto — per così dire — della situazione letteraria, cioè nel saggio intitolato *La crisi del romanzo* (pubblicato dapprima nei numeri del 16 gennaio e del 16 febbraio 1897 della rivista catanese « Le Grazie » ed accolto poi negli « *Ismi* » contemporanei), dove si legge, fra l'altro, a propo-

<sup>148</sup> Ivi, p. 160. Il corsivo del secondo passo è nel testo.

<sup>149</sup> Cfr. A. BARBINA, *Capuana...* cit. (dove la recensione, pubblicata da Capuana sulla « Gazzetta del popolo » del 9 gennaio 1907, è riprodotta), p. 181.

<sup>150</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte...* cit., p. LVI.

sito del «romanzo sperimentale escogitato dallo Zola» e della relativa teoria predicata «ai quattro venti» dallo scrittore francese (il quale se ne serviva come di «una bandiera per mettere in vista l'opera sua»):

La novità c'era, senza dubbio, ma non era precisamente quella da lui bandita; non consisteva nel dimostrare per mezzo della finzione artistica un principio scientifico, ma piuttosto nell'assimilarsi il metodo di osservazione, dentro i limiti, s'intende, consentiti dall'indole e dalla natura dell'opera d'arte; anzi la precisa novità si riduceva alla coscienza più chiara, più categorica, del dovere dell'artista di dare al suo lavoro un fondamento di osservazione diretta e nel lasciare ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà di azione, senza mescolarvi i suoi particolari criterii; insomma nell'imitare proprio la natura, che mette al mondo le creature e le abbandona a sé stesse e al giudizio della società<sup>151</sup>;

<sup>151</sup> Cfr. *Gli «Ismi»*... cit., pp. 67-68. Corsivo nel testo. Si noti, comunque, che in questa pagina Capuana riprende, non solo nelle linee generali ma anche — a volte — nella concreta articolazione del discorso e perfino nelle singole espressioni ed immagini, una concezione che aveva già esposta più di quindici anni prima nella famosa recensione ai *Malavoglia* (da noi più volte citata): «Senza dubbio l'elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma più pensatamente, con più coscienza [...]; ma la vera novità non istà in questo. Né sta nella pretesa di un *romanzo sperimentale*, bandiera che lo Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di gran cassa, per attirar la folla che altrimenti passerebbe via senza fermarsi [...]. Un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte [...]. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte... » (cfr. *Studii... Seconda Serie* cit., p. 140. Corsivi nel testo). La concezione estetica che si esprime in questo brano, per altro, si ripresenterà (a testimonianza della consapevolezza e coerenza teorica di Capuana) in diversi altri scritti del siciliano: sarà riaffermata, per esempio — anche se di sfuggita —, nell'introduzione a *Per l'arte*: «... è naturale [...] che [...] la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell'opera d'arte, nel modo, s'intende, e colla misura compatibile con un'opera d'arte... » (*Per l'arte*... cit., p. XLIV) e si ritroverà nelle note autobiografiche premesse alla seconda edizione di *Homo*, dove lo scrittore, ripercorrendo con la memoria lo svolgimento della sua narrativa e ricordando il «penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella [...] autonoma, qualcosa d'indi-

e alcune pagine più avanti: « I romanzieri russi [...] avevano soltanto fatto sviluppare, per istinto più che per riflessione, il germe della impersonalità artistica, che è la più alta conquista del romanzo contemporaneo, il compimento assoluto del suo organismo. Necessità naturale, se mentre i romanzieri russi la mettevano in pratica senza anticipatamente discuterla, veniva discussa e messa in pratica nello stesso tempo in altri paesi di Europa e in Francia specialmente... »<sup>152</sup>; e poco oltre ancora, con riferimento all'intervista di Verga a Ojetti:

Forse il Verga, quando parla della possibilità di « *scrivere un romanzo mistico con una forma naturalistica* », [...] avrebbe dovuto dire meglio: *impersonale*. Intendeva appunto dir questo: e forse l'accusa d'imprecisione è una meticolosità. Il Verga, che come artista sa il fatto suo, capisce benissimo che un romanziere ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare sé stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi. E se tra essi c'è un mistico, il romanziere deve sentire e pensare come lui, non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa...<sup>153</sup>;

e infine: « Il romanzo [...] continuerà a sviluppare il suo organismo adoperando sempre meglio il metodo impersonale... »<sup>154</sup>. E ancora qualche anno più tardi, nella prima delle *Lettere alla assente*, Capuana riaffermerà che « l'eccelsa abilità tecnica », per un narratore, consiste, a suo

pendente, di fuori del tutto dal suo autore » (cioè appunto impersonale), così commenterà: « Erano, immaginavo, i veri e soli affetti [*sic*] che poteva risentir la novella, nella sua qualità d'opera d'arte, i soli affetti ch'essa poteva risentire dell'indirizzo scientifico della moderna cultura » (*Come io divenni novelliere*, in *Homo*, ed. cit., pp. XXX-XXXI).

<sup>152</sup> Cfr. *Gli « Ismi »*... cit., p. 74.

<sup>153</sup> Ivi, pp. 76-77. Corsivi nel testo.

<sup>154</sup> Ivi, p. 81.

giudizio, « nel non farsi scorgere affatto »<sup>155</sup>.

Anche Federico De Roberto, nel frattempo, si era inserito nella ideale discussione sull'impersonalità di cui abbiamo seguito i più significativi svolgimenti negli interventi di Verga e di Capuana. La posizione del giovane scrittore è, sostanzialmente, quella dello 'scolaro' che ricalca le orme dei maestri, finendo magari con lo spingersi più avanti di loro nel loro stesso cammino; non mancano, tuttavia, anche da parte sua, dei contributi originali, che in qualche caso, come vedremo, avranno a loro volta una funzione di stimolo per lo stesso Verga.

I primi riferimenti derobertiani all'impersonalità si incontrano in alcuni scritti critici giovanili; in particolare, in un saggio dedicato a *Gustave Flaubert* (e così appunto intitolato) si parla, fra l'altro, del « contrasto che era nel Flaubert, tra una educazione ed un ambiente romantico, vuol dir vecchio, ed una corrente già iniziata ed in via di divenire prepotente verso *l'impersonalità e l'obbiettivismo caratteristici dell'arte moderna* »<sup>156</sup>, e si sottolinea come lo stesso scrittore, comunque, affermasse « che la prima delle sue norme artistiche fosse l'impersonalità » (che per altro si identificava e si risolveva — secondo il giovane critico — nella poetica dell'« arte per l'arte »<sup>157</sup>. Nel saggio intitola-

<sup>155</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Lettere alla assente...* cit., p. 12. La *Prima lettera alla Assente* era apparsa sulla « Tribuna » il 2 agosto 1899.

<sup>156</sup> F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p. 23. Corsivo nostro.

<sup>157</sup> Ivi, p. 24. Dello scrittore normanno De Roberto tornerà ad occuparsi in due articoli intitolati rispettivamente *Gustave Flaubert. L'uomo* e *Gustave Flaubert. L'opera*, pubblicati sul « Fanfulla della Domenica » il 6 e il 13 aprile 1890. Nel secondo di essi, in particolare, riprenderà il discorso sull'impersonalità, individuando, fra l'altro, alla base di quel modo espressivo, anche un fattore « d'ordine etico », che è così da lui delineato: « L'intervento personale dello scrittore, nel corso della rappresentazione artistica, non può essere legittimato se non da uno scopo da raggiungere: l'esaltamento della virtù, la condanna del vizio, la predicazione della verità. Il romanziere che disprezza troppo gli uomini per far loro del bene o del male, anzi che

to *Scienza ed arte* e dedicato al naturalismo, poi, De Roberto scrive (a proposito di Alphonse Daudet): « La scrupolosità nell'osservazione, la sincerità nell'impressione, l'impersonalità nell'esecuzione: ecco le norme prime, essenziali a cui ognuno dovrebbe attenersi »<sup>158</sup> (in base — s'intende — ai princìpi naturalistici). Ma si tratta, in questi due casi, della constatazione o dell'assunzione di dati di fatto 'oggettivi', di descrizioni 'neutrali' delle caratteristiche degli scrittori o delle poetiche prese in esame, che in sé e per sé non implicano, da parte del critico, una presa di posizione né, tanto meno, un'adesione. Non ci sono, insomma, risvolti o implicazioni di teoria letteraria o di poetica.

Gli scritti nei quali, invece, De Roberto si impegnerà nella trattazione di una problematica di carattere teorico e nell'esposizione delle sue idee e dei suoi intendimenti artistici saranno soprattutto alcune importanti prefazioni premesse ad altrettante raccolte di novelle. Innanzi tutto, la lunga prefazione a *Documenti umani*, datata ottobre 1888, dove, soffermandosi ad illustrare le differenze intercorrenti tra le due principali « scuole » che tengono il campo in letteratura, « la naturalista e l'idealista »<sup>159</sup> (tra le quali, per altro, non fa una scelta definitiva, mantenendo, piuttosto, un atteggiamento — diciamo così — relativistico ed essen-

non crede alla distinzione tra il bene ed il male, si atterrà alla integrale rappresentazione di ciò che cade sotto i suoi sensi, astenendosi da qualunque commento»; e affermando, comunque, che « l'impersonalità di cui egli [cioè Flaubert] parla è l'impersonalità formale, quella che consiste nella soppressione del pronome *io*; ma l'*io* pensiero creatore, l'*io* anima ispiratrice si rivela in tutto e per tutto: dalla scelta del soggetto all'invenzione dei personaggi, dalla disposizione delle parole alle conclusioni morali»; di modo che « l'obiettività della sua rappresentazione artistica è completa, la sua astensione da ogni commento assoluta; ma invisibile ovunque, il suo spirito è per ogni dove presente... » (cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit. — dove i due saggi sono riportati —, rispettivamente pp. 1614-1615 — il primo brano — e 1616 — gli altri due. I corsivi sono nel testo).

<sup>158</sup> *Arabeschi...* cit., p. 62.

<sup>159</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1629.

zialmente agnostico), a proposito dell'«analisi psicologica», che della narrativa «idealista» costituisce un elemento essenziale, così si esprime: «In che cosa consiste essa? Consiste nell'esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi: delle loro sensazioni, dei loro sentimenti e delle loro volizioni. Dato un personaggio con un certo carattere e messo in una certa condizione, l'analisi psicologica consiste nel *rintracciare tutti i movimenti interiori di questo personaggio*, come egli apprezzi questa situazione, che cosa essa gli suggerisca, quali partiti gli si offrano per uscirne, e *per quale trafila d'impulsi e di ragionamenti egli si apprenda all'uno piuttosto che all'altro*»<sup>160</sup>, dove non può non colpire l'analogia tra le parole derobertiane (in particolare quelle da noi messe in corsivo) e quelle che userà Verga nell'intervista a Ojetti del '94 (la quale, per altro, si svolgerà alla presenza dello stesso De Roberto<sup>161</sup>), quando, a chiarimento dell'affermazione secondo cui i naturalisti fanno «della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti», preciserà: «... per dire al lettore: "Tizio fa o dice questo o quello", io devo prima dentro di me attimo per attimo *calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello*»<sup>162</sup>. Ma d'altra parte — si chiede De Roberto addentrandosi nell'analisi dei vari aspetti della questione — come è possibile conoscere con esattezza tutto ciò che il personaggio «ha provato, sentito, rammentato, previsto, supposto, considerato»? È forse l'autore «entrato nel suo cervello per leggersi ciò che vi accadeva»?<sup>163</sup>. A tali interrogativi lo scrittore risponde affermando che «l'analisi psicologica è [...] il prodotto d'un particolare genere d'ima-

<sup>160</sup> Ivi, p. 1636. Corsivi nostri.

<sup>161</sup> Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., p. 116.

<sup>162</sup> V. *supra*, pp. 186-187.

<sup>163</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1636.

ginazione: l'immaginazione degli stati d'animo» e puntualizzando subito dopo, col consueto rigore logico portato all'estremo che lo contraddistingue:

In un solo caso può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, cioè quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi sé stesso. Mettendosi direttamente in scena, o prestando la propria coscienza a uno dei suoi attori, egli potrà sviscerare gli stati d'animo più complessi, rari e delicati che nel campo di questa coscienza e sotto la propria diretta percezione si formano. Ma in tutti gli altri casi, quando studia caratteri dissimili al suo [...], egli non può direttamente osservare *se non gli atti, le parole, i gesti*<sup>164</sup>;

e se si considera che tra «gesti [...] parole e [...] atti» da una parte e «pensieri» dall'altra non c'è alcuna reale omogeneità, si vede subito, secondo De Roberto, «quanto sia poco facile desumere dagli indizii esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze»; per cui, in definitiva, «le ricostruzioni psicologiche dei romanzieri sembrano [...] poggiare sopra una poco solida base e risultare da semplici induzioni; e insomma, anche quando lo scrittore non parla di sé stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi [e si noti l'uso dell'espressione anche da parte di De Roberto], egli stesso proverebbe e penserebbe»<sup>165</sup>. Ed ecco come il giovane scrittore caratterizza, subito dopo, i seguaci dell'altro indirizzo:

I realisti invece, presumendo di dare l'impressione del rea-

<sup>164</sup> Ivi, p. 1637. Si noti anche in questo caso la consonanza tra le parole da noi sottolineate col corsivo e questo concetto espresso da Verga nell'intervista a Ojetti: «Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè *in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna*» (v. *supra*, p. 186. Corsivo nostro).

<sup>165</sup> Ivi, pp. 1637-1638.

le, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è visibile, lasciando ai lettori l'immaginare quel che accade nelle anime, tal e quale come nella realtà, dove noi vediamo uomini e donne che parlano e si muovono, e non già anime messe a nudo e notomizzate. Cercando di far intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni, rappresentando un caso di coscienza col gesto e con la parola che lo riassumono, si può dire che i realisti, non procedono per via d'analisi psicologica, ma ricorrono invece alla sintesi fisiologica<sup>166</sup>.

Anche qui si esprimono idee e concetti che, nella sostanza, ritroveremo nella famosa intervista di Verga a Ogetti del '94. Si sarebbe quasi indotti a pensare, insomma, che il 'maestro' sia stato in qualche misura influenzato, o comunque abbia tratto degli spunti dalle considerazioni del 'discepolo'<sup>167</sup>, se non fosse che, come si è visto, le idee espresse da Verga in quell'occasione sono, a lor volta, profondamente coerenti con tutta la sua precedente riflessione, anzi ne costituiscono un logico sviluppo e una delle espressioni più mature e significative e hanno del resto dei precedenti 'specifici' e una loro prima efficace formulazione già nelle icastiche puntualizzazioni sulla concezione dei personaggi dei *Malavoglia* che si trovano in alcune lettere scritte all'epoca della pubblicazione del romanzo (e già da noi prese in esame)<sup>168</sup>.

<sup>166</sup> Ivi, p. 1638.

<sup>167</sup> Non c'è dubbio, del resto, che Verga abbia letto la prefazione derobertiana, alla quale appunto si riferisce esplicitamente nella lettera al giovane amico del 18 agosto 1888, approvando nel complesso le argomentazioni in essa svolte e scrivendo fra l'altro: « ... credo che la *rappresentazione* dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace » (cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 205. Corsivo nel testo).

<sup>168</sup> Si ricordi, per esempio, quella a Cameroni del 19 marzo 1881, in cui Verga chiarisce che ha evitato volutamente « la descrizione, lo studio, il profilo » del personaggio perché « tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti » e « il lettore deve vedere il personaggio [...] da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso »; ma si veda, su ciò, *supra*, p. 174.

Molte delle idee esposte da De Roberto in questo suo scritto sono comunque derivate dalla prefazione di Guy de Maupassant al romanzo *Pierre et Jean* (che il siciliano cita qui esplicitamente)<sup>169</sup>. In quelle pagine infatti lo scrittore francese, oltre ad esprimere una concezione di tipo relativistico (e di matrice sensistica) con cui consuona sensibilmente la complessiva visione del mondo di De Roberto (« Quel enfantillage [...] de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes! Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre... »<sup>170</sup>), aveva appunto preso in esame le due 'teorie' maggiormente seguite dai narratori contemporanei, cioè « celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif », scrivendo fra l'altro:

Les partisans de l'analyse demandent que l'écrivain s'attache à indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions, en n'accordant au fait lui-même qu'une importance très secondaire[...].

Les partisans de l'objectivité [...] prétendant, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements.

Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence [...].

Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme

<sup>169</sup> A questo romanzo e ai temi trattati da Maupassant nella prefazione De Roberto aveva già dedicato un articolo sul « Fanfulla della Domenica » del 24 giugno 1888 (intitolato *Il romanzo*), in cui molte delle considerazioni svolte nella prefazione a *Documenti umani* sono già presenti.

<sup>170</sup> G. DE MAUPASSANT, *Le roman*, prefazione a *Pierre et Jean*, Paris, Librairie Ollendorff, s.d. [ma 1888; la prefazione è datata, comunque, settembre 1888], p. 13.

dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'œuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette.

Il me semble aussi que le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité. Il est d'abord plus vraisemblable, car les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent <sup>171</sup>.

Che Verga abbia conosciuto — prima di rilasciare la sua intervista a Ugo Ojetti — anche questo testo maupassantiano (e ne abbia quindi ricavato un ulteriore arricchimento della sua 'teoria' letteraria, per altro, come si è visto, già molto ben definita ed articolata) è più che probabile (visto che, fra l'altro, gli era segnalato appunto dalla prefazione derobertiana <sup>172</sup>). In ogni caso, le analogie tra alcu-

<sup>171</sup> Ivi, pp. 14-16. Lo scrittore francese afferma ancora: «... celui qui fait de la psychologie pure ne peut que se substituer à tous ses personnages dans les différentes situations où il les place, car il lui est impossible de changer ses organes, qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous [...]. Notre vision, notre connaissance du monde acquise par le secours de nos sens, nos idées sur la vie, nous ne pouvons que les transporter en partie dans tous les personnages dont nous prétendons dévoiler l'être intime et inconnu. C'est donc toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme, d'une courtisane, d'une religieuse, d'une jeune fille ou d'une marchande aux halles... » (ivi, p. 17): concezione che De Roberto riprenderà nella sua teoria dell'« immaginazione degli stati d'animo » esposta, in parte, nel passo da noi citato a p. 202. Va poi sottolineata, ancora, nella prefazione maupassantiana, l'affermazione secondo cui « faire vrai consiste [...] à donner l'illusion complète du vrai », e quindi « les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » (ivi, pp. 12-13), dove si ripresenta appunto l'idea, già notata in quasi tutti gli altri autori di cui ci siamo occupati, di realismo come « illusione » (e non, poniamo, *imitazione*, o *rispecchiamento*) del vero.

<sup>172</sup> Il romanzo maupassantiano in questione figura tra i libri della biblioteca dello scrittore catanese; si tratta, però, di un'edizione del 1903 (cfr. *Biblioteca...* cit., p. 288).

ne delle affermazioni fatte dallo scrittore siciliano in quell'intervista e certi punti della prefazione maupassantiana sono evidenti; così come sono evidenti — lo si è già notato — quelle tra le idee espresse da Verga in quell'occasione e talune formulazioni derobertiane.

Dove, invece, le posizioni di Verga e quelle di De Roberto divergono sostanzialmente è nel modo di valutare e definire il rapporto tra le due tendenze letterarie (la 'realistica' e la 'psicologica') che sono qui in discussione: mentre, infatti, lo scrittore più giovane mostra, nei confronti dei due diversi indirizzi, un atteggiamento essenzialmente 'agnostico', o comunque — per così dire — neutrale, un atteggiamento, insomma — per servirci del termine adoperato da Mario Pomilio —, di totale « disponibilità »<sup>173</sup>, affermando, a conclusione del suo discorso, che « se i metodi sono molteplici, l'arte è una » e che, in particolare, la disputa su « obbiettivismo » e « subbiettivismo » si riduce, in sostanza, a pura « accademia », giacché « si possono conseguire effetti di prim'ordine con un metodo e con l'altro; né i metodi sono arbitrari; il psicologo sarà sempre subbiettivo: il naturalista, riproducendo quel che vede, sarà necessariamente impersonale »<sup>174</sup>; Verga, invece, confermando la sua convinta adesione alle ragioni più profonde del naturalismo, si schiera apertamente (pur manifestando la consueta avversione per le etichette) con i rappresentanti di quella tendenza (« noialtri detti [...] *naturalisti* »), in

<sup>173</sup> M. POMILIO, *Dal naturalismo...* cit., pp. 170, 172, 176, dove si parla, rispettivamente, di « disponibilità estetica », « disponibilità [...] tecnico-stilistica » e « disponibilità metodologica ».

<sup>174</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1639. Nella prefazione a *Processi verbali*, datata dicembre 1889, lo scrittore ribadirà che « ogni soggetto si porta con sé la sua forma, e viceversa » (ivi, p. 1642); e ancora nel '94, nell'intervista da lui rilasciata ad Ojetti, dichiarerà: « Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno a una scuola. Io tento i vari indirizzi: adatto soprattutto all'argomento il metodo » (cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., p. 136).

contrapposizione agli « psicologi »); è vero che, dopo aver polemicamente precisato che « il naturalismo è un metodo, [...] non [...] un pensiero », dichiara — come si è visto — che « i due metodi », cioè il naturalista appunto e lo 'psicologico' « sono *in fondo* ottimi tutti e due », affermando poi che essi, comunque, « non si escludono, possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi »<sup>175</sup> e ribadendo ulteriormente, poco più avanti, che « nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere contemporati »<sup>176</sup>; ma è evidente che si tratta di concessioni fatte a denti stretti (si noti quell'« in fondo » da noi sottolineato) e che l'apparente eclettismo di tali affermazioni non è che il risultato — come si è già detto — di un arretramento 'tattico' di fronte all'incalzare delle nuove correnti e tendenze spiritualistiche e 'idealistiche': un arretramento che Verga compie non per ritirarsi dal combattimento, ma per attestarsi su una linea di estrema difesa delle sue posizioni più vitali e irrinunciabili: su questa stessa linea egli affermerà poco oltre: « Il naturalismo è un metodo, ora non si può in nome di un sentimento insorgere contro un metodo. C'è ignoranza di termini. Il naturalismo è forma, il misticismo può essere sostanza di un romanzo », asserendo quindi, paradossalmente, che « si può benissimo fare un romanzo mistico con un metodo puramente naturalistico »<sup>177</sup>.

Da parte sua, De Róberto provvederà a dare subito una dimostrazione pratica, sul piano delle concrete realizzazioni artistiche, del principio secondo cui « ogni soggetto si porta con sé la sua forma, e viceversa » pubblicando nello stesso anno, il 1890, due raccolte di novelle « opposte nella

<sup>175</sup> Cfr. *supra*, p. 187. Il corsivo qui è nostro.

<sup>176</sup> Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., p. 119.

<sup>177</sup> Ivi, pp. 118-119. Appunto quest'ultima affermazione discuterà Capuana nel saggio su *La crisi del romanzo* (per cui cfr. *supra*, p. 198).

forma e nelle intenzioni»<sup>178</sup> (l'una — *Processi verbali* — costituita da «novelle che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo»<sup>179</sup>, l'altra — *L'albero della scienza* — comprendente «novelle [...] condotte con quel metodo d'arte che attribuisce la maggiore importanza al mondo interiore dell'anima...»<sup>180</sup>), in cui appunto, con l'attitudine dello sperimentatore e al tempo stesso con «raffinato» virtuosismo «da dilettante», verifica e fa vedere «come una diversa qualità d'arte s'imponga a una diversa qualità di fatti umani»<sup>181</sup>. Contemporaneamente riprenderà anche sul piano dell'elaborazione teorica i temi trattati e i concetti esposti nella prefazione a *Documenti umani*. Riprenderà, per esempio, senza sostanziali modifiche, nella prefazione a *L'albero della scienza*, l'argomentazione (di ascendenza maupassantiana) già adoperata per dimostrare l'impossibilità, per l'artista, di penetrare realmente e intimamente una psicologia diversa dalla propria, affermando, fra l'altro:

Siccome non è possibile guardare dentro il cervello della gente né scorgere in altro modo quel che vi accade, la psicologia si riduce, per lo scrittore, a immaginare ciò che egli stesso proverebbe quando fosse al posto dei suoi personaggi. Il patto è, dunque, che egli possa mettersi nella loro pelle, che essi siano fatti a sua immagine e somiglianza, e che le circostanze in cui sono chiamati ad agire sieno a lui familiari. In altre parole, non si possono ana-

<sup>178</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1644. La citazione è tratta dalla prefazione a *L'albero della scienza*, che è datata dicembre 1889.

<sup>179</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1641 (dalla prefazione a *Processi verbali*, datata anch'essa dicembre 1889).

<sup>180</sup> Ivi, p. 1643 (dalla prefazione a *L'albero della scienza*). «A questo metodo — precisa lo scrittore — corrisponde necessariamente un particolare genere di contenuto» (*ibidem*).

<sup>181</sup> Ivi, p. 1644 (ancora dalla prefazione a *L'albero della scienza*).

lizzare delle situazioni o dei caratteri senza *simpatizzare* con essi...<sup>182</sup>.

Nella prefazione a *Processi verbali*, invece, illustrando il principio informatore delle novelle della raccolta (che — come si è visto — vogliono essere « la nuda e impersonale trascrizione » di fatti e vicende ritratte dal vero), svilupperà appunto il tema dell'impersonalità portando (secondo il suo solito) alle estreme conseguenze, con un ragionamento serrato e rigorosamente logico, le idee e le istanze tante volte espresse (ma mai esposte sistematicamente) da Capuana e da Verga (e finendo quindi con l'essere — o, per lo meno, con l'apparire —, appunto, « più verghiano di Verga »<sup>183</sup>:

Se l'impersonalità — vi si legge — ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espore in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le finiture di stile con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale sono cosa tutta sua<sup>184</sup>.

<sup>182</sup> Ivi, p. 1643. Corsivo nel testo.

<sup>183</sup> C. A. MADRIGNANI, *Illusione...* cit., p. 50.

<sup>184</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1641. In una lettera del 5 luglio 1890 Verga (al cui magistero, per altro, De Roberto si era esplicitamente richiamato, sia nella prefazione a *Documenti umani* sia nella lettera con cui aveva accompagnato il dono dei *Processi verbali*), pur elogiando vivamente, proprio per la loro impersonalità, i racconti contenuti in quest'ultimo volume (« Io [...] preferirò sempre questi [*« quadri »* di « *vita* » (corsivo nel testo)] in cui la *rappresentazione*, direi, è *più immediata* di prima mano, i caratteri più semplici e l'impressione più efficace [...]». Hai saputo proprio metterti nella pelle di Brasi Spataro e di Amaddio, e non farmi vedere la tua caramella e il colletto alto 15 cent.ri »; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 248. Corsivi nel testo), rifiuta tuttavia, e garbatamente critica, l'esagerazione dell'allievo: « Una semplice osservazione. Anche nell'esposizione, nel presentare i personaggi e gli avvenimenti, credo che l'autore possa mantenersi impersonale... » (*ibidem*).

La conclusione, a questo punto, non può essere che una: «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive per teatro»<sup>185</sup>: tesi che, a sua volta, non è che la radicalizzazione ed estremizzazione di posizioni largamente presenti (pur se in forma implicita) tra i teorici e i sostenitori dell'impersonalità (e di cui già Arcoleo, per esempio, aveva avuto — col suo elogio della «forma drammatica» — una chiara intuizione). È questa, ad ogni modo, per De Roberto, la condizione unica perché si possa veramente realizzare l'antica utopia di un'opera d'arte che sembri farsi da sé: giacché, appunto — ci ricorda egli stesso —, nell'arte impersonale «l'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono»<sup>186</sup>. Invece, «l'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale»<sup>187</sup>; per cui, anche se «l'osservatore impersonale farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero», lo farà solo «per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili»<sup>188</sup>, come, del resto, già lo scrittore aveva chiarito nella prefazione a *Documenti umani*. In definitiva, comunque, «la parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi [...] a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*»<sup>189</sup>.

<sup>185</sup> Cfr. F. DE ROBERTO, *Romanzi...* cit., p. 1641. Corsivo nel testo.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ivi*, pp. 1641-1642.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 1642.

<sup>189</sup> *Ibidem*. Corsivo nel testo.

Ma si trattava ormai, in realtà, di esercitazioni teoriche astratte, spinte, quasi, al limite del paradosso, e di sperimentazioni 'pratiche' eseguite, con lo spirito, appunto — e con l'intima 'freddezza' —, del « dilettante », da un epigono che non aveva ancora trovato un sua strada autonoma. La cultura e la 'civiltà' di cui l'istanza dell'impersonalità era stata espressione erano ormai avviate al loro inarrestabile declino.

INDICE DEI NOMI

- Albertazzi Adolfo, 195  
Alberti Luigi, 45 n.  
Alfieri Vittorio, 69  
Arcoletto Giorgio, 151-152, 158, 210.  
Arnim Achim von, 17  
Artuffo Riccardo, 126 n.  
Asor Rosa Alberto, 59 n., 111 e n., 112 n., 122, 133 n., 139 n., 165 n.  
Auerbach Erich, 160 n.  
Augier Émile, 194 n.
- Bacchini Gaetano, 69-70  
Balzac Honoré de, 11, 13, 73, 76 n., 77 n., 82, 85 n., 103 e n., 104, 106 n., 130, 144, 175 n., 192.  
Barbina Alfredo, 36 n., 123 n., 191 n., 196 n.  
Baudelaire Charles, 15 n., 17 e n.  
Bernardini Adelaide, 36 n.  
Bertacchini Renato, 100 n., 103 n.  
Bigazzi Roberto, 11 n., 13 n., 77 n., 101 n., 106 n., 111 n., 121 n., 137 n., 147 n., 152 n.  
Binni Walter, 40 n.  
Boccaccio Giovanni, 73, 76, 84, 196  
Bonifazi Neuro, 16 n.  
Bosco Umberto, 18 n.  
Bosquet Amélie, 154 n.  
Bouilhet Louis, 159 n.
- Bourget Paul, 193  
Boutet Eduardo, 33-36, 39, 40, 64 n.  
Briganti Alessandra, 51 n.
- Cameroni Felice, 93, 97, 152 n., 169 n., 171, 172 e n., 173 e n., 174 n., 175, 176, 180 e n., 181 n., 182, 183 n., 184, 186 n., 194, 203 n.
- Candeloro Giorgio, 54 n.  
Cantù Cesare, 85  
Capuana Luigi, 7-32, 33-64, 65, 66-90, 92, 93, 99 n., 100 n., 104 n., 105 n., 108-120, 121, 122-123, 124, 125, 126, 129 e n., 130, 133 n., 134-147, 149, 153 n., 163, 165, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 179, 181 n., 184, 188-199, 207 n., 209  
Carcano Giulio, 85, 100  
Castex Pierre-Georges, 14 n., 32 e n.  
Cattaneo Carlo, 31 n.  
Cavallotti Felice, 51  
Cefalenus Aloy (pseudon.), v. Capuana  
Cesareo Giovanni Alfredo, 89  
Chabod Federico, 49 n.  
Chamisso Adalbert von, 16 n.  
Chauvet Victor, 69, 70  
Chiappelli Fredi, 122 n.  
Ciavarella Angelo, 123 n.

- Ciuni Roberto, 47 n.  
 Colet Louise, 149 n., 153 n., 155 n., 156 n., 157 e n., 158 e n., 161 e n., 164  
 Coloma Luis, 54  
 Comte Auguste, 103 e n., 108 e n.  
 Consoli Domenico, 133 n., 170 n.  
 Costanzo Giuseppe, 17 n.  
 Crispi Francesco, 34, 54 e n., 58 e n., 59 n.  
 Croce Benedetto, 8 e n.  
 D'Annunzio Gabriele, 38, 185, 194, 195  
 Darwin Charles, 102  
 Daudet Alphonse, 82, 200  
 D'Azeglio Massimo, 81, 85, 86 e n.  
 De Amicis Edmondo, 146 n.  
 Debenedetti Giacomo, 127 n.  
 De Felice Franco, 42 n.  
 De Felice Giuffrida Giuseppe, 35  
 De Gubernatis Angelo, 18 n.  
 Del Balzo Carlo, 97 n.  
 Deledda Grazia, 38 n., 195  
 De Mattei Rodolfo, 46 n.  
 De Meis Angelo Camillo, 66 n., 77, 78 n., 191  
 De Roberto Federico, 38 n., 117, 122 n., 123-127, 165 n., 167 n., 185, 190 n., 194, 199-211  
 De Sanctis Francesco, 50 n., 77, 78 e n., 79, 80, 93, 94-96, 147-150, 153 n., 187 n.  
 Di Benedetto Arnaldo, 162 n.  
 Di Blasi Corrado, 8 n., 16 n., 18 e n., 19 n., 43 n., 48 n.  
 Di Giorgi Ferdinando, 98  
 Di Grado Antonio, 59 n.  
 Dreyfus Alfred, 51, 55 n.  
 Dumas Alexandre (*fils*), 13, 14-15, 19-27, 30  
 Dumas Alexandre (*père*), 14  
 Farina Salvatore, 18 n., 130, 134, 152  
 Fava Guzzetta Lia, 162 n.  
 Ferrari Paolo, 141  
 Ferrone Siro, 121 n.  
 Feydeau Ernest, 153 n., 159, 164 n., 165 e n.  
 Finocchiaro Chimirri Giovanna, 94 n.  
 Flaubert Gustave, 13, 73, 82, 85 n., 93 e n., 148-149, 153-170, 175 n., 183 n., 185, 193, 199 e n., 200 n.  
 Fogazzaro Antonio, 98, 100 n.  
 Foscolo Ugo, 86  
 Franchetti Leopoldo, 46 e n., 101 e n.  
 Freni Melo, 47 n.  
 Gautier Théophile, 19-20 n.  
 Genettes (Mme Roger des), 159 n.  
 Geraci Francesco, 98  
 Gerratana Valentino, 59 n.  
 Ghidetti Enrico, 9 n., 11 n., 16 n., 51 e n., 126 n., 163 n., 176 n.  
 Giaccari Ada, 16 n.  
 Gianformaggio Giovanni, 143  
 Giarratana Sebastiana, 152 n.  
 Giolitti Giovanni, 52  
 Giudici Enzo, 55 n.  
 Giusti Giuseppe, 86  
 Goethe Johann Wolfgang, 32 n.  
 Goncourt Edmond de, 43, 44 n., 73, 82, 85 n., 100 n., 103 n., 106 n., 107-112, 119, 120 n., 122, 125

- Goncourt Jules de, 73, 82, 85 n.,  
100 n., 108 n., 109 n.
- Gramsci Antonio, 42 e n., 59 e  
n., 88 e n.
- Grossi Tommaso, 86
- Guerrazzi Francesco Domenico,  
50 n., 81, 85, 86 e n., 148 n.
- Guzzanti Corrado, 42 n.
- Halm Friedrich, 140
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich,  
31 n., 32 n., 66 n., 77
- Hoffmann Ernst Theodor Ama-  
deus, 15 e n., 17, 23 n., 27
- Interdonato Stefano, 145
- Jannuzzi Lina, 121 n.
- Lanza Concetta, 152 n.
- Lanza Maria Teresa, 95 n., 148 n.
- Lauria Amilcare, 38 n., 119
- Leopardi Giacomo, 81, 86 n.
- Leotta Ninfa, 121 n.
- Leroyer de Chantepie (Mlle), 153  
n., 155 n., 156 n.
- Loève-Weimars Adolphe-François,  
15 n.
- Lombardo Eliodoro, 12
- Lugli Vittorio, 91 n.
- Luti Giorgio, 33 n.
- Macherione Giuseppe, 48 n.
- Madrignani Carlo Alberto, 7 n.,  
11 n., 12 n., 14 n., 15 n., 17  
n., 18 n., 19 n., 32 n., 35  
n., 44 n., 48 n., 52 n., 66  
n., 68 n., 69 n., 70 n., 125  
n., 126 n., 142 n., 144 n.,  
209 n.
- Manzoni Alessandro, 65-98, 163
- Marchand Jean-Jacques, 10 n., 61  
n., 180 n.
- Marenco Leopoldo, 66 n., 145
- Marzot Giulio, 88 n.
- Maupassant Guy de, 93 n., 204 e  
n., 205 e n., 206, 208
- Mazzacurati Giancarlo, 34 n., 36  
n.
- Mazzoni Guido, 180 e n., 183 e  
n.
- Mineo Nicola, 147 n.
- Monti Vincenzo, 86 n.
- Morace Aldo Maria, 59 n.
- Musitelli Paladini, v. Paladini Mu-  
sitelli
- Musumarra Carmelo, 66 n., 126  
n.
- Neera (pseudon.), v. Radius  
Zuccari
- Nicastro Guido, 34 n., 148 n.
- Nicolini Giovanni Battista, 50 n.,  
81
- Nicolosi Francesco, 106 n., 147  
n.
- Nicolosi Salvatore, 9 n.
- Norman Hilda Laura, 19 n.
- Ojetti Ugo, 55 n., 61 n., 180 e n.,  
183 n., 185, 186, 187 n.,  
190 n., 191, 198, 201 e n.,  
202 n., 203, 205, 206 n.,  
207 n.
- Oliva Gianni, 36 n., 123 n.
- Paladini Musitelli Marina, 137 n.,  
147 n., 152 n.
- Palamenghi Crispi Tommaso, 59  
n.
- Palermo Antonio, 11 n., 32 n.
- Palma G., 9 n.
- Paola Verdura Salvatore, 101, 103

- n., 104, 105, 107, 111 n.,  
120
- Parlato Valentino, 42 n.
- Patrizi Giorgio, 131 n., 165 n.
- Patrino Maria Luisa, 50 n., 51 n.
- Pavone Francesco, 17 n.
- Petrocchi Policarpo, 97
- Pirandello Luigi, 143 n., 196
- Pitré Giuseppe, 41 n., 43
- Poe Edgar Allan, 15 e n., 17 e n.,  
19
- Pomilio Mario, 126 n., 206 e n.
- Prati Giovanni, 71, 82 n.
- Pullega Paolo, 180 n., 183 n.
- Rabasta O. (pseudon.), v. Zena
- Radius Zuccari Anna (Neera), 84
- Ragonese Gaetano, 90 n., 162 n.
- Raya Gino, 8 n., 9 n., 19 n., 36  
n., 43 n., 56 n., 74 n., 92  
n., 104 n., 105 n., 111 n.,  
121 n., 129 n., 130 n., 136  
n., 143 n., 163 n., 166 n.,  
169 n., 171 n., 172 n., 175  
n., 176 n., 189 n.
- Reitano Concetta, 152 n.
- Riccardi Carla, 131 n., 134
- Rod Édouard, 10 n., 61 n., 110  
n., 122 n., 165 n., 166 e n.,  
179, 181, 186, 190 n.
- Sacchetti Roberto, 136
- Sainte-Beuve Charles-Augustin  
de, 169-170 n.
- Salomone Marino Salvatore, 47 n.
- Salvadori Massimo Luigi, 46 n.
- Sand George, 93 n., 153 n., 154  
e n., 156 n., 158, 161, 162  
n.
- Santoro Mario, 37 n.
- Scaramucci Ines, 91 n.
- Scontrino Antonio, 56 n.
- Scott Walter, 15 n., 73, 76, 79
- Scuderi Ermanno, 56 n., 60 n.
- Settembrini Luigi, 44 e n., 45, 87  
n.
- Shakespeare William, 7 n.
- Sonnino Sidney, 46 e n., 101 e n.
- Spezzani Pietro, 91 n., 97 n.
- Spinazzola Vittorio, 126 n.
- Sportelli Luigi, 67 n., 89 n.
- Squillaci Giovanni, 66 n.
- Sue Eugène, 148
- Taine Hippolyte, 103 n.
- Tarchetti Igino Ugo, 16 e n., 18  
e n.
- Tasso Torquato, 66 n.
- Tedesco Natale, 33-34 n.
- Tellini Gino, 150 n.
- Ternois René, 55 n.
- Todorov Tzvetan, 8 e n., 15, 24
- Tolstoj Lev Nikolaevič, 87, 88, 89
- Torelli Achille, 70, 140, 141 e n.
- Torraca Francesco, 99 e n., 101 e  
n., 163 n., 176 e n., 178 n.,  
180 n., 181
- Treves Emilio, 111 n., 170, 175,  
176
- Trombatore Gaetano, 35 n., 61  
n., 188 n.
- Turgenev Ivan Sergeevič, 159 n.
- Verga Giovanni, 9 n., 18, 33, 34,  
35, 36 e n., 37 e n., 38 e n.,  
43 n., 61 e n., 65, 67, 71,  
72, 75, 79, 80, 83, 90-98,  
99-113, 117, 119, 120, 121 e  
n., 122 e n., 123, 124, 125,  
126 e n., 127 n., 129-139,  
141 e n., 142 e n., 143 n.,  
145, 146, 147, 149, 150 n.,  
153 n., 162-188, 189 e n.,  
190 e n., 191, 193, 194, 196,

198, 199, 201, 202 n., 203 e n., 205 e n., 206, 207, 209 e n.  
Vetro Pietro, 42 n.  
Viazzi Glauco, 173 n.  
Villa Edoardo, 19 n.  
Villari Pasquale, 30, 187 n.  
Woolf David, 133 n.

Zanardelli Giuseppe, 53 n.  
Zappulla Muscarà Sarah, 143 n.  
Zena Remigio, 19 n., 38 n., 194  
Zola Émile, 13, 51, 55 e n., 61 e n., 73, 75, 77, 79, 82, 85 n., 92, 93, 94, 95 n., 96, 104, 105 e n., 106 e n., 111, 126, 129 e n., 142 e n., 146 n., 147, 148, 149, 150, 154, 163, 167-168, 176 n., 177, 178 n., 179, 180, 181 n., 190 n., 193, 197 e n.

## INDICE

Alle origini della narrativa di Capuana	7
Il « vero » di Capuana. Poetica e ideologia	33
Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani	65
La « sociologia » dei veristi	99
Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto	129

Finito di stampare  
nel dicembre 1989  
presso la  
« Tipolitografia E. Leone s.n.c. »  
Catania

tanto diffusa e fortemente sentita, di un'arte oggettiva e tendenzialmente 'scientificamente', che a livello teorico-programmatico si esprime — in forme e modi diversi ma con sostanziale concordanza di presupposti e di impostazioni concettuali — nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Vari dunque gli «aspetti» del verismo e vario il taglio degli studi che li prendono in esame, ma essenzialmente unitario il fine a cui tende la ricerca nel suo insieme, che è appunto quello di pervenire, attraverso la messa a fuoco degli aspetti diversi, a una visione più chiara e articolata del movimento culturale e artistico che dominò la scena letteraria italiana negli ultimi decenni del secolo scorso.

---

#### BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

##### Serie Convegni

1. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania, 1981.
2. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, 1981.
3. *I Malavoglia*, Catania, 1982, voll. 2.
4. *Capuana verista*, Catania, 1984.
5. *Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Catania, 1988, voll. 2.

##### Serie Studi

1. C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981.
2. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985.
3. R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga. 1864-1874*, Catania, 1987.
4. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, 1989.
5. D. TANTERI, *Le lacrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989.

##### Serie Carteggi

1. F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. EMMA ALAIMO, Catania, 1985.
2. M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di N. LEOTTA, Catania, 1988.

**Annali**, vol. I (1984).  
vol. II (1985).  
vol. III (1986).