

DOMENICO TANTERI



PARALIPOMENI SUL VERISMO

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N.1

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Studi diretta da

Gabriella Alfieri

Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Paolo D'Achille (Università di Roma Tre)

Antonio Di Silvestro (Università di Catania)

Claudio Giovanardi (Università di Roma Tre)

Jean Louis Haquette (Università di Reims Champagne Ardenne)

Cristina Montagnani (Università di Ferrara)

Luca Somigli (Università di Toronto)

I volumi pubblicati sono sottoposti
alla lettura e all'approvazione di esperti anonimi

DOMENICO TANTERI

PARALIPOMENI SUL VERISMO

Fondazione Verga - Euno Edizioni



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali e dell'identità siciliana

Tanteri, Domenico <1942->

Paralipomeni sul Verismo / Domenico Tanteri. –
Catania : Fondazione Verga ; Leonforte : Euno, 2020.
(Studi / Biblioteca della Fondazione Verga ; 15)

ISBN 978-88-6859-201-1

1. Verismo.

850.912 CDD-23

SBNPa10339824

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

© copyright 2020

Fondazione Verga
Via Sant'Agata 2, 95131 Catania
Tel. 0935 7150623

Euno Edizioni
94013 Leonforte (En) - Via Mercedes 25
Tel. e fax 0935 905877

ISBN 978-88-6859-201-1

Finito di stampare nel mese di luglio 2020
da Photograph - Palermo

INDICE

Introduzione	9	
I	Naturalismo e impersonalità	13
II	De Sanctis e il Naturalismo	39
III	Un «peccato d'accidia» di Giovanni Verga	69
IV	Verga lettore e “competitore” di Zola	81
V	Capuana e il Risorgimento	97
VI	Capuana fantastico (e fantascientifico)	117
VII	La fantascienza di Capuana	143
VIII	Capuana e Maupassant	167
IX	Tempo e storia nei «Viceré»	183
X	Come lavorava Federico De Roberto: un esempio	203
Indice dei nomi	229	

*A Grazia,
ancora,
sempre*

Desidero qui ringraziare il personale delle biblioteche catanesi, in particolare il dott. Domenico Nicotra e la dott.ssa Daniela Martorana della Biblioteca del DISUM dell'Università di Catania, la dott.ssa Rita Carbonaro delle Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero e il dott. Tommaso Palermo della Biblioteca Regionale Universitaria, grazie alla cui professionalità e illimitata disponibilità ho potuto eseguire tutte le ricerche e i riscontri bibliografici necessari per portare a compimento il presente lavoro, nonostante le restrizioni e gli impedimenti causati dalla grave emergenza sanitaria in atto.

INTRODUZIONE

Il volume che qui si presenta costituisce, idealmente, un seguito del libro pubblicato – nell’ormai lontano 1989 – in questa stessa “Serie Sudi” della Fondazione Verga col titolo *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*. Ancora lo stesso, infatti, è – fondamentalmente – il campo (anche se alquanto “allargato”, in alcuni casi, rispetto ai confini tradizionali), ancora lo stesso l’oggetto – in senso lato – della ricerca: le poetiche e le realizzazioni artistiche, la riflessione “teorica” e l’opera narrativa dei protagonisti di quella stagione letteraria che designiamo col nome di “verismo”, e, più in generale, la rete e il tessuto di relazioni culturali, italiane ed europee, nelle quali l’opera di quegli scrittori si inserisce e alle cui trame strettamente si intreccia.

Diversi e nuovi sono, ovviamente, gli specifici argomenti trattati, o gli aspetti illuminati e messi a fuoco (aspetti, in alcuni casi, poco conosciuti e poco studiati, e che si discostano, anche, a volte, dai canoni comunemente considerati tipici della narrativa verista) e le angolazioni dalle quali vengono osservati. In particolare, si è ampliato il quadro di riferimento, allargando sempre più lo sguardo a un ambito sovranazionale, soprattutto in direzione della cultura e della letteratura francese, con cui particolarmente intensi e attivi – come del resto è ben noto – furono i contatti e gli scambi “osmotici” negli ultimi decenni dell’Ottocento, specie, appunto, in area naturalistico-veristica. Su questa linea si muovono, in particolare, il saggio su *Naturalismo e impersonalità*, quello su *De Sanctis e il naturalismo* e, naturalmente, quello su *Verga lettore e “competitore” di Zola* e quello su *Capuana e Maupassant*.

Il filo conduttore (o, se si preferisce, il ‘denominatore comune’) che lega i diversi saggi e, almeno nelle intenzioni, ne fa un

discorso tendenzialmente unitario è dato, ovviamente, proprio da quello che costituisce il tema di fondo, cioè, appunto, il verismonaturalismo, inquadrato nel suo più ampio contesto storico-culturale. Vi sono poi diversi ‘fili’ – per così dire – secondari che collegano più direttamente tra loro saggi accomunati dall’identità dell’oggetto specifico (in quanto relativi a uno stesso autore), consentendo così di raggrupparli in ideali ‘sottoinsiemi’ omogenei e di disporli secondo un ordine ‘sostanziale’. Un ulteriore fattore di ‘coesione’ – nella ‘sezione’ dedicata a Capuana – si può vedere nel fatto che due dei quattro saggi che la compongono – *Capuana e la fantascienza* e *Capuana e Maupassant* – sono strettamente legati a un terzo – *Capuana fantastico (e fantascientifico)* –, in quanto nascono proprio come approfondimenti e sviluppi ‘lateralmente’ di quest’ultimo.

Si tratta – fuorché in un caso (quello dello studio su *Capuana e Maupassant*) – di lavori già pubblicati, sparsi in sedi diverse e non tutte facilmente reperibili (riviste, atti di convegni, pubblicazioni miscellanee in onore o in memoria di altri studiosi, colleghi, amici...)¹. E proprio la non sempre facile reperibilità di questi miei scritti è il principale motivo che mi ha spinto a renderli più agevolmente disponibili, riunendoli in un unico volume.

Naturalmente non mi sono lasciato sfuggire l’occasione per sottoporre i saggi a un’attenta revisione e per correggere errori e inesattezze che ho avuto modo di rilevare. Qualche ‘adattamento’, in ogni caso, era inevitabilmente richiesto dalla scelta di contestualizzare in un unico volume testi inizialmente concepiti per un’esistenza ‘autonoma’. A parte questi indispensabili interventi finalizzati a evitare ripetizioni o – peggio – discordanze, ho preferito tuttavia, in generale, mantenere il più possibile i lavori nella loro veste originale, limitandomi, per lo più, ad aggiornare e integrare la bibliografia. Solo il saggio su *Capuana e la fantascienza* risulta sensibilmente ampliato rispetto alla versione pubblicata nel volume da cui è tratto (dove, per ragioni di spazio, aveva dovuto subire numerosi tagli e ‘contrazioni’); ma anche in

¹ Informazioni particolareggiate sulla provenienza e la ‘storia’ dei singoli saggi si trovano nelle note a piè di pagina apposte ai rispettivi titoli.

questo caso, in realtà, la versione attuale ripropone sostanzialmente il testo nella sua forma ‘originaria’.

Per quanto riguarda il criterio seguito per la disposizione dei lavori, ho adottato un ordine ‘misto’, in parte ‘tematico’, in parte cronologico. Aprono il libro i due saggi di ‘portata’ più generale (*Naturalismo e impersonalità* e *De Sanctis e il naturalismo*) e seguono, nell’ordine (formando virtualmente tre gruppi distinti), due studi su Verga, quattro su Capuana, due su De Roberto; all’interno di ciascuno dei ‘gruppi’ l’ordine è cronologico².

² Rimangono fuori dal presente volume – della mia produzione relativa a questi autori e argomenti – solo tre scritti, tutti precedenti, per altro, al mio già ricordato libro *Le lagrime e le risate delle cose*. Si tratta, precisamente, dei seguenti lavori: il saggio *Lettura delle «Paesane» di Luigi Capuana*, pubblicato sul «Siculorum Gymnasium», n.s., a. XXIV, n. 1 (genn. - giu. 1971), pp. 1-60; la recensione del libro di C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell’opera di Federico De Roberto*, intitolata *Una recente interpretazione di De Roberto* e pubblicata sul «Siculorum Gymnasium», n.s., a. XXVII, n. 1 (genn. - giu. 1974), pp. 215-217; e il mio intervento al convegno su *Capuana verista* organizzato dalla Fondazione Verga (Catania, 29-30 ottobre 1982), già leggibile negli Atti, pubblicati, dalla stessa Fondazione Verga, nel 1984 (alle pp. 49-53).

I

NATURALISMO E IMPERSONALITÀ*

La tensione verso il ‘reale’, l’esigenza di investigare e conoscere ‘scientificamente’ la realtà in tutti i suoi aspetti, la volontà di darne una rappresentazione il più possibile fedele e penetrante, che caratterizzano gran parte della cultura e della letteratura europea del secondo ’800 (e, per certi versi, dell’intero secolo), sono state ampiamente indagate e illustrate, nelle loro varie forme e manifestazioni, da studiosi delle più diverse estrazioni e tendenze, che le hanno esaminate anche alla luce dei loro presupposti e fondamenti filosofici, ne hanno chiarito le motivazioni storiche e le hanno ricondotte alle loro radici economiche e sociali. Basti pensare (per limitarci a una prospettiva storico-letteraria e per fare solo alcuni nomi di area italiana delle ultime generazioni) a studiosi come Debenedetti, Bigazzi, Spinazzola, Asor Rosa, Petronio, Masiello, Madrignani, Luperini. Ma già lo stesso De Sanctis, ‘in tempo reale’, coglieva acutamente tali tendenze e se ne faceva vigoroso interprete, oltre a costituirne in prima persona una delle espressioni più valide e significative.

A siffatto ‘bisogno’ di realismo va riportata, ed è organicamente legata, l’istanza dell’*impersonalità*, che è uno degli elementi che più peculiarmente connotano e caratterizzano la letteratura – e in particolare la narrativa – di questo periodo (o almeno degli scrittori che di questa temperie culturale più consapevolmente partecipano), sia in Francia che in Italia.

Infatti, è appunto in funzione dell’esigenza di oggettività e di

* Già apparso nella raccolta miscelanea *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S. C. Sgroi e S. C. Trovato, Roma, Il Calamo 1996, pp. 517-539.

rigore metodologico nell'investigazione e nella rappresentazione della realtà (psicologica e/o socio-economica) – che da quegli scrittori (in sintonia con le dottrine e con le idee positivistiche che proprio in quei decenni si andavano diffondendo ed affermando) era più o meno fortemente sentita –, anzi è proprio come garanzia suprema di oggettività e di aderenza alla realtà senza mediazioni o filtri deformanti di sorta, che l'impersonalità viene teorizzata (o comunque postulata), e praticata nel concreto delle singole opere.

Il modello ideale di questo tipo di approccio alla realtà è il procedimento dello scienziato, il quale osserva con freddezza, con impassibile obiettività appunto, senza lasciarsi in alcun modo coinvolgere emotivamente, i fenomeni e i fatti che sono oggetto della sua investigazione. Già Flaubert, del resto, nelle sue lettere, addita più volte esplicitamente, come modello da seguire anche per le attività artistiche, i metodi delle scienze naturali, proprio per la loro oggettività e la loro distaccata imparzialità. Basti pensare, al riguardo, a quanto afferma in una lettera del 18 marzo 1857 a Mlle Leroyer de Chantepie: «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!»¹; o ancora, in un'altra lettera scritta alla stessa corrispondente alcuni mesi dopo: «Il faut [...] que les sciences morales», e la letteratura in particolare, «procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité»², dove la relazione con l'istanza dell'impersonalità è, forse, ancora più diretta ed evidente³. E si ricordino anche le sapide battute che fanno seguito, nella lettera a Louise Colet del 31 marzo 1853, a un'espressione di ammirazione per le scienze naturali, le quali «ne veulent rien prouver» (cioè, procedono senza preconcetti o

¹ Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, Quatrième Série, Paris, Conard 1927, p. 164.

² Lettera del 12 dicembre 1857. Ivi, p. 243.

³ Anche nella lettera del 18 marzo precedentemente citata, per altro, lo scrittore aveva affermato, poche righe prima del passo da noi riportato: «L'illusion [del vero] (s'il y en a une) [in *Madame Bovary*] vient de l'impersonnalité de l'œuvre» (ivi, p. 164. Corsivo nostro).

apriorismi di sorta): «Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles. Est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres? Montrez-les, empailliez-les; voilà tout; mais les *apprécier*, non»⁴; battute che sembrerebbero poi in qualche modo riecheggiare in queste parole di Zola (tratte dal saggio – del '79 – *Le naturalisme au théâtre*, che è compreso nel volume *Le roman expérimental*): «On ne s'imagine pas un chimiste se courrouçant contre l'azote, parce que ce corps est impropre à la vie, ou sympatisant tendrement avec l'oxygène pour la raison contraire»⁵. D'altra parte, la teorizzazione zoliana del «roman expérimental» è tutta costruita – come è noto – sulla falsariga di un trattato scientifico, di medicina, appunto, «sperimentale», e lo scrittore di Médan dichiara esplicitamente che questo tipo di romanzo è

une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par l'influence du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique...⁶

Ma l'espressione estrema di questa posizione culturale (e al tempo stesso una delle fonti principali del pensiero zoliano) è, probabilmente, nella concezione deterministica di Hippolyte Taine, che si compendia nell'individuazione dei tre principali fattori – «*la race, le milieu et le moment*»⁷ – che condizionano e,

⁴ Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, III, Paris, Conard 1927, p. 154. Corsivo nel testo.

⁵ Cfr. É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Fasquelle 1913 [la prima ed. è del 1880], p. 126. La pagina così prosegue: «Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir à la vertu, gâte également les documents qu'il apporte, car son intervention est aussi gênante qu'inutile» (*ibidem*); dove il collegamento con l'esigenza dell'impersonalità dello scrittore diventa particolarmente esplicito. Nella parte immediatamente precedente del saggio, del resto, il discorso di Zola verteva espressamente sull'impersonalità.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ H. TAINE, *Introduction a Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, Hachette 1891 (ma la prima ed. è del 1864), p. XXII. Corsivi nel testo.

in ultima analisi, appunto *determinano*, in quanto «forces primordiales»⁸, l'essere e l'agire umano. Tale dottrina ha la sua formulazione forse più ardita e incisiva nelle famose parole (rivolte agli storici, per esortarli a ricercare anche per i fatti umani, psicologici e morali, le *cause*, così come gli scienziati le ricercano per i fatti fisici, ma chiaramente destinate anche agli uomini di lettere e di cultura in genere, e sicuramente recepite dagli scrittori naturalisti, a partire appunto da Zola) che si leggono nella *Introduction* alla *Histoire de la Littérature Anglaise* (del 1864), da cui sono tratte anche le citazioni precedenti:

Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes; il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la vérité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour la chaleur animale. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre, et toute donnée complexe naît par la rencontre d'autres données plus simples dont elle dépend. Cherchons donc les données simples pour les qualités morales, comme on les cherche pour les qualités physiques...⁹

È un fatto, comunque, che l'istanza dell'impersonalità viene espressa in questo periodo (la seconda metà dell'800), da scrittori appartenenti a paesi e situazioni diverse, in termini e modi, con immagini e parole, a volte, sorprendentemente simili (e talvolta addirittura quasi identiche), anche in casi in cui è sicuramente esclusa la reciproca conoscenza degli scritti nei quali le enunciazioni e formulazioni in questione si trovano. Ciò si può spiegare – dovendo appunto escludersi, almeno in alcuni casi, qualsiasi 'influenza' o derivazione diretta – solo con la comune derivazione da un'unica matrice, o comunque con l'appartenenza a una temperie culturale, almeno per certi versi, fundamentalmente unitaria; e diventa quindi, a sua volta, un'ulteriore testimonianza dell'esistenza di una sorta di *coincè* soprannazionale di cultura, di sensibilità, di tendenze artistiche, che avvicinava – al di là delle

⁸ Ivi, p. XXXI. Altrove Taine parla di «forces fondamentales» (p. XXX), o di «causes fondamentales» (p. XLI).

⁹ Ivi, pp. XV-XVI.

distanze geografiche e delle differenze economico-politiche – gruppi e uomini inseriti in realtà ed eredi di tradizioni per molti aspetti assai diverse.

Si confrontino, per esempio, passi come i seguenti (per altro notissimi), appartenenti, rispettivamente, a Flaubert e a De Sanctis: «L’auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible nulle part»¹⁰; «Voi lo sentite [l’ideale, in Zola], e non lo vedete in nessuna parte, essendo l’artista in guardia contro se stesso, contro i suoi più cari sentimenti»¹¹; o come questi altri, rispettivamente di Flaubert, ancora: «L’homme n’est rien, l’œuvre tout [...]. 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?»¹²; o anche: «Les œuvres, voilà tout. Qu’importe le *Nous*, le *Moi* et surtout le *Je*?»¹³; e di Verga:

...questa suprema noncuranza per l’artista qualsiasi parmi che dev’essere una maniera universale con cui sarà vista l’arte in avvenire [...]. Che cos’è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all’*Assommoir*? L’opera non val più dell’autore? se è riescita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell’artista dal piedistallo della sua opera quando questa vive da sé...¹⁴

La pertinenza di queste enunciazioni rispetto al tema dell’impersonalità è più che evidente, dato che vi si postula la rigorosa astensione dell’autore da qualsiasi intervento e manifestazione

¹⁰ Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, III, cit., pp. 61-62 (lettera a Louise Colet del 9 dicembre 1852).

¹¹ Il brano è tratto dallo *Studio sopra Emilio Zola*, del 1877. Cfr. F. DE SANCTIS, *L’arte, la scienza e la vita*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi 1972, p. 414.

¹² Lettera a George Sand del dicembre 1875. Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, VII, Paris, Conard 1930, pp. 280-281.

¹³ Lettera a Ernest Feydeau del 12-15 dicembre 1859. Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, IV, cit., p. 345 (corsivi nel testo).

¹⁴ Lettera a Luigi Capuana del 19 febbraio 1881. Cfr. G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo 1984, p. 105.

della sua personalità, appunto, nell'opera e l'assoluta autosufficienza dell'opera stessa¹⁵, con l'implicito corollario del totale annullamento dell'autore nell'opera, che diventa poi esplicito, per esempio, nella lettera dello stesso Verga a Francesco Torraca di qualche mese dopo:

Si, 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*...¹⁶

Per non dire, poi, dell'affinità di fondo che da tanti critici è stata rilevata tra quello che è comunemente considerato il principale manifesto della poetica verghiana dell'impersonalità, cioè la dedicatoria a Salvatore Farina premessa a *L'amante di Gramigna* (e già, in forma appena lievemente diversa, alla prima stesura della novella, pubblicata sulla «Rivista minima» nel febbraio 1880 col titolo *L'amante di Raja*) e le linee essenziali della poetica flaubertiana quale si può ricostruire dagli elementi sparsi nella sua corrispondenza.

Ora, che De Sanctis o Verga potessero avere, quando esprimevano i concetti e scrivevano le parole sopra riportate, una conoscenza diretta delle idee di Flaubert¹⁷ è categoricamente escluso, dato che gli scritti in cui quelle idee sono espresse, cioè le lettere

¹⁵ Come del resto appare ancora più chiaro nel seguito della lettera, per cui si veda *infra*, p. 24.

¹⁶ Lettera del 12 maggio 1881. Cfr. R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990 (dove la lettera – corretta in alcuni punti, sulla base di un accurato riscontro con l'autografo, rispetto all'edizione curata da Alda ed Elena Croce, che l'avevano per la prima volta pubblicata – si può leggere), p. 249. Corsivo nel testo.

¹⁷ Per quanto riguarda le affinità tra De Sanctis e Flaubert, si noti, ancora, la consonanza tra questa affermazione del primo (tratta anch'essa dallo *Studio sopra Emilio Zola* del '77): «Zola non ha fini, non tendenze personali, non vuol dimostrare nulla...» (cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 415) e quest'altra (in parte già ricordata) del secondo: «C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles: elles ne veulent rien prouver» (lettera a L. Colet del 31 marzo 1853. Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, III, cit., p. 154).

dello scrittore francese, non erano state ancora pubblicate (la prima parziale raccolta sarebbe uscita infatti nel 1884¹⁸). È ipotizzabile, semmai, che abbiano potuto desumere – diciamo così, per induzione – dalla lettura delle opere narrative di Flaubert, e in particolare di *Madame Bovary* (che, come è noto, era stato pubblicato nel 1857), i tratti essenziali della poetica ‘implicita’ in esse immanente. Si ricordi, del resto, che Verga, in una lettera a Capuana del 14 gennaio 1874 (in cui per altro esprimeva anche talune riserve di carattere moralistico), proprio a proposito di *Madame Bovary* aveva scritto: «Il libro del *Flaubert*, è bello [...]. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c’è molto da imparare»¹⁹.

Anche Zola additava fra i tratti più caratteristici del romanzo di Flaubert – da lui indicato come modello esemplare di narrativa naturalistica – appunto l’impersonalità, scrivendo fra l’altro:

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 [...]. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits [...]. L’auteur [...] 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 son propre émotion générerait celle des personnages, que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits²⁰;

¹⁸ Si tratta delle *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, précédées d’une étude par Guy de Maupassant, Paris, Charpentier.

¹⁹ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29. Corsivo nel testo.

²⁰ É. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle Éditeur 1914 (ma la prima ed. è del 1881), pp. 128-129. La prima parte del saggio su Flaubert a cui facciamo qui riferimento risale, comunque, al novembre 1875. Si veda, al riguardo, la nota seguente. Nel saggio – del ’79 – *Le naturalisme au théâtre*, anche lì discorrendo dei caratteri principali del «roman naturaliste», Zola ribadirà che «il est impersonnel» e che il romanziere, non essendo «plus qu’un greffier, qui se défend de juger et de conclure», e dovendo – come lo scienziato – «s’en tenir aux faits observés», «disparaît [...], garde pour lui son émotion, [...] expose simplement ce qu’il a vu» e, insomma, «n’intervient jamais, pas plus que le savant» appunto (Cfr. ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., pp. 125-126).

ma lo stesso Zola doveva aver ricavato – almeno in parte – per via induttiva (oltre a ciò che, con ogni probabilità, aveva appreso direttamente dalla viva voce di Flaubert, nel corso degli incontri e delle conversazioni tra il ‘maestro’ normanno e i suoi seguaci ed estimatori, a cui tante volte anch’egli aveva partecipato), i principi dell’arte impersonale da lui così limpidamente esposti. In ogni caso, il volume di cui il saggio zoliano su Flaubert ora considerato fa parte (*Les romanciers naturalistes*) fu pubblicato nel 1881, in un momento, cioè, posteriore alle prime e principali formulazioni verghiane sull’impersonalità, la cui elaborazione e maturazione appare quindi largamente indipendente rispetto alla conoscenza, anche indiretta – da parte dello scrittore catanese –, delle ‘teorie’ di Flaubert²¹.

Anche per questa via, dunque, vista la sostanziale impossibilità di risalire a ‘fonti’ precise e di individuare ‘influenze’ dirette, si arriva alla conclusione che le affinità e analogie di posizioni e di formulazioni che abbiamo rilevate dipendano dall’esistenza di una *coine* culturale che accomuna – almeno sotto certi aspetti – gli scrittori di cui ci stiamo occupando.

Comunque, le consonanze e corrispondenze di concetti, immagini, espressioni, termini, attinenti o rapportabili all’istanza dell’impersonalità, che si possono riscontrare in scrittori e letterati italiani e francesi di questo periodo sono davvero numerose e svariate.

Si osservi, per esempio, come negli stessi scritti già presi in esame o in altri risalenti allo stesso torno di tempo ricorrano espressioni e vocaboli che fanno riferimento all’idea della ‘scomparsa’ dell’autore, in quanto estrema forma – appunto – di attuazione dell’ideale dell’impersonalità. Del «coraggio divino

²¹ Solo dopo la pubblicazione (nel 1996) del volume da cui proviene il presente lavoro ho avuto modo di “scoprire” che la prima parte del saggio zoliano su Flaubert da cui è tratto il passo di *Les romanciers naturalistes* sopra riportato aveva già visto la luce sulla rivista pietroburghese «Le messenger de l’Europe» nel novembre 1875 (mentre la seconda parte fu scritta dopo la morte dell’autore di *Madame Bovary*, avvenuta nel 1880). In linea teorica, quindi, Verga avrebbe potuto conoscere già da allora le tesi zoliane sui caratteri essenziali del romanzo naturalista. Ciò non cambia, tuttavia, a mio avviso, la sostanza storico-culturale del discorso da me sviluppato.

di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale», che dovrebbe avere l'autore dell'opera d'arte perfetta, parla Verga nella già ricordata dedicatoria dell'*Amante di Gramigna* (dei primi dell'80)²²; e Capuana, proprio recensendo (sul «Corriere della sera» del 20-21 settembre 1880) la raccolta verghiana, osserva (con riferimento a *Nedda*) che «l'autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure...»²³; del resto, già nella recensione (poi non pubblicata) di *Storia di una capinera*, del 1872, aveva scritto: «...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»²⁴; mentre nel saggio capuaniano sull'*Assommoir* di Zola, a 'scompare' sarebbe stata addirittura l'opera in quanto tale, il che avrebbe consentito al lettore di entrare in contatto diretto con la realtà (realizzando così alla perfezione l'ideale dell'assoluta immediatezza rappresentativa): «L'opera d'arte *sparisce*: rimane una sensazione immediata. Si vive la vita di quella gente...»²⁵; quanto a Zola, a sua volta, come abbiamo visto, afferma che il romanziere naturalista «affecte de *disparaître* complètement derrière l'action qu'il raconte»²⁶, o che, *tout court*, «*disparaît*»²⁷; ancora Verga, poi, in una lettera a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, puntualizza, in tono vibrante e quasi risentito: «...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'uo-

²² G. VERGA, *Vita dei campi*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle opere di Verga, vol. XIV, Firenze, Le Monnier 1987, p. 92 (corsivo nostro). Nel testo dell'*Amante di Raja* pubblicato sulla «Rivista minima» si leggeva, anziché «opera», «ombra» (riferito alla «statua di bronzo» alla quale l'autore paragona l'«opera d'arte») (cfr. *ivi*, p. 190).

²³ Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda Serie*, Catania, Giannotta 1882, p. 119. Corsivo nostro.

²⁴ La recensione è stata edita in C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1969, pp. 302-311; la citazione a p. 308. Corsivo nostro.

²⁵ Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima Serie*, Milano, Brigola 1880, p. 63. Corsivo nostro.

²⁶ Nella prima parte (del '75) del saggio su Flaubert compreso nel vol. *Les romanciers naturalistes* (cfr. *supra*, p. 19). Corsivo nostro.

²⁷ Nello scritto (del '79) *Le naturalisme au théâtre* (cfr. *supra*, n. 20). Corsivo nostro.

mo, *dissimulando ed eclissando* per quanto si può lo scrittore...»²⁸; e nella lettera a Torraca del 12 maggio dello stesso anno, come abbiamo già visto, dichiara che il suo «ideale artistico» è «che l'autore s'immedesimi talmente nell'opera d'arte da *scomparire in essa*», precisando più avanti, nella stessa lettera: «...parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto [...] senza *ecclissare* completamente lo scrittore»²⁹; e così via.

Analogamente, l'ideale dell'autosufficienza – o addirittura dell'autogenesi – dell'opera d'arte, che a quello della scomparsa dell'autore, per altro, è strettamente connesso (al punto che si potrebbe quasi affermare che è la stessa cosa considerata da un altro punto di vista), non solo appare condiviso, in questi anni, da numerosi scrittori, ma viene espresso – da parte di diversi autori – con immagini e parole spesso tra loro assai simili. In un articolo, dal titolo *Due commedie nuove*, apparso sul «Corriere della sera» del 22-23 dicembre 1879 (e dedicato a due lavori, appunto, rispettivamente di Leopoldo Marengo e di Stefano Interdonato), 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*»³⁰; ed aggiunge poi, con un richiamo ai procedimenti delle scienze fisiche e naturali di chiara impronta positivista (e di probabile ascendenza tainiana³¹, come gli analoghi accostamenti fra attività nar-

²⁸ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 108-109. Il primo corsivo è nel testo; il secondo è nostro.

²⁹ Cfr. MELIS, *La bella stagione...*, cit., rispettivamente p. 249 e p. 250. Corsivi nostri.

³⁰ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 288. Corsivo nostro.

³¹ Si pensi, per esempio, ad affermazioni – dell'autore francese – come la seguente, tratta dalla *Introduction* alla *Histoire de la Littérature Anglaise*: «De même qu'en minéralogie les cristaux, si divers qu'ils soient, dérivent de quelques formes corporelles simples, de même, en histoire, les civilisations, si diverses qu'elles soient, dérivent de quelques formes spirituelles simples [...]. Pour saisir l'ensemble des espèces minéralogiques, il faut considérer d'avance un solide régulier en général [...]. Pareillement, si vous voulez saisir l'ensemble des variétés historiques, considérez d'avance une âme humaine en général, avec ses deux ou trois facultés fondamentales...» (H. TAINE, *Introduction*, cit., p. XVIII).

rativa e attività scientifica che in quello stesso torno di tempo andava proponendo Zola nel suo *Roman expérimental*³²):

Non dovrebbe far altro che seguirla [la commedia che *si fa da sé*], come il chimico segue il processo d'una cristallizzazione, come il fisiologo l'esercizio d'una funzione animale messa in esperimento. Quando l'autore interviene col suo capriccio, colle sue idee, coi suoi sentimenti non può che guastare...³³

Si tratta – è vero – di considerazioni che si riferiscono a opere appartenenti a un genere – il genere drammatico – che per sua natura (oltre che per evidenti ragioni di ordine strutturale) tende ad escludere, appunto, qualsiasi intervento e qualsiasi manifestazione diretta dell'autore; ma quel che qui importa evidenziare è proprio la particolare attenzione rivolta e il particolare risalto dato, da Capuana, a questo specifico carattere dell'opera d'arte: la sua (auspicata) autosufficienza rispetto all'autore; oltre – s'intende – all'espressione in sé (quella da noi posta in corsivo), che è – come si vede – assai simile a quella che non più di due mesi dopo adopererà Verga per preconizzare – nel preambolo teorico a *L'amante di Raja* – l'avvento di un tipo di «opera d'arte» (narrativa) così «perfetta» da sembrare, appunto, che «*siasi fatta da sé*»³⁴. Del resto, proprio in quella Milano in cui i due testi ora considerati videro la luce (l'uno, come si è detto, sul «Corriere della sera», l'altro sulla «Rivista minima»), negli anni immediatamente precedenti (e in particolare nel biennio '77-'78) erano state dibattute, elaborate e messe a punto, in un fervido clima di appassionate discussioni e di alacre sperimentazione e in una feconda dialettica di continui scambi e arricchimenti reciproci, le

³² Si veda, per averne almeno un esempio, questa dichiarazione: «...nous devons opérer sur les caractères, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants» (ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., p. 16).

³³ Cfr. L. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 288.

³⁴ Cfr. VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 190 (corsivo nel testo). Nella prima edizione in volume della novella l'espressione posta da Verga in corsivo sarà modificata in «*essersi fatta da sé*» (ivi, p. 92. Anche in questo caso il corsivo è dell'autore).

idee dei due scrittori siciliani sull'arte nuova, e in particolare su quell'insieme di forme e tecniche narrative che va sotto il nome di impersonalità.

Anche De Sanctis, per altro, da parte sua, aveva parlato, nel suo *Studio sopra Emilio Zola* del '77, a proposito, appunto, dello scrittore francese, di «impressione naturale delle cose, alla quale rimane estraneo l'autore»³⁵, e ancor più esplicitamente, nella conferenza del '79 su *Zola e 'L'Assommoir*, aveva affermato: «...lo stile [...] è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé»³⁶, chiudendo poi il suo discorso 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!»³⁷.

È comunque da Verga, in effetti, che l'utopistico ideale di una assoluta autonomia dell'opera d'arte è più costantemente coltivato e più nitidamente delineato. Nella già ricordata lettera a Capuana del 19 febbraio 1881, per esempio, dopo aver dichiarato la sua «suprema noncuranza per l'artista» e aver formulato il suo auspicio di una radicale 'soppressione' del «nome dell'artista dal piedistallo della sua opera», «quando questa vive *da sé*», rammenta all'amico la sua «vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo»³⁸; e abbiamo già visto come, in un'altra lettera dell'81 (precisamente, del 12 maggio), a Francesco Torraca – che costituisce non solo una sorta di interpretazione autentica, da parte dello stesso autore, delle «viste» e degli intendimenti artistici che lo avevano guidato nella composizione dei *Malavoglia*, ma anche, più in generale, uno dei più lucidi e articolati documenti della poetica di Verga e del verismo nel suo complesso –, lo scrittore dichiara (in un contesto simile a quello della lettera a Capuana testé citata): «Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, *si affermasse da sé*, come vivente per un

³⁵ Cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 415.

³⁶ Ivi, p. 449.

³⁷ Ivi, p. 453.

³⁸ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 105. Corsivo nostro.

organismo suo proprio e *necessario*»³⁹. Ancora in una lettera del 9 aprile 1890 a Guido Mazzoni, nella quale, di fronte alle acute osservazioni del critico sul *Mastro*, Verga – come già era avvenuto con Torraca – si sente indotto a enunciare quello che è il suo credo artistico, leggiamo, fra l'altro: «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*»⁴⁰.

Quanto a Capuana, non manca neppur lui, a sua volta, di far sentire la sua voce (anche dopo le prime enunciazioni in veste di critico teatrale) su questo specifico aspetto dell'impersonalità, sia in riferimento all'arte di Verga (per esempio, quando, nella sua recensione dei *Malavoglia*, rileva che i «successori» di Balzac – come appunto lo scrittore catanese – «intervengono assai meno di lui nell'azione o non intervengono affatto», talché «si può dire che la loro opera d'arte *si faccia da sé*, piuttosto che la facciano loro»⁴¹), sia in riferimento alla propria stessa esperienza (come nello scritto autobiografico dal titolo *Come io divenni novelliere* premesso alla seconda edizione della raccolta di novelle *Homo*, dove afferma che in tutta la sua precedente produzione novellistica sono «evidentissimi i segni del penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella [...] autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore»⁴²); sia, ancora, in riferimento all'arte dei veristi italiani nel loro insieme

³⁹ Cfr. *supra*, p. 18 e n. 16. Il primo corsivo è nostro, il secondo è nel testo.

⁴⁰ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 243. Il primo corsivo è nostro, il secondo è nel testo.

⁴¹ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 141. Corsivo nostro. La recensione era stata pubblicata, dapprima, sul «Fanfulla della domenica» del 29 maggio 1881.

⁴² L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, premessa a *Homo*, nuova edizione riveduta dall'autore, con l'aggiunta di due nuovi racconti, Milano, Treves 1888, pp. xxx-xxxI. L'autore soggiunge: «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» (ivi, p. xxxI), ribadendo così, in sostanza, il concetto che aveva già espresso con estrema chiarezza nella recensione dei *Malavoglia* (per cui v. *infra*, pp. 29-30).

(«...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*»⁴³).

A loro volta, anche termini come 'oggettività' e 'immediatezza' (con le loro varianti e i loro affini, quali gli aggettivi corrispondenti 'oggettivo' e 'immediato'), che rinviano a concetti strettamente legati, come corollari, a quello di autosufficienza dell'opera d'arte, si riscontrano con notevole frequenza negli scritti 'teorici' o programmatici di tutti o quasi gli scrittori di tendenza realistica di questo periodo. Già in qualcuno dei passi citati precedentemente se ne può rilevare qualche occorrenza⁴⁴. Ma si vedano ancora alcuni altri esempi offerti da Capuana e da Verga. Scrive il primo:

È un lavoro veramente *oggettivo* [...]. Qui l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizi...⁴⁵;

Rare volte s'era inteso in Italia un accento così schietto di vera tristezza, un'impressione così viva e così *immediata* della realtà [...] e l'emozione destata nell'animo del lettore dall'opera di arte differiva poco o nulla da un'emozione di prima mano⁴⁶;

La perfetta *oggettività* della ben riuscita opera d'arte non ha altra origine [se non le «interruzioni o sospensioni della [...] personalità» compiute dall'autore dell'opera stessa]⁴⁷;

⁴³ Lettera a Édouard Rod del 17 ottobre 1883 (cfr. J.-J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Droz 1980, p. 136). Corsivo nostro.

⁴⁴ Cfr. *supra*, p. 21 («L'opera d'arte sparisce: rimane una sensazione *immediata*»: Capuana, a proposito dell'*Assommoir*. Corsivo nostro).

⁴⁵ Lettera a Giovanni Gianformaggio del 2 gennaio 1879 (cfr. L. CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta 1973, p. 88. Corsivo nostro). Lo scrittore si riferisce qui alla sua *Giacinta*.

⁴⁶ Il brano è tratto dalla recensione di *Vita dei campi* (apparsa dapprima sul «Corriere della sera» del 20-21 settembre 1880). Cfr. CAPUANA, *Studi... Seconda Serie*, cit., pp. 118-119. Corsivo nostro.

⁴⁷ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884, p. 221. Corsivo nostro.

e il secondo:

...più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà *oggettiva*, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre»⁴⁸;

...non avrei potuto augurarmi encomio maggiore di quello che Ella mi fa dicendo cotesto romanzo [*I Malavoglia*] perfettamente *obbiettivo* ed impersonale...⁴⁹

Anche De Sanctis, del resto, a proposito dell'arte di Zola, aveva affermato: «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»⁵⁰.

Per non dire, poi, del sostantivo stesso 'impersonalità', che ricorre, con gli affini 'imparzialità', 'impassibilità', ecc. e con le corrispondenti forme aggettivali, in tutti – si può dire – gli scrittori riconducibili all'area naturalistica, tanto da costituirne quasi un emblematico segno distintivo e caratterizzante.

Già in Flaubert la parola 'impersonnalité' e consimili espressioni sono largamente presenti (per esempio, nella già citata lettera a Louise Colet del 9 dicembre 1852, dopo l'affermazione secondo cui l'autore, nella sua opera, deve essere «comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part», si legge: «Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une *impassibilité* cachée et infinie...»⁵¹; in un'altra missiva alla stessa corrispondente, del 6 novembre 1853, leggiamo: «Rappelons-nous toujours que l'*impersonnalité* est le signe de la force»⁵²; e nella lettera del 18 marzo 1857 a Mlle Leroyer de Chantepie lo

⁴⁸ La citazione è tratta da una lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880. Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 50. Il primo corsivo è nel testo; il secondo è nostro.

⁴⁹ Dalla lettera a F. Torraca del 12 maggio 1881 (cfr. MELIS, *La bella stagione...*, cit., p. 249). Corsivo nostro.

⁵⁰ Cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 450. Corsivo nostro.

⁵¹ Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, III, cit., pp. 61-62. Corsivo nostro.

⁵² Ivi, p. 383. Corsivo nostro.

scrittore affermava – come si è visto – che l’illusione del vero, in *Madame Bovary*, «vient [...] de l’impersonnalité de l’œuvre»⁵³; ma Flaubert non si curò mai di esporre sistematicamente, né comunque di rendere ‘pubblici’ i suoi principi di poetica e le sue idee sull’arte in genere; e sappiamo già che solo a partire dalla metà degli anni ’70 Zola (alla luce anche, verosimilmente – come si è detto –, delle considerazioni e riflessioni sull’arte che doveva aver sentito enunciare dalla viva voce dello scrittore normanno) avrebbe indicato nell’impersonalità uno dei caratteri fondamentali del romanzo naturalista, adoperando proprio i termini in questione (il «roman naturaliste [...] est *impersonnel*»⁵⁴; e già prima: «Quant au romancier, il se tient à l’écart [...] pour laisser à son œuvre son unité *impersonnelle*»⁵⁵).

Anche sul piano propriamente lessicale, a ogni modo (e in riferimento alla specifica area semantica testé considerata), largamente indipendente appare l’uso di termini corrispondenti o analoghi a quelli da noi sopra evidenziati da parte di scrittori e letterati italiani di quei decenni. De Sanctis, per esempio, nello *Studio* del ’77 parla – a proposito di Zola – di «perfetta *indifferenza* dell’artista»⁵⁶ (ripetendo più volte, in queste pagine, la parola da noi sottolineata col corsivo), e nella conferenza del ’79 sull’*As-*

⁵³ Cfr. *supra*, p. 14 e n. 3. Corsivo nostro. Si ricordi, ancora, che nella lettera alla stessa corrispondente del 12 dicembre 1857 lo scrittore avrebbe sottolineato la necessità, per le «sciences morales» in genere e per la letteratura in particolare, di procedere come le scienze fisiche, «par l’*impartialité*» (cfr. *supra*, p. 14 e n. 2. Corsivo nostro).

⁵⁴ Nel saggio (del ’79) *Le naturalisme au théâtre* (cfr. *supra*, n. 20). Corsivo nostro. Poco più avanti, nello stesso saggio, lo scrittore parla di «impersonnalité morale de l’œuvre» (cfr. ZOLA, *Le roman expérimental*, cit., p. 125).

⁵⁵ Cfr. *supra*, p. 19 e n. 20. Si noti comunque che già Sainte-Beuve, nella «causerie» dedicata a *Madame Bovary* il 4 maggio 1857 – ‘in tempo reale’, quindi – aveva usato, a proposito appunto dell’arte flaubertiana, il vocabolo ‘impersonnelle’, affermando: «...il [cioè, Flaubert] s’est complètement abstenu; il n’y est que pour tout voir, tout montrer et tout dire; mais dans aucun coin du roman on n’aperçoit son profil. L’œuvre est entièrement impersonnelle...» (cfr. C.-A. SAINTE-BEUVE, *Madame Bovary – par M. Gustave Flaubert*, in *Causeries du Lundi*, XIII, Paris, Garnier 1926, p. 349). D. CONSOLI («*Vero*» e *verismo* nel *Verga dei «Malavoglia*», in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini 1979, p. 55) avanza l’ipotesi che proprio Sainte-Beuve possa aver costituito un «tramite» per un sia pur indiretto «contatto» di Verga con le «proposizioni teoriche» flaubertiane.

⁵⁶ Cfr. DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 414. Corsivo nostro.

sommoir con grande acutezza coglie la novità dell'arte zoliana anche sul piano dello «stile», che appunto – come abbiamo visto – «è *impersonale*, stile delle cose»⁵⁷. Capuana, a sua volta, dopo un'iniziale incertezza e un primo impiego del termine 'impersonale' alquanto difforme (o, se non altro, più vago e generico) rispetto a quello che sarà poi, anche – e soprattutto – nei suoi scritti, il significato corrente, in ambito letterario, di questa parola e dei vocaboli affini⁵⁸, con grande lucidità e sicurezza individuava nella «*perfetta impersonalità*» dell'«opera d'arte» la «vera e radicale influenza» che «il positivismo» e «il naturalismo» esercitano «nel romanzo contemporaneo», delimitando però, al tempo stesso, con altrettanta nettezza, tale «influenza» e riducendola a una pura questione di «*forma*»⁵⁹: depurando cioè accuratamente – e quasi polemicamente – da ogni implicazione ideologica e politica le teorizzazioni zoliane (in profondo accordo, per altro, con la generale tendenza 'moderata' che caratterizza, più o meno marcatamente, la maggior parte degli intellettuali dell'Italia unita nei confronti delle posizioni più avanzate – e potenzialmente eversive – della cultura positivista francese⁶⁰: e pensiamo, per esempio, a un Villari, con la sua accettazione del «metodo» del positivismo e il suo rifiuto del «sistema»⁶¹, o a un De Sanctis, con

⁵⁷ Ivi, p. 449. Corsivo nostro.

⁵⁸ In un saggio del 1880 su Carlo Dossi apparso dapprima sul «Corriere della sera» del 22-23 marzo 1880 aveva scritto: «Sì; parecchie volte, fino a un certo punto, essa [l'opera d'arte] può essere *impersonale*; ma delle altre non la è: mostra troppo la foga del sangue, l'eccitazione dei nervi dell'autore. Allora la curiosità [per la «persona dello scrittore» e la sua «vita intima»] non solamente diventa legittima, ma diventa anzi un dovere [...]. Studiamo dunque l'uomo per intender l'artista» (Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., pp. 60-61. Corsivo nostro). Enunciazioni come queste aiutano, forse, a capire perché Verga, nella lettera all'amico del 19 febbraio 1881, dopo aver espresso la paradossale opinione che si debba «arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera», afferma, in tono (almeno apparentemente) semischerzoso: «Ma te so che sei inclinato a considerarla [l'opera d'arte] nei suoi rapporti con la mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto...» (Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 105).

⁵⁹ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 140. Corsivi nel testo.

⁶⁰ Si veda, al riguardo, R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 53-129.

⁶¹ La distinzione tra positivismo come «metodo» e positivismo come «sistema» si trova nella prolusione su *La filosofia positiva ed il metodo storico* pubbli-

la sua distinzione tra realismo come «metodo», ancora, e realismo come «dottrina»⁶², o allo stesso Verga, che nell'intervista a Ugo Ojetti dell'agosto 1894 vorrà sottolineare vibratamente che «il naturalismo è un metodo, [...] non [...] un pensiero»⁶³). Scriveva comunque Capuana che l'influenza del positivismo e del naturalismo sul romanzo contemporaneo opera, appunto, «*soltanto nella forma*» e «si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte»⁶⁴; e a queste parole faceva subito eco Verga, che in una lettera scritta all'amico lo stesso giorno – il 29 maggio 1881 – nel quale era uscita sul «Fanfulla della domenica» la recensione dei *Malavoglia* da cui son tratte le precedenti citazioni, dichiarava: «Non ho mai visto 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»⁶⁵.

Lo stesso Verga, del resto, da parte sua, non solo aveva delineato – in toni quasi profetici –, nel preambolo dell'*Amante di Raja* (e poi dell'*Amante di Gramigna*), il suggestivo programma di un'arte assolutamente oggettiva e appunto *impersonale*, e all'istanza dell'impersonalità aveva dato concreta e mirabile attuazione nelle novelle di *Vita dei campi* e nei *Malavoglia*, ma aveva anche, già prima di Capuana, adoperato proprio la parola 'impersonale' – sia pur riprendendola da un altro suo recensore, Francesco Torraca – per qualificare la propria arte: infatti, precisamente

cata sul «Politecnico» nel gennaio 1866. Cfr. P. VILLARI, *Arte, Storia e Filosofia*, Firenze, Sansoni 1884, dove il saggio è riprodotto e dove precisamente si legge, a p. 477: «Il positivismo è [...] un nuovo metodo, non già un nuovo sistema». Sulla posizione 'ideologica' di Villari si veda BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 60-66 e 70-74, e N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1886), 2 voll., II, Catania, Fondazione Verga 1988, pp. 458-463.

⁶² Nel saggio, del '75, *Il principio del realismo* (cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., pp. 353-354).

⁶³ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze Le Monnier, 1946 [1^a ed., Milano, Dumolard 1895], p. 118.

⁶⁴ Cfr. *supra*, n. 59. Corsivi nel testo.

⁶⁵ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 119. Il primo corsivo è nel testo; il secondo è nostro.

all'inizio di quella lettera di così ampio e profondo respiro teorico scritta al critico lucano il 12 maggio di quello stesso 1881, qui più volte rammentata, lo scrittore (come abbiamo già visto) dichiarava di sentirsi particolarmente gratificato dalla qualifica, data appunto da Torraca ai *Malavoglia*, di «romanzo perfettamente obiettivo e impersonale»⁶⁶.

Comunque, sia Capuana che Verga, oltre a mantenersi sempre fedeli (e Verga con maggior coerenza e saldezza che non Capuana) al principio e alla pratica dell'impersonalità, tante altre volte torneranno ad usare, negli scritti dello stesso 1881 e degli anni seguenti, il termine stesso o i suoi affini⁶⁷. Soprattutto Capuana, che ancora nel saggio sui *Malavoglia*, per esempio, afferma: «...finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'impersonalità ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna», e, poco più avanti: «L'originalità il Verga l'ha trovata dapprima nel suo soggetto, poi nel metodo *impersonale* portato fino alle sue estreme conseguenze...»⁶⁸; e poi, in successivi interventi: «Il Verga è di quei pochi scrittori che hanno il coraggio e la forza [...] di spingere il processo artistico dell'impersonalità fino all'estremo limite possibile...»⁶⁹; «...la formola dell'arte *impersonale* non ha ancora trovato il suo Boccaccio»⁷⁰ (dove l'espressione «arte im-

⁶⁶ Cfr. *supra*, p. 27 e n. 49. Corsivo nostro. Il critico aveva scritto precisamente: «Il romanzo è perfettamente obiettivo, e la forma, starei per dire, impersonale» (cfr. F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo 1885, p. 222).

⁶⁷ Tranne, forse, 'impassibilità', che, presente (naturalmente nella corrispondente forma francese) in Flaubert e anche in Zola (cfr., per es., *Le roman expérimental*, cit., p. 126: «Notre impassibilité, notre tranquillité d'analyses, devant le mal et devant le bien...»), non sembra trovare riscontro nei nostri veristi: in Verga, in particolare, nel quale, evidentemente, persisteva, al di là delle teorie e dell'osservanza dei canoni estetici, un senso profondo di commozione e di umana partecipazione alle sofferenze e ai drammi che travagliano i personaggi del suo mondo di diseredati e di vinti.

⁶⁸ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., rispettivamente p. 142 e p. 143. Corsivi nel testo.

⁶⁹ Cfr. L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885 (dove è riprodotto l'articolo sulle *Novelle rusticane*, pubblicato originariamente sul «Fanfulla della domenica» il 14 gennaio 1883, da cui è tratto il brano), p. 173 (corsivo nostro). Abbiamo già visto che in una lettera a Rod del 17 ottobre 1883 Capuana aveva scritto: «...noi tentiamo di fare che l'opera d'arte sia completamente *impersonale*...» (cfr. *supra*, p. 26 e n. 43. Corsivo nostro).

⁷⁰ Ivi, p. LVI. Corsivo nostro.

personale» allarga la sua portata fino a divenire una denominazione complessiva, con cui si designa l'arte nuova in genere, quasi sinonima, insomma, di 'arte veristica' o 'naturalistica'); e così via, fino alle più tarde enunciazioni, come le seguenti, tratte dal saggio del 1897 *La crisi del romanzo*: «I romanzieri russi [...] avevano soltanto fatto sviluppare, per istinto più che per riflessione, il germe dell'*impersonalità* artistica, che è la più alta conquista del romanzo contemporaneo, il compimento assoluto del suo organismo»; «Il Romanzo [...] continuerà a sviluppare il suo organismo adoperando sempre meglio il metodo *impersonale...*»⁷¹, ed altre ancora posteriori. Ma anche Verga, pur se in misura sensibilmente minore: si veda, per esempio, questo passo di una lettera a De Roberto del 5 luglio 1890: «Anche nell'esposizione, nel presentare i personaggi e gli avvenimenti, credo che l'autore possa mantenersi *impersonale...*»⁷².

Anche sul piano, poi, delle modalità 'pratiche', dei procedimenti compositivi ed espressivi attraverso i quali l'istanza dell'*impersonalità* concretamente si attua (stile indiretto libero, 'regressione' del narratore al livello dei personaggi, ecc.), si riscontrano analogie e corrispondenze tra i vari autori che solo in parte si possono spiegare con influenze dirette. Del resto, anche nell'individuare e descrivere (o comunque indicare) – nell'opera propria o nell'altrui – tali modalità, i nostri scrittori impiegano spesso concetti e immagini abbastanza simili. Si consideri, per fare un solo esempio, il principio dell'immedesimazione dello scrittore nei personaggi (che costituisce, al di là delle specifiche differenze individuali, uno dei più comuni e diffusi mezzi attraverso cui l'autore si 'spoglia' della sua personalità). Appunto un concetto del genere viene espresso da Flaubert in questa affermazione (che si trova in una lettera a George Sand del 15-16 dicembre 1866): «Il faut, par un effort d'esprit, *se transporter dans les*

⁷¹ Cfr. L. CAPUANA, *Gli 'Ismi' contemporanei*, Catania, Giannotta 1898 (dove il saggio, apparso dapprima sui numeri del 16 gennaio e del 16 febbraio 1897 della rivista catanese «Le Grazie», fu poi accolto), p. 74 e p. 81. Corsivi nostri.

⁷² Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 248. Corsivo nostro.

personnages, et non les attirer à soi»⁷³. Appena pochi mesi dopo Capuana (che ovviamente non poteva conoscere la lettera flaubertiana) scrive, in un articolo sul drammaturgo austriaco Friedrich Halm pubblicato sulla «Nazione» il 20 maggio 1867: «Il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi...»⁷⁴ (e poco importa, in questa sede, che si tratti di uno scritto di critica teatrale); dieci anni dopo, lo stesso Capuana, a proposito di Zola e del suo *Assommoir*, osserverà che l'autore «si è talmente conaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, ch'anche quando parla per conto proprio continua ad usarne la parlata vivace, espressiva...»⁷⁵; e un procedimento fondamentalmente analogo individuerà nella raccolta verghiana *Vita dei campi*, rilevando che «l'artista [...] ha preso» i contadini delle sue novelle «nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace...»⁷⁶. Del resto, lo stesso Verga, proprio in una novella in qualche modo 'programmatica' come *Fantasticheria*, che idealmente fa da introduzione alla raccolta (e materialmente la apre nelle prime edizioni Treves), aveva affermato che «per comprendere» la 'logica' che guida nei loro comportamenti quelle creature così lontane dai modi di essere, di pensare e di agire propri del ceto a cui lo scrittore stesso e la sua elegante interlocutrice appartengono, «bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»⁷⁷.

In effetti, le enunciazioni di Verga al riguardo oscillano tra una sorta di 'immersione ambientale', consistente nel 'calarsi' fra i suoi personaggi, ponendosi al loro stesso livello e nel loro

⁷³ Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, V, Paris, Conard 1929, p. 257. Corsivo nostro.

⁷⁴ Cfr. L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel 1872, p. 345.

⁷⁵ Cfr. CAPUANA, *Studi... Prima Serie*, cit., p. 55. Il saggio era apparso sul «Corriere della sera» l'11 marzo 1877.

⁷⁶ Cfr. CAPUANA, *Studi... Seconda Serie*, cit., pp. 123-124.

⁷⁷ VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 5.

stesso *milieu* («...mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e [fosse] già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre», scrive per esempio a Cameroni il 27 febbraio 1881⁷⁸), e una più intima e totale immedesimazione, che spesso trova espressione nella ricorrente immagine dell'«entrare [o «mettersi»] nella pelle» dei personaggi (come in un passo della lettera a De Roberto del 19 gennaio 1890, in cui parla di quel «cenno di *distratto* e di *mortificato* ch'è in *lui* della vita, e *gli* rende più facile [...] entrare nella pelle dei Mastro don Gesualdo e C.i.)⁷⁹, o in quest'altra dichiarazione – retrospettiva – a Rod: «...ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole...»⁸⁰). Ma è molto chiara, in ogni caso, nello scrittore catanese, la stretta relazione che intercorre tra l'idea dell'immedesimazione nei personaggi e l'impersonalità. Particolarmente esplicita, anche in questo senso, la più volte ricordata lettera a Torraca del 12 maggio 1881, dove (oltre ad altri passi già precedentemente citati), si legge, fra l'altro, a proposito dei *Malavoglia*:

Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità mettendomi completamente nel loro ambiente, il più che ho potuto [...]. Sono lietissimo [...] che Ella mi dia ragione in cotesto primo tentativo, che in Italia poteva passare per disperato, di farli parlare se non la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto 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 parte, avrebbero voluto che per la diversa intonazione dello stile lo scrittore avesse fatto sentire ad ogni venti linee – ora son io che parlo. La questione [...] si riannoda a quel che le ho detto in principio, e parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col sog-

⁷⁸ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 107.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 237. I primi due corsivi sono nel testo; gli altri (che stanno a segnalare il passaggio, da noi operato, dal discorso diretto all'indiretto) sono nostri.

⁸⁰ Lettera a È. Rod del 14 luglio 1899. Cfr. G. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 275.

getto senza dare un'uniforme intonazione a tutta l'opera, senza eclissare completamente lo scrittore⁸¹.

Qui, per altro, Verga dà, nel complesso, una delle prove più alte della lucida consapevolezza, anche teorica, che (contrariamente a quanto vuole un luogo comune inveterato e duro a morire della critica verghiana) con grande rigore e coerenza contraddistingue la sua riflessione sull'arte e costantemente guida e illumina il suo fare artistico.

La parte finale del brano testé citato offre lo spunto per passare all'ultimo degli elementi – terminologici e concettuali –, largamente comuni ai letterati e agli artisti appartenenti a questa *coinè* culturale, che mi pare interessante qui segnalare. Mi riferisco al concetto di «illusione» – illusione del «vero» o illusione della «realtà» –, che, ad esaminare con attenzione i testi degli scrittori naturalisti o veristi (e, più in generale, realisti) del secondo Ottocento, appare uno dei più tipici e ricorrenti in quest'area letteraria. D'altronde, a ben considerare, l'idea di 'illusione', lungi dall'essere in contrasto con l'istanza realistica propria di questi scrittori (come potrebbe, forse, sembrare a prima vista), è, viceversa, profondamente funzionale all'intento di dare una rappresentazione della realtà quanto più possibile fedele, di creare – o di ri-creare –, insomma, una sorta di 'realtà virtuale' il più possibile simile a quella 'reale'; ma pur sempre 'virtuale', appunto, e quindi frutto o effetto di una 'illusione'. Del resto, un epigono – in qualche modo – del naturalismo francese come Guy de Maupassant, in un importante scritto teorico del 1888 – la prefazione al romanzo *Pierre et Jean* – affermerà esplicitamente che «faire vrai consiste [...] à donner l'illusion complète du vrai», e quindi «les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes»⁸². Vediamo, comunque, i testi (almeno alcuni). Già Flaubert parla, in un passo di una lettera del 1857 che abbiamo già preso in considerazione per altre ragioni, di «illusion», mettendola in

⁸¹ Cfr. MELIS, *La bella stagione...*, cit., p. 250.

⁸² G. DE MAUPASSANT, *Le roman*, prefazione a *Pierre et Jean*, Paris, Librairie Ollendorff s. d. [ma 1888], pp 12-13. Corsivo nostro.

diretta e stretta relazione proprio con l'«impersonnalité» («L'*illusion* [del vero, appunto] (s'il y en a une) [in *Madame Bovary*] vient [...] de l'impersonnalité de l'œuvre»⁸³). La stessa parola, poi (ovviamente, nella forma corrispondente in lingua italiana), si ritrova in *De Sanctis*: compare, per esempio, più di una volta, anche in questo caso in funzione di una istanza di tipo chiaramente impersonalistico, nello *Studio* del '77 sopra Emilio Zola:

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 innanzi⁸⁴;

e poco più avanti: «...la fede del lettore è intera, *la illusione è perfetta*»⁸⁵. L'idea, e il termine, si ripresentano quindi in Capuana («L'autore [cioè Verga, in *Nedda*] aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: *l'illusione era completa*»⁸⁶); e in Verga («...la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine [dei *Malavoglia*] quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro [...] era artificio voluto [...], per evitare [...e qui Verga si scusa per il «bisticcio»] ogni artificio letterario, per darvi *l'illusione completa della realtà...*»⁸⁷); e ancora, in una lettera a Cameroni scritta due giorni dopo la precedente

⁸³ Cfr. *supra*, n. 3. Corsivo nostro.

⁸⁴ Cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 414. Corsivo nostro. Anche questo passo è stato in parte già citato (cfr. *supra*, p. 17).

⁸⁵ Ivi, p. 415. Corsivo nostro.

⁸⁶ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 119. Corsivo nostro. Brano, anche questo, in parte già riportato (cfr. *supra*, p. 10). Poco più avanti nello stesso saggio si legge ancora: «...è così che [lo scrittore] ha potuto ottenere davvero che l'opera sua *non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravide. L'illusione è più completa che nella Nedda perché l'arte è più squisita*» (ivi, p. 124. Il primo corsivo è nel testo; il secondo, nostro).

⁸⁷ Lettera a Capuana del 25 febbraio 1881. Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 108-109. Corsivo nostro.

a Capuana [e in parte già citata⁸⁸]: «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi [...]. Parmi questo il modo migliore per darci completa *l'illusione della realtà...*»⁸⁹; e poi, ancora, nella lettera a Torraca del 12 maggio dello stesso 1881, da cui abbiamo preso lo spunto per queste ultime considerazioni, e dove il termine è presente anche in quest'altro passo [in parte esso pure già citato⁹⁰]:

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 popolare⁹¹.

Appare evidente, insomma, che l'«illusione della realtà», concepita, anche, come effetto e risultato dell'impersonalità, costituisce, per questi scrittori, l'obiettivo e il fine supremo dell'attività artistica. Ma proprio per questo il concetto di 'illusione' travalica i confini dello specifico campo di cui ci siamo finora occupati in modo particolare, quello appunto dell'impersonalità – diciamo così – in senso stretto, per estendere la sua portata e la sua area di pertinenza al più vasto dominio del realismo (o per lo meno, del naturalismo) in generale.

⁸⁸ Cfr. *supra*, p. 34.

⁸⁹ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 107. Corsivo nostro. In questa lettera, invero, Verga oscilla tra «rappresentazione» e «illusione», della realtà. Infatti, poco prima del passo sopra citato aveva scritto: «Il mio solo merito sta forse nell'avere avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria [...]. Il punto di partenza per arrivare alla *rappresentazione* esatta della realtà parmi quello, e non un altro» (ivi, p.106. Il primo corsivo è nel testo; il secondo, nostro). Confrontando i due brani, si direbbe quasi che l'«illusione» - «completa», per di più – voglia essere qualcosa di più – di più perfetto e totale – della semplice «rappresentazione» (inevitabilmente mediata, e quindi 'indiretta') della «realtà».

⁹⁰ Cfr. *supra*, p. 18.

⁹¹ Cfr. MELIS, *La bella stagione...*, cit., p. 249. Il secondo corsivo è nostro; gli altri due sono nel testo.

II

DE SANCTIS E IL NATURALISMO*

Prima di entrare nel vivo del nostro discorso, è bene precisare subito che dire di “De Sanctis e il naturalismo” significa essenzialmente (e comunque, soprattutto) dire di De Sanctis e Zola¹; e che, in ogni caso, il critico irpino non parla mai espressamente di ‘naturalismo’ o di ‘naturalisti’ se non nel senso filosofico e scientifico allora – nella seconda metà del diciannovesimo secolo – corrente (con esclusione, quindi, dell’accezione specificamente artistico-letteraria con cui noi adoperiamo tali termini)², ma parla

* Si riproduce qui il testo della relazione al convegno su De Sanctis (*Dalla parola all’idea. Una riflessione su Francesco De Sanctis*) tenuto ad Avellino nei giorni 12 e 13 dicembre 1996. Il saggio fu pubblicato poi (con qualche modifica) nel numero del «Siculatorum Gymnasium» che accoglie gli *Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, promossi da G. Dolei, N. Mineo, F. Romano e coordinati da S. C. Sgroi (n. s., a. LII, n. 1-2 [genn. - dic. 1999], 2 tomi, II, pp. 1051-1076).

¹ Per R. Wellek, «i saggi sullo Zola sono [...] gli unici in cui De Sanctis affronta il problema della nuova narrativa realista o naturalista» (*Il realismo critico di De Sanctis*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Atti del convegno tenuto a Napoli dal 2 al 6 ottobre 1977, 2 voll., I, Napoli, Giannini 1978, pp. 21-44; la citazione a p. 30).

² Si veda, per esempio: «...se non mettete la natura in rapporto con l’uomo, se così non la spiritualizzate, essa è cosa da naturalista, non da poeta» (F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1953, p. 103; «Come la natura produce con le proprie forze, ed attraverso gradazioni e fluttuazioni giunge al progresso, ciò che oggi specialmente è la tesi dei naturalisti...» (F. DE SANCTIS, *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1961, p. 5); «L’esempio de’ naturalisti che sono giunti a così grandi risultati con l’osservazione e l’induzione...» (F. DE SANCTIS, *Il principio del realismo*, in DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 352). Si noti comunque che, anche se non parla di ‘naturalismo’, De Sanctis parla tuttavia, almeno in un caso, di «naturalità», proprio in riferimento a Zola: «Questo inculcai [...] nell’ultima mia conferenza, dove a proposito di Zola indicai come caratteri della nuov’arte la naturalità e l’animalità» (F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca [Postilla alla Avvertenza dell’autore alla seconda edizione]*, a cura di N. Gallo e con introduzione di N. Sapegno,

piuttosto, semmai (in particolare nei saggi zoliani che saranno oggetto della nostra analisi), di ‘verismo’ e, più in generale, di ‘realismo’ (termine, quest’ultimo, per altro, non sempre usato – invero – in senso rigorosamente univoco e preciso); o anche, a proposito, proprio, di Zola, di «romanzo fisiologico»³ e, a proposito dell’«arte moderna» (un’arte di tipo chiaramente naturalistico, appunto), di «metodo sperimentale»⁴.

Il termine e la categoria letteraria del ‘naturalismo’, comunque, fanno parte di una costellazione di concetti e vocaboli quali *materialismo*, *positivismo*, *darwinismo*, *realismo*, naturalmente (col suo antonimo-complementare, *idealismo*), che ricorrono spesso negli scritti desanctisiani, specie in quelli degli ultimi dieci-quindici anni, in cui evidentemente la riflessione del critico si concentra con particolare intensità su queste tematiche.

In ogni caso, la portata del discorso desanctisiano su Zola, come cercheremo di mostrare, va ben oltre il suo ambito strettamente ‘monografico’, allargandosi a comprendere una più generale tendenza e un intero movimento culturale e letterario, di cui lo scrittore francese appare come l’esponente più rappresentativo.

Ciò premesso, possiamo affrontare il nostro tema.

In una lettera ad Angelo Camillo De Meis del 20 marzo 1869 Francesco De Sanctis dichiarava di aver «risolto», a seguito della collerica reazione di Giovanni Prati alle pur velate critiche contenute nel suo saggio sull’*Armando* (saggio che era apparso alcuni mesi prima sulla «Nuova Antologia»⁵), «di non parlare più di viventi»⁶; tale determinazione avrebbe poi ribadito, a distanza

Torino, Einaudi 1952, p. 9). In ogni caso, come vedremo, il valore e l’importanza dell’elemento ‘naturale’ nell’arte zoliana sono colti dal critico con grande lucidità e messi nel dovuto rilievo.

³ F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *L’arte, la scienza...*, cit., p. 409.

⁴ Così si legge nel resoconto (pubblicato sul «Capitan Fracassa» e sul «Roma» di Napoli il 12 marzo 1883) della conferenza su *Il darwinismo nella vita e nell’arte*, tenuta a Roma l’11 marzo 1883, poche settimane prima di quella quasi omonima e più conosciuta (*Il darwinismo nell’arte*) tenuta al Circolo filologico di Napoli (cfr. DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 536).

⁵ Precisamente nel fascicolo del luglio 1868.

⁶ Cfr. F. DE SANCTIS, *Epistolario (1863-1869)*, a cura di A. Marinari, G. Paoloni e G. Talamo, Torino, Einaudi 1993, p. 719.

di più di otto anni (anche questa volta in riferimento al poeta trentino e alla sua permalosa insofferenza alle critiche), nella conferenza dal titolo *La «nemesi» di Giovanni Prati* (tenuta al Circolo filologico di Napoli il 1° luglio 1877), nella quale ricordava appunto di aver «giurato di non dire più nulla sugli autori viventi»⁷. Aggiungeva però: «Una piccola eccezione la fo ora per Emilio Zola, scrittore lontano da noi e da pochi in Italia conosciuto»⁸. Infatti, proprio qualche giorno prima – esattamente il 27 giugno – era cominciata la pubblicazione, sul giornale «Roma» di Napoli, dello *Studio sopra Emilio Zola*, che si sarebbe conclusa, con l'undicesima puntata, il 20 dicembre di quello stesso anno.

Per Zola, dunque, De Sanctis aveva ritenuto di poter fare un'«eccezione» alla regola del silenzio sui contemporanei che si era autoimposta, a suo dire, per motivi di opportunità e di 'prudenza'. O forse, di *dover* fare un'eccezione: giacché, al di là della motivazione 'minimalista' da lui addotta per 'giustificare' la deroga alla norma da lui stesso stabilita (la circostanza, intrinsecamente *negativa*, che Zola fosse «lontano» dall'Italia e dalle suscettibilità degli ombrosi scrittori nostrani e che fosse «da pochi [...] conosciuto» non ci sembra, invero, possa costituire, di per sé, da sola, ragion sufficiente per spiegare la decisione di avviare un lavoro di così grande impegno e respiro), la ragione vera, *positiva*, della scelta di De Sanctis sta piuttosto nel fatto che lo scrittore francese rappresentava in qualche modo ai suoi occhi – in campo letterario – l'espressione più avanzata e il punto d'approdo (almeno, *pro tempore*) di quel movimento e di quel processo evolutivo verso il realismo che costituiva a suo giudizio la tendenza di fondo della storia della civiltà europea degli ultimi secoli sul piano artistico come su quello filosofico, scientifico e culturale in

⁷ F. DE SANCTIS, *La «nemesi» di Giovanni Prati*, in ID., *L'arte, la scienza...*, cit., p. 275. Già nel *Viaggio elettorale* (pubblicato sulla «Gazzetta di Torino» nel 1875 e poi in volume nel 1876, del resto, De Sanctis aveva confermato l'intenzione – anzi la ferma volontà – di «non più parlare di persone viventi») (F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi 1968, p. 10). Sul 'silenzio' del critico irpino intorno ai contemporanei si veda A. PALERMO, *De Sanctis e la letteratura contemporanea*, in AA. VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a cura di C. Muscetta, 2 voll., II, Bari, Laterza 1984, pp. 343-362.

⁸ DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 275.

genere e su quello politico, e che si accordava, al tempo stesso, alle più profonde tendenze del suo gusto e del suo temperamento, quali si erano venute definendo e maturando nel corso dello svolgimento della sua attività critico-storiografica e della sua riflessione sul piano dell'estetica e di una embrionale e potenziale poetica, specie nell'ultimo decennio.

L'opera di Zola, insomma, dovette apparirgli, specie al primo approccio, quasi come la realizzazione concreta delle sue istanze e dei suoi auspici di un'arte ormai scevra di astratti idealismi, di fumose fantasticherie e di retoriche vacuità. Ed è per questa ragione, quindi, essenzialmente, che in età più che matura, giunto ormai al culmine della sua carriera di studioso, di maestro e di uomo politico (impegnato, per di più, in un campo delicato e importante, dal punto di vista etico-pedagogico, come quello della pubblica istruzione, del cui dicastero – come è noto – era stato, e presto sarebbe tornato ad essere, titolare), De Sanctis non esita, nonostante il clamore polemico e l'aura di scandalo che già circondavano il nome e l'opera dello scrittore francese⁹ (e di cui il critico era ben consapevole, come si evince chiaramente da diversi riferimenti e allusioni nello *Studio*¹⁰), a sfidare il conformi-

⁹ A parte gli echi, di tali clamori, che non erano mancati in Italia (si veda per esempio la *Nota letteraria* a firma Bibliofilo sul numero dell'8 aprile 1877 dell'«Illustrazione Italiana», in cui si dà notizia appunto dello scalpore provocato negli ambienti letterari e giornalistici francesi dalla pubblicazione dell'*Assommoir*), già dalle polemiche autodifese e dai contrattacchi che lo stesso scrittore non mancava di inserire e sviluppare, all'occorrenza, nelle prefazioni ai suoi romanzi (per esempio, a proposito di *Thérèse Raquin*: «La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée. Certaines gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. Les petites feuilles littéraires [...] se sont bouché le nez en parlant d'ordure et de puanteur»; un «concert de voix» s'è levato a gridare: «L'auteur de *Thérèse Raquin* est un misérable hystérique qui se plaît à étaler des pornographies») [É. ZOLA, *Préface de la deuxième édition* (1867), in *Thérèse Raquin*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur 1910, rispettivamente p. I e p. IV]; ecc.; e nella *Préface* all'edizione in volume dell'*Assommoir*: «Lorsque *L'Assommoir* a paru dans un journal, il a été attaqué avec une brutalité sans exemple, dénoncé, chargé de tous les crimes») [É. ZOLA, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1964, p. 373]) era abbastanza facile capire quale fosse l'atteggiamento complessivo (o comunque prevalente) della critica francese nei confronti della narrativa zoliana.

¹⁰ Si veda, per esempio, questa vivace e polemica presa di posizione: «La gente schizzinosa grida: - Oibò! Zola è un immorale -, e chiude gli occhi e rag-

smo dei critici benpensanti scendendo in campo con tutto il peso del suo prestigio e della sua autorevolezza (e mettendoli in qualche modo a rischio) a favore dell'audace e discusso caposcuola del nuovo indirizzo artistico.

Sta di fatto, in ogni caso, che nell'ultimo periodo della sua attività (all'incirca, appunto, negli ultimi quindici anni: «anni di estrema tensione ideologica e morale¹¹») la riflessione di De Sanctis si aggira con particolare insistenza (o con atteggiamento e impostazione culturale diversi e rinnovati rispetto al passato) su temi quali il rapporto tra vita e 'scienza'; il rapporto, ancora, tra arte e vita, considerata – questa – anche nel suo aspetto naturale, biologico, *animale*; il concetto di *animalità*, appunto, e l'essenza stessa dell'*animalità* (intesa – anche – come componente, o meglio come substrato, elemento di fondo, dell'umanità), verso cui, specie in questo periodo, il critico mostra un atteggiamento piuttosto ambivalente, di repulsione e attrazione al tempo stesso (o alternativamente)¹²; il darwinismo e i concetti di fondo della teoria evolutio-

grinza il naso. Tranquillatevi, buona gente, e non giochiamo più a chi si nasconde; la parola dee esser marchio e non maschera» (DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 414); o si veda, anche, il riferimento a chi «piglia scandalo» dell'audacia linguistica dello scrittore (ivi, p. 419).

¹¹ M. T. LANZA, *Introduzione a DE SANCTIS, L'arte, la scienza...*, cit., pp. XIII-LXXXIX, a p. XIII.

¹² Si vedano, per esempio, questi passi, tratti (eccetto l'ultimo, che appartiene alla conferenza sul *Darwinismo nell'arte*), proprio dai saggi zoliani: «Quello [del secondo Impero] era un progresso e una democrazia a rovescio, tendente a sviluppare la parte animale e grossolana, e ad abbassare tutta la nazione a quegli strati infimi, che si chiamavano popolo» (DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 392); «Che nell'uomo ci sieno caratteri incontestati di animalità, nessuno l'ha messo mai in dubbio [...]. Quest'*animalità* apparisce quasi ella sola nelle origini de' popoli e ne' primi anni degl'individui. L'umano, cioè quello che caratterizza nell'animale l'uomo, apparisce più tardi» (ivi, p. 411. Si può notare l'ascendenza – o comunque, la componente – vichiana della concezione qui esposta da De Sanctis; un'ispirazione vichiana, del resto – quasi un afflato, si direbbe –, pervade anche l'intera pagina da cui è tratta la citazione che segue); «...l'uomo per accarezzare l'uomo ha trascurato troppo le sue forze naturali e animali. Che cos'è quest'arte nuova? È la natura che domanda il suo posto; è l'*animalità*, che vuole una più larga parte [...]. La restaurazione del corpo umano accompagna questa arte fecondata dalle forze naturali e animali. L'*animalità* è la poesia dei tempi giovani. Achille è il più feroce e terribile animale, che abbia creato fantasia di poeta [...]. L'arte tende a concretare sempre più e incorporare i suoi ideali. E questo non te lo dà il pensiero e la riflessione, te lo dà l'energia animale, dalla quale esce la volontà e l'azione» (ivi, p. 446); «...nell'arte bisogna dare una più larga parte alle forze

nistica, che tanta risonanza e influenza avevano subito avuto negli ambienti culturali italiani – oltre che europei in genere –, e in particolare in due dei luoghi in cui con maggiore intensità e fecondità si era svolta l'attività culturale e didattica – nonché politica – di De Sanctis: Firenze e Napoli¹³; l'importanza e il valore positivo dell'elemento 'materiale' della realtà, o meglio, la «riabilitazione della materia»¹⁴; una – almeno parzialmente – nuova idea di 'popolo', visto nella sua realtà umana e sociale, nella sua esuberante vitalità ma anche nella sua degradazione e nel suo abbruttimento (in una prospettiva e con caratteristiche, comunque, ormai essenzialmente diverse da quelle proprie della concezione romantica, pur se con qualche persistenza e qualche riaffioramento): tutti temi e concetti in vari modi connessi tra loro (e 'segnalati' anche, sul piano semantico e lessicale, dalla presenza di termini quali 'ambiente', 'temperamento', 'eredità' e simili, ricorrenti con particolare frequenza negli scritti desanctisiani di questi anni), che costituiscono il contesto culturale in cui si inseriscono coerentemente e organicamente i saggi zoliani del '77 e del '79.

I quali dunque, lungi dal costituire il frutto quasi casuale di una curiosità occasionale ed effimera, rappresentano invece uno dei momenti più alti e significativi del lungo cammino di De Sanctis – un cammino non esente da incertezze, oscillazioni, sbandamenti e momentanei arretramenti, ma, nel suo insieme, essenzialmente lineare e univoco – verso il realismo.

naturali e animali dell'uomo» (ivi, pp. 455-456); «Dottrine simili [a quelle derivate dal darwinismo] io le ho viste sempre affacciarsi nei tempi della decadenza, quando perduti tutti i più cari ideali, non rimane nell'uomo che l'animale [...]. Una tendenza simile si rivela nell'arte. L'uomo v'è rappresentato nella sua animalità; il sentimento diviene sensazione, la volontà diviene appetito, l'intelligenza un istinto [...]. Avevamo l'umanismo; oggi abbiamo l'animalismo nella sua esagerazione» (ivi, p. 468).

¹³ Si vedano, al riguardo, G. LANDUCCI, *Il darwinismo a Firenze tra scienza e ideologia: 1860-1900*, Firenze, Olschki 1977 e G. OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari, Laterza 1973, pp. 480-488 e *passim*.

¹⁴ DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 254. Nella stessa pagina, appartenente al saggio su *L'«Armando»* di Prati (del 1868), si legge: «E che cosa è il materialismo, non il materialismo abietto e volgare, ma nel suo senso più elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali...».

Ma vediamo quali sono le principali risultanze dell'analisi di questi saggi, esaminati, ai fini della delineazione della dinamica evolutiva del pensiero e del gusto desanctisiani in questa fase della sua riflessione, nella loro successione diacronica, a partire, quindi, dallo *Studio* del '77.

La più importante considerazione da fare, su un piano generale, è che, al di là di una certa apparenza di andamento qua e là digressivo e divagatorio, il discorso di De Sanctis è costruito con una solida architettura e procede secondo una linea di svolgimento rigorosa e coerente.

Nelle prime due puntate viene delineato il contesto politico e sociale delle situazioni e delle vicende rappresentate da Zola nei suoi romanzi: contesto contrassegnato dalla «corruzione» e tratteggiato dal critico con toni e accenti fortemente polemici, in cui si sente vibrare una nota di risentita indignazione, motivata, anche, dalle analogie della situazione italiana, alla quale del resto De Sanctis non manca di fare un esplicito e sferzante riferimento: «Era un regno all'italiana, perché gl'Italiani sono eccellenti nell'arte del mezzo termine»¹⁵.

¹⁵ DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 388. Le amare riflessioni del critico, per altro, assumono spesso, in queste pagine (come in tante altre), anche una portata – o una risonanza – più generale, si direbbe universale («...quando lo sfiamento de' caratteri e delle coscienze prende le alte classi, è difficile arrestare il contagio nei più umili strati sociali» [ivi, p. 389]; e si vedano anche le considerazioni sul progresso e sulla democrazia a p. 392). Che ciò che è detto della Francia di Luigi Filippo e di Napoleone III si riferisca, in realtà, *anche* (e in certi momenti, forse, soprattutto) all'Italia del tempo sarà poi confermato, comunque, dalla lettera, del 16 agosto 1879, con la quale il critico risponderà ai (tardivi) ringraziamenti di Zola, dove si legge, fra l'altro: «...non solamente la critica è morta in Francia; ma, ahimè, molte altre grandi cose sono morte in Francia e presso tutta la razza latina; massime il sentimento del dovere e della legge, la serietà e la semplicità della vita. Noi stiamo per morire nella retorica e nell'enfasi, la peggiore di tutte le morti per una razza in decadenza» (cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 387, dove è riportato, in nota, il testo della lettera. Il corsivo è nostro); e che l'amarezza che permea queste parole non sia l'espressione di uno stato d'animo passeggero legato a un momento o a una situazione particolare e transitoria, bensì di una visione pessimistica (sia pure di un «pessimismo dell'intelligenza») ormai radicata e consolidata che coinvolge e accomuna in un giudizio politico e morale negativo l'Italia e la Francia di quegli anni (almeno a partire dalla guerra franco-prussiana del 1870 e dallo choc della *Commune* di Parigi: si veda al riguardo LANZA, *Introduzione*, cit., pp. XXXV-XXXVI, dove si trovano anche le parole – di impronta gramsciana – sopra riportate tra virgolette), è dimostrato, fra l'al-

Nel terzo articolo, accomunato ai primi due dalla parola chiave «corruzione», che figura, come nei precedenti, già nel titolo (*La corruzione naturale*; i primi due si intitolavano, rispettivamente, *La corruzione politica* e *La corruzione sociale*), si comincia a entrare nel vivo dell'opera zoliana, che viene innanzi tutto inquadrata nel contesto della contemporanea narrativa francese, di cui il critico traccia una veloce ma lucida panoramica, indicando anche, sommariamente, le linee di sviluppo attraverso le quali il romanzo è arrivato alla sua forma attuale. Questo consente di mettere in relazione e collegare l'opera zoliana alla storia e all'evoluzione del genere narrativo, il cui ultimo stadio – prima dei *Rougon-Macquart* – è rappresentato da quelli che De Sanctis chiama romanzi «psicologici» (perché hanno «per base un'azione determinata dallo sviluppo de' caratteri o de' fenomeni psichici» [p. 395]) e ha il suo «principe» in Balzac (*ibidem*). Appunto a questo stadio dell'evoluzione del romanzo si riallaccia Zola (la cui *Thérèse Raquin*, per altro, era ancora, a sua volta, «un romanzo psicologico» [p. 390]), 'progredendo' in una direzione naturalistica che il critico coglie con grande acutezza: «Ma il romanzo psicologico non poteva parere sufficiente ne' tempi nostri, quando i fenomeni psichici non sono più un primo filosofico, anzi sono un effetto di cause più alte e più lontane. La storia psicologica è divenuta una storia naturale, dove resta assorbita l'anima stessa» (p. 396); appare quindi «naturale che [...] il nostro giovine [Zola, appunto] dee guardare il romanzo alla Balzac, come una forma già esaurita, e dee volgere in mente un *nescio quid* corrispondente a' nuovi studi» (*ibid.*).

È l'elemento «naturale», comunque, inteso e concepito in conformità degli ultimi sviluppi del «movimento intellettuale di

tro, dagli altri riferimenti alla decadenza della «razza latina» che, a partire appunto dai primi anni '70, è possibile registrare negli scritti desanctisiani: per esempio, nel saggio su *Giuseppe Parini*, del settembre 1871, si parla del «cancro che rode la razza latina nel pieno fiore della cultura» (DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 203); e nel discorso, del novembre 1872, su *La scienza e la vita* si riflette, appunto, sulla «decadenza della razza latina» (ivi, p. 332). – Da qui in avanti, le citazioni dai due saggi zoliani saranno seguite, nel presente lavoro, dall'indicazione della relativa pagina del volume *L'arte, la scienza e la vita*, da cui sono tratte, senza ulteriori indicazioni o specificazioni.

questo secolo» (*ibid.*), e in particolare dei princìpi darwiniani «dell'elezione naturale e della lotta per l'esistenza e dell'adattamento e della eredità e dell'ambiente» (p. 398), quello che caratterizza e distingue l'arte zoliana, nella quale «la psicologia diviene fisiologia, il carattere diviene temperamento: virtù e vizi sono buoni o cattivi istinti» (*ibid.*) (che è, di fatto, una sintesi e, in parte, una parafrasi della prefazione alla seconda edizione – del 1868 – di *Thérèse Raquin*)¹⁶.

Coerentemente, quindi, «il processo ereditario» (è questo il titolo della quarta puntata), che costituisce la struttura portante dell'impianto narrativo dei *Rougon-Macquart*, viene pure da De Sanctis utilizzato (alla luce, anche, delle indicazioni e degli elementi contenuti nella *préface* e nel testo del primo romanzo della serie, *La fortune des Rougon*) come filo conduttore per delineare un sintetico schizzo del disegno complessivo del ciclo secondo gli intendimenti zoliani e per illustrare, al tempo stesso, la concezione generale che lo informa.

Nel quinto capitolo, intitolato *L'idea di Zola*, De Sanctis si sofferma più analiticamente, e più criticamente, sulla concezione deterministica e darwiniana che sta alla base dell'opera zoliana¹⁷

¹⁶ Si pensi, in particolare, ad affermazioni come queste: «...j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères»; «...chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie» (ZOLA, *Thérèse Raquin*, cit., rispettivamente p. II e p. III); e si ricordi la dichiarazione di Taine significativamente premessa, come epigrafe, al romanzo, nella prima edizione (del '67): «Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre».

¹⁷ Al critico non sfugge neppure l'importanza, nell'ottica zoliana, del *milieu* come fattore di condizionamento: infatti uno dei principali elementi di novità della narrativa di Zola nei *Rougon-Macquart* consiste per lui nell'introduzione del «principio fisiologico o ereditario, modificato e sviluppato dall'ambiente sociale» (p. 404). Del resto, poco prima De Sanctis aveva parlato, con visibile riferimento diretto (anche se implicito) alla triade tainiana di «race», «milieu» e «moment» (TAINE, *Introduction*, cit., p. XXII), di «istinti variamente modificati dal temperamento, dall'ambiente, dal clima storico» (p. 399): riferimento che ci sembra appunto 'diretto', giacché non trova, in questa formulazione 'canonica', un riscontro nella prefazione zoliana al primo romanzo dei *Rougon-Macquart* (anche se numerosi erano poi, comunque, i richiami alla concezione di Taine presenti negli scritti di Zola noti al critico irpino: da *Mes haines*, alla prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin* e alla stessa prefazione a *La fortune des Rougon*). In ogni caso, la conoscenza diretta di Taine (e in particolare della sua «istoria della letteratura inglese») da parte di De Sanctis è confermata dal riferimento, questa

e introduce una prima sostanziale riserva (in qualche modo anticipata, per altro, dalla scherzosa battuta indirizzata, in forma di apostrofe, all'«egregio Zola» verso la fine della terza puntata: «Chi ci sa spiegare da quale tua protuberanza è nata questa tua idea fissa? Ne domanderemo al professore Tommasi» [p. 398]; una riserva che riguarda sia il 'metodo', per così dire («È l'idea sua [il principio ereditario], ma non è l'idea del lettore [...]. O cosa importa a lui il concetto scientifico, il principio della eredità? Questo, se vuole, lo vedrà in Darwin o nelle lezioni del professore Tommasi. Un lavoro d'arte non spiega e non dimostra: materializza e forma» [p. 405]), sia, in qualche misura, il 'merito', cioè, in modo specifico, l'adozione di un particolare principio scientifico, riguardante un singolo processo biologico, a cardine e principio informatore di un «lavoro d'arte»: «un lavoro d'arte è rappresentazione simultanea della vita, e voi non potete spiegarla con un solo fattore, senza mutilarla e insieme esagerarla. Il principio ereditario non è il solo fattore della vita, e se voi volete ridurmi la vita a quello, cadete in esagerazione» (pp. 405-406).

Ma si affaccia – e si afferma – a questo punto una sorta di critica del «nonostante» (per riprendere un'espressione usata – pur se in senso alquanto diverso – da Sipala¹⁸), e il discorso viene riportato sul piano dell'apprezzamento e del giudizio sulle qualità propriamente artistiche dell'opera zoliana: «Se vogliamo comprendere e gustare Zola, dobbiamo dimenticare la sua idea [...]. Leggiamo romanzo per romanzo, prendiamo i personaggi così come sono, e poco ci cale il loro cognome, e di chi sieno o nipoti o zii; sono essi innanzi tutto che ci interessano; è il romanzo in se stesso che ci piace o ci dispiace» (p. 406).; ed evidentemente «il romanzo in se stesso» *piace*, e molto, a De Sanctis, perché ri-

volta esplicito, che il critico fa nella sua conferenza su *Giovanni Meli* (del settembre 1875), dove, pur considerando «eccellente» l'opera, esprime una chiara riserva sulla concezione deterministica del pensatore francese, e specificamente sulla sua «teoria dell'ambiente», che considera decisamente «esagerata» (cfr. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 153).

¹⁸ P. M. SIPALA, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron 1976, p. 92. Di «teorica del nonostante» aveva già parlato (con riferimento all'atteggiamento di certa critica verghiana) Asor Rosa (cfr. *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1973, pp. 166 e sgg.).

sponde al suo gusto per il vivo e il concreto realisticamente rappresentati: «Quella che ci pizzica e ci stimola è la vita in atto, nella sua realtà. E perché questo troviamo in Zola, diciamo: – L'idea di Zola è il realismo» (p. 407).

Comunque, è nei quattro articoli seguenti che il critico, una volta messo così «a posto» il «principio ereditario» (*ibid.*), si impegna in un esame sistematico e articolato (benché sempre efficacemente sintetico) degli aspetti contenutistici e formali, di poetica, di tematica, di struttura, di stile e di lingua, dei romanzi zoliani. Ed è appunto questa la parte più significativa e al tempo stesso più problematica del saggio, quella che contiene le tesi e le posizioni più ardite e destinate a provocare le reazioni più accese della critica tradizionalista e 'benpensante'; quella, comunque, in cui, con una lucidità che confina con la chiaroveggenza, De Sanctis individua e delinea nitidamente i tratti essenziali caratteristici non solo della poetica e dell'arte zoliana, ma di quella naturalistica in generale.

In sostanza, l'idea di De Sanctis è che dopo il «romanzo psicologico» e il «romanzo storico» (che si sviluppa, in qualche modo, parallelamente al romanzo psicologico) e dopo una prima forma di romanzo «realista» (rappresentato esemplarmente da Manzoni), che riunisce in sintesi l'una e l'altra tendenza, «venero i realisti, più realisti della realtà» (p. 408) (di cui è indicato come esempio emblematico Flaubert, che – a quanto ci risulta – è ricordato dal critico irpino solo in questa occasione): questi costituiscono una «scuola», che De Sanctis designa col nome di «verismo» e su cui esprime un giudizio marcatamente negativo: «Realismo non parve a quest'arte un titolo abbastanza espressivo; si chiamò *verismo*, e non ci è niente di meno vero in questa vita brutta, volgare, mutilata ed esagerata» (pp. 408-409; corsivo nel testo). A questa scuola appartiene, ma al tempo stesso se ne distingue e in qualche modo le si contrappone, rappresentandone in ogni caso la faccia positiva, Émile Zola: «L'artista di questa scuola è Zola. È lui, che pur combattendo ogni tendenza convenzionale dell'arte, e atteggiandosi a novatore, ripiglia le tradizioni, e non distrugge, ma compie il romanzo psicologico e storico assorbendolo ancora più nel suo romanzo fisiologico»

(p. 409)¹⁹. In questo senso, «il realismo di Zola è una continuazione, un ulteriore sviluppo del passato», quindi «un passo innanzi, un progresso» (*ibid.*): un progresso anche rispetto a Manzoni; e questo confronto, risolto, per di più (almeno apparentemente; ch  poi, nella conferenza sull'*Assommoir*, De Sanctis preciser  e chiarir  il suo pensiero al riguardo), a favore dello scrittore francese, che era considerato dalla critica conformista e benpensante pi  o meno come uno scrittore pornografico²⁰, dovette essere il motivo che pi  fece gridare allo scandalo e accusare De Sanctis di lesa maest  da parte dei letterati pi  timorati.

Ma se il 'verismo' di Zola si salva, nel giudizio del critico irpino, anzi rappresenta un progresso perfino rispetto a Manzoni,   appunto perch  costituisce, nella sua essenza, una forma di realismo superiore, che si configura «non come negazione dell'ideale, ma come limite e misura di quello», di modo che – aggiunge De Sanctis – «in luogo di un ideale fantastico e rettorico hai un ideale positivo e vivo, l'ideale cos  come si trova nella realt » (p. 416); un realismo, quindi, in cui si esprime una sintesi di reale e ideale²¹, o in cui comunque l'ideale   presente per lo meno in forma implicita e, per cos  dire, allo stato latente.

Ed   proprio in relazione e in funzione di questa dialettica fra

¹⁹ De Sanctis, in queste pagine (in particolare nel settimo articolo, *L'ideale di Zola*), tende a inquadrare l'arte zoliana e il «verismo»-naturalismo in genere in una prospettiva storica 'ideale' di amplissimo respiro (la cui ascendenza vichiana, in passi come i seguenti – come si   gi  accennato a proposito del primo dei brani appresso citati –,   chiaramente visibile: «Quest'animalit  apparisce quasi ella sola nelle origini de' popoli...» ecc. [p. 411; cfr. *supra*, n. 12]; «I semidei, gli eroi, i santi non sono altro che l'espressione storica meno lontana dall'ideale» [p. 412]; «Indi quell'abbellire e ingrandire il reale, che costituisce l'essenza dell'arte nelle et  eroiche...» [*ibid.*]), e a vederla quindi come risultato – sul piano artistico-letterario – di un processo evolutivo che coincide di fatto con la «storia dell'umanit », la quale   «un continuo realizzarsi degl'ideali umani» e culmina – almeno nella fase attuale – nel «realismo», che «suppone», appunto, «uno stato superiore di coltura» ed   «la gloria della societ  moderna» (*ibid.*).

²⁰ Fin dal tempo di *Thérèse Raquin*, come si   visto, lo scrittore era stato accusato di divertirsi a « taler des pornogrphies» (cfr. *supra*, n. 9).

²¹ Gi  alla fine della sesta puntata, a proposito della Miette della *Fortune des Rougon* (messa a confronto con la Lucia manzoniana), De Sanctis aveva affermato che «l'ideale vi   spiegato e messo a posto» (e che, in questo senso, mentre Manzoni «sotto forme reali   un idealista», Zola   un realista «sotto forme ideali» [p. 411]).

ideale e reale²² che si spiega – secondo il critico – quell’elemento essenziale della poetica e dell’arte zoliana (e più generalmente naturalistica e veristica) che viene comunemente designato col nome di ‘impersonalità’ e che De Sanctis illustra con grande efficacia e con parole e immagini che presentano – a tratti – una sorprendente consonanza con quelle – a lui sicuramente sconosciute – con le quali Flaubert aveva espresso (sia pur senza la ‘carica’ etica del critico irpino) analoghi concetti:

...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 maggiore è quella esattezza e quella indifferenza. Perché l’ideale si move nel cervello dell’artista, e s’infiltra senza sua saputa in tutte le rappresentazioni. Voi lo sentite, e non lo vedete in nessuna parte²³, essendo l’artista in

²² La riflessione sul rapporto fra ideale e reale, che è al centro del pensiero de-santisiano fin dal tempo, almeno, delle lezioni zurighesi (già nella prolusione – del 1856 – *A’ miei giovani*, per esempio, si parla – a proposito di Manzoni – di «accordo del reale e dell’ideale» [F. DE SANCTIS, *Verso il realismo*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi 1965, p. 9]) e che «pervade i grandi saggi tra il ’69 e il ’71», informando di sé anche «la struttura della *Storia*» (BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., p. 112) e costituendo altresì uno degli assi portanti delle lezioni della seconda scuola napoletana (specie quelle su Manzoni) e dei saggi manzoniani degli anni 1872-73 (si veda, per es., F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi 1965, pp. 77, 80 [dove si trova la formula, quasi identica a quella sopra riportata da p. 416 dello *Studio*, «il limite e la misura dell’ideale»], 87), si va facendo in questo periodo, forse, ancora più intensa e ‘sistemica’ (si pensi, per esempio, alla conferenza su *L’ideale*, tenuta a Napoli il 18 novembre 1877 [e compresa nel vol. DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit.], la quale presenta, fra l’altro, diverse consonanze con lo *Studio sopra Emilio Zola*, che in quello stesso periodo si stava pubblicando, e in particolare col settimo articolo, del 30 ottobre, intitolato appunto *L’ideale di Zola*; o agli articoli pubblicati sul «Diritto» tra il dicembre dello stesso 1877 e il gennaio 1878, che riprendono, a volte con parole molto simili se non identiche, diversi concetti già presenti negli articoli zoliani e nella conferenza su *L’ideale* [cfr. F. DE SANCTIS, *I partiti e l’educazione della nuova Italia*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi 1970, pp. 150-173]) e si sviluppa, appunto, anche in diversi luoghi dello *Studio* (si vedano, per es., oltre alla p. 416 sopra citata, le pp. 411-412 e 420), di cui anzi, per molti versi, costituisce elemento essenziale. Maria Teresa Lanza, al riguardo, afferma che «l’incontro del critico con lo scrittore francese viene felicemente a coincidere con l’estrema e definitiva chiarificazione del nesso ideale-reale» (in DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 387, n.). Si veda, più in generale, su tali temi, S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli 1964, pp. 427-442 e BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 109-121 e 311-319.

²³ Si pensi, a questo punto, per avere qualche esempio di quella straordinaria

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, con inesorabile severità di giudice anzi che con cuore commosso di poeta. Questa è l'esattezza e l'indifferenza di Zola, questa è la nudità e la crudità de' suoi colori (p. 414).

Ma oltre al carattere dell'impersonalità e dell'oggettività, diversi altri aspetti e tratti salienti del «realismo di Zola» (così si intitola l'ottava puntata) sono colti e indicati da De Sanctis, con grande sicurezza e precisione: la capacità di «osservazione», «analisi» e «riflessione scientifica» (p. 416); l'esattezza e ricchezza di «particolari» (p. 417); l'accuratezza e la completezza della documentazione²⁴; l'«abbondanza e pienezza», talvolta ridondante, di descrizioni (*ibid.*); la predilezione per i *milieux* popolari e plebei, per «un *demi monde* tendente verso il basso, più presso all'animalità che all'umano» (p. 418); e soprattutto, legata strettamente a quest'ultimo aspetto, la marcata presenza dell'elemento popolare e dialettale nella lingua zoliana, verso cui il critico mostra un'evidente simpatia e che rileva in termini partico-

somiglianza con certe formulazioni flaubertiane a cui accennavamo poc'anzi, ad affermazioni come le seguenti, tratte rispettivamente da una lettera, a Louise Colet, del 9 dicembre 1852 e da un'altra, a Mlle Leroyer de Chantepie, del 18 marzo 1857: «L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part»; «L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création [...]; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas» (cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, rispettivamente Troisième Série, cit., pp. 61-62 e Quatrième Série, cit., p. 164. Si può vedere al riguardo (oltre ai diversi accenni presenti nel precedente saggio *Naturalismo e impersonalità*) il mio studio su *Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto*, compreso nel volume *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 5, Catania, Fondazione Verga 1989, specie alle pp. 147-150. In ogni caso, la propensione di De Sanctis per un'arte oggettiva e 'impersonale' è evidente e si manifesta, in forme diverse, in scritti appartenenti anche a periodi precedenti. Si veda, in proposito, più avanti, la n. 37.

²⁴ Anche sul concreto metodo di lavoro di Zola il critico mostra di avere idee molto chiare, ben prima che lo scrittore francese lo esponesse nella illuminante intervista a De Amicis del 1878 (pubblicata dapprima, in due puntate, nel novembre di quell'anno, sull'«Illustrazione Italiana», e poi nel volume *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves 1879, pp. 213-290): «Quando sceglie un soggetto, ha già nel capo tutto un arsenale di osservazioni raccolte, che sono già come un terreno solido dove cammina sicuro, dando al racconto un carattere di realtà...» (p. 417).

larmente incisivi: «Questo marchio di animalità sulla fronte dell'uomo non è espresso solo nelle azioni; Zola persegue i suoi uomini sino ne' loro gesti più volgari e nel loro *argot* più grossolano. Ha [...] lingua propria, potente, a cui il gergo è rilievo. Dopo Proudhon, il più grande stilista francese è lui» (pp. 418-419), ricorrendo anche a robuste immagini di stampo machiavelliano: «l'artista non accarezza il pubblico, lo conquista e lo comanda. E non è difficile. Perché il pubblico, come la donna, vuol essere soggiogato e ama la forza e l'ardire» (p. 419)²⁵.

E dopo gli aspetti concreti, oggettivi, 'tecnici', se si vuole, dell'arte zoliana, ecco «le facoltà ideali» dello scrittore: innanzi tutto una potente «facoltà costruttrice o architettonica», che comporta «fantasia» e «logica» (p. 421); quindi l'«immaginazione» e il «sentimento» (pp. 422-424), che per De Sanctis costituiscono sempre requisiti indispensabili per la creazione artistica e che – e la precisazione è essenziale in questo contesto – distinguono l'«artista», appunto, dallo «scienziato»; infine, più inatteso e sorprendente, per la – almeno apparente – paradossalità dell'assunto, l'eccesso di idealismo, anzi di 'metafisica': «Più che scienziato, Zola è metafisico, che forma lui il mondo, secondo la sua idea, e forma così il mondo mentale accomodato a tutte le condizioni intellettuali e logiche. Non solo in lui non fa difetto questa facoltà metafisica o ideale; anzi vi è con qualche esagerazione, sì che escano costruzioni artificiali e a tesi» (p. 421); cosicché, in

²⁵ Il pensiero corre, naturalmente, all'immagine machiavelliana della Fortuna che «è donna; et è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E [...] come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci, e con più audacia la comandano» (citiamo da N. MACHIAVELLI, *Il principe*, con introduzione e note di F. Chabod. Nuova edizione a cura di L. Firpo, Torino, Einaudi 1974, p. 125). Anche la simpatia del critico irpino per l'energica espressività del dialetto e della parlata del popolo in genere (in parte di ascendenza romantica) si manifesta – in particolare nell'ultimo periodo, come si vedrà anche più avanti – in più occasioni, con un progressivo allontanamento dal purismo degli anni giovanili (del resto, è appunto contro l'arretratezza e la ristrettezza del gusto puristico tuttora persistente che De Sanctis lancia, proprio in queste pagine, un'ironica frecciata: «I buon gustai che vivono e fioriscono anche oggi, e Dio li prosperi, gridavano contro una lingua così vicina al reale che diceva pane al pane...» [p. 419; il critico si riferisce qui alla lingua di V. Hugo]). Si veda, sull'argomento, G. NENCIONI, *De Sanctis e la questione della lingua*, in AA. VV., *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, a cura di A. Marinari, 2 voll., II, Bari, Laterza 1985, pp. 445-461.

definitiva, «il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è» – appunto – «il soverchio idealismo» (*ibid.*)²⁶. Del resto De Sanctis non era nuovo a simili paradossi. Per esempio, nel saggio sul *Principio del realismo* (dell'anno precedente a quello dello *Studio*) scriveva: «Già vedete quanta metafisica pullula in mezzo al realismo»; chiarendo, per altro, subito dopo: «E cosa sono la selezione naturale, il principio dell'eredità e della evoluzione, l'Inconsciente, gli stati interni degli atomi, se non conati metafisici?»²⁷; e nella conferenza su *L'ideale* (pronunciata – come si è già detto – il 18 novembre '77, poche settimane prima della nona puntata dello *Studio*) aveva parlato, introducendo uno straordinario ossimoro, di «idealismo animale»²⁸.

Negli ultimi due articoli, infine, De Sanctis, per «addurre qualche esempio, che dia un concetto più preciso della maniera di Zola» (p. 424), sottopone a un esame più ravvicinato e analitico due dei romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart*: *La curée* e *Le ventre de Paris* (secondo e terzo della serie).

Un'ulteriore messa a punto delle idee e del giudizio critico di De Sanctis sull'arte zoliana, e più in generale su quella nuova – e più 'avanzata' – forma di arte realistica di cui lo scrittore francese è l'esponente più rappresentativo (e che noi comunemente designiamo col termine 'naturalismo') si trova nella conferenza su *Zola e «L'Assommoir»*, tenuta al Circolo filologico di Napoli il 15 giugno 1879 e pubblicata poi, nello stesso anno, oltre che sul giornale napoletano «Roma», in un volumetto edito da Treves che reca in calce un'importante *Appendice*.

Il nuovo discorso desanctisiano sembra per diversi aspetti riallacciarsi direttamente a quello del '77, anzi, in qualche modo sembra proprio riprenderlo materialmente nel punto in cui era stato interrotto, quasi che De Sanctis lo concepisse come un 'se-

²⁶ Infatti, spiega ancora De Sanctis, «operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle conseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia, ma una costruzione mentale o tipica» (*ibid.*).

²⁷ DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 354.

²⁸ Ivi, p. 361.

guito' del precedente lavoro²⁹. Infatti si presenta, a prima vista, come una nuova analisi, che, dopo quelle dedicate nelle ultime due puntate dello *Studio* rispettivamente a *La curée* e a *Le ventre de Paris*, il critico offre ora al suo pubblico, rivolgendo questa volta la sua attenzione al più discusso e 'scandaloso' dei romanzi zoliani fin allora apparsi³⁰. Del resto, è lo stesso De Sanctis a collegare esplicitamente l'analisi dell'*Assommoir* a quelle dei due romanzi esaminati alla fine dello *Studio*, in un passaggio – situazione sostanzialmente all'inizio della trattazione vera e propria – in cui, fra l'altro, la ripresa del motivo della «corruzione», che costituisce uno dei temi dominanti – nonché una parola chiave – del saggio precedente, contribuisce a rafforzare ulteriormente l'effetto di saldatura e il senso di continuità: «Zola è il pittore della corruzione parigina. Nella *Curée* rappresenta l'alta società affarista e licenziosa, mescolata con elementi ignobili; nel *Ventre de Paris* dipinge la popolazione parigina ne' mercati; nell'*Assommoir* la vita degli operai alle barriere» (pp. 434-435).

²⁹ Anche P. Antonietti ritiene probabile che De Sanctis avesse «l'intention de continuer, roman après roman, son analyse critique», avviata negli ultimi articoli dello *Studio*, giacché «la fin du dernier article arrive brutalement, et l'ensemble manque de conclusion générale» (*Francesco De Sanctis et la culture française*, Firenze-Parigi, Sansoni Antiquariato-Didier 1964, p. 176). Una conferma decisiva, al riguardo, ci viene del resto da Diodato Lioy, condirettore del giornale «Roma», il quale, in una lettera del 1878 (tra la pubblicazione dello *Studio*, quindi, e quella della conferenza), scriveva a Zola: «La série des articles du Prof. De Sanctis sur vos œuvres est restée interrompue parce que le même est devenu Ministre de l'Instruction publique; mais aussitôt que notre illustre collaborateur aura mis ordre à la marche de son Ministère, il reprendra la plume de l'écrivain» (cfr. R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Société Les Belles Lettres 1967, p. 150. Non è chiaro se la lettera sia scritta in francese o sia stata tradotta dallo stesso Ternois). Non a caso, quindi, Zola, nel ringraziare De Sanctis per la conferenza, scriveva: «...il y a longtemps que je veux vous remercier de la magnifique étude que vous m'avez fait l'honneur de commencer dans le journal de Naples "Roma"» (la lettera è riportata, in nota, in DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 387. Il corsivo è nostro); il che mostra, appunto, come lo scrittore considerasse – a ragion veduta – la conferenza come una diretta *continuazione* dello *Studio*: cosa che rileva anche A. Russi, il quale, a sua volta, apoditticamente afferma che la conferenza «era stata concepita come conclusione del precedente discorso rimasto interrotto» (*De Sanctis e la tecnica del romanzo sperimentale*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, cit., p. 588).

³⁰ Del clamore suscitato dall'uscita del nuovo romanzo dei *Rougon-Macquart* lo stesso De Sanctis appare perfettamente consapevole. Afferma, per esempio, a p. 440: «L'*Assommoir* ha provocato sdegni, resistenze, ma ancora più applausi».

Un altro elemento di somiglianza e, quindi, di continuità è dato dai richiami ad aspetti della vita e della realtà napoletana ben familiari al suo pubblico, che De Sanctis introduce sapientemente come termini di riferimento e di paragone con analoghi aspetti della realtà parigina. Come, nell'articolo dedicato a *La curée*, per esempio, «una trottata del bel mondo parigino» rappresentata nel romanzo era paragonata dal critico a «quelle che si fanno a Chiaia» (p. 424), così nella conferenza, per dare un'idea della «rue Poissonnière», l'oratore chiosa: «com'è a dire Porta Capuana o Nolana, dov'è agglomerata la parte più laida della città» (p. 434); e già prima aveva descritto l'albergo Boncœur, in cui è ambientata la prima 'scena' dell'*Assommoir* (nonché dell'icastica ed efficace scenografia immaginata da De Sanctis per un ipotetico adattamento teatrale), come «un albergo di terzo o quart'ordine, come se ne vedono parecchi nei quartieri bassi di questa città» (p. 433). Certo, la situazione comunicativa tipica della conferenza in genere, caratterizzata dalla presenza e dal rapporto diretto (e virtualmente 'interattivo') col pubblico, stimola e induce l'oratore a un maggior impiego di accostamenti di questo tipo. Ma non si tratta affatto di un mero espediente retorico. Quando lo sguardo del critico inquadra e mette a fuoco la condizione di degradata umanità in cui la plebe napoletana conduce la sua esistenza, soffermandosi su quelle 'piaghe sociali', particolarmente incancrenite negli strati bassi delle metropoli meridionali, alle quali andavano rivolgendo in quegli anni la loro attenzione politici, intellettuali e letterati, il tono si accalora e si sente vibrare una nota di indignazione e di protesta:

...se volete averne un concetto [della realtà sociale dipinta nell'*Assommoir*], guardate Napoli. Napoli non ha ancora i suoi quartieri bassi? Non vi è mai giunta la voce di certi covili, dove stanno ammassati padri, figli, madri, senza aria, senza luce, tra lordure perpetue, cenciosi, laceri, scrofolosi, anemici? Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì e studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana (p. 435)³¹.

³¹ Sul «richiamo [...] alle presenti condizioni umane di Napoli» si sofferma P. Giannantonio, che ricorda gli interessi e gli scritti 'meridionalistici' di P. Villari, J. White Mario, R. Fucini, L. Franchetti e S. Sonnino (*L'itinerario della critica*

In ogni caso, non è solo una continuità di carattere materiale ed estrinseco che lega la conferenza allo *Studio*. Viceversa, è proprio sul piano sostanziale, dei contenuti e del giudizio critico, che si manifesta una più essenziale e significativa coerenza. Si constata semmai un approfondimento, un affinamento e una chiarificazione del pensiero desanctisiano su Zola e sulla nuova forma di arte realistica – o, se si preferisce, sulla mutazione dell'arte realistica – di cui egli è rappresentante.

Ciò vale per la interpretazione e ricostruzione generale del processo storico-culturale e artistico che porta a tale mutazione, ricostruzione che De Sanctis colloca e inquadra in una prospettiva di straordinaria ampiezza e profondità («Usi a guardare larghi orizzonti, guardiamo Zola nella storia del mondo. Perché Zola non è già qual cosa nuova che sbuchi lì di terra; anche Zola è figlio del secolo XIX» [p. 441]) e per la quale si serve ancora una volta di uno schema di tipo vagamente vichiano («La letteratura, che nell'antico era principalmente eroica o epica, espressione di cause occulte e divine, divenne poi l'umanismo, espressione dell'uomo, quasi l'uomo fosse unico centro della vita universale» [p. 444]), per arrivare alla conclusione che l'«arte nuova», che si colloca nell'alveo del realismo, avanzando sulla strada già tracciata e percorsa, fino a un certo punto, da Goldoni, da Manzoni e, per altri versi, da Hugo (p. 442) (e già indicata, a suo tempo, fra gli altri, da Galilei [p. 456] e da Vico [p. 452]), rappresenta una «reazione»: la «reazione di uno spirito nuovo [...al] vecchio mondo ideale divenuto oramai convenzionale» (p. 443), sotto la spinta della «natura che domanda il suo posto», dell'«animalità, che vuole una più larga parte», per ristabilire l'equilibrio rotto dall'uomo, che «ha trascurato troppo le sue forze naturali e animali» (p. 446); e vale altresì – quello che abbiamo affermato circa la continuità e la coerenza di fondo del pensiero desanctisiano – per tante considerazioni e notazioni relative alle caratteristiche particolari dell'arte zoliana (ma, in molti casi, anche del più generale

realistica di De Sanctis), in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, cit., pp. 72-73. Sul possibile sottinteso polemico (nei confronti di Francesco Mastriani) del passo desanctisiano sopra citato, si veda A. PALERMO, *De Sanctis e...*, cit., pp. 348-349.

indirizzo di cui l'arte zoliana è espressione esemplare); considerazioni, notazioni e – più in generale – posizioni che riprendono appunto e ribadiscono, spesso precisandole e approfondendole, quelle già espresse nel precedente *Studio*: dall'insistenza sui motivi della «corruzione», morale e sociale, dell'«animalità» e dell'influenza condizionatrice dell'«ambiente», alla sottolineatura della «esattezza di osservazione scientifica» (p. 448); dalla acuta individuazione dei principali caratteri narrativi (e diremmo quasi 'narratologici') propri del romanzo zoliano (che sono poi, in sostanza, quelli che lo stesso Zola indica come i caratteri essenziali del «roman naturaliste»³²), e cioè la scomparsa, o meglio, l'eliminazione dell'eroe e l'assenza dell'intreccio («Dove è in questa opera il protagonista, dov'è l'intreccio, dov'è l'intrigo in questo mondo, dove non ci è tipo³³, non ci è individualità che spicchi; dove tutto è simile e tutto è mediocre; tutto è principale e tutto è secondario ?» [p. 439]³⁴), ai numerosi riferimenti all'oggettività e all'impersonalità dell'arte zoliana (che per altro costituisce pur essa un carattere essenziale del romanzo naturalista anche secondo lo scrittore francese, il quale parla appunto, al riguardo, di «unité impersonnelle» dell'opera³⁵): impersonalità sulla quale De

³² Cfr. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, cit. (ma la prima parte del saggio zoliano su Flaubert da cui è tratta la citazione – così come quella riportata nella nota 34 e quella richiamata nella n. 35 – era stata pubblicata dapprima sul numero del novembre 1875 della rivista pietroburghese «Le messenger de l'Europe»), pp. 125-130.

³³ Sulla nozione di 'tipo' in De Sanctis si veda G. MANACORDA, *Realismo e marxismo*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, cit., pp. 91-92.

³⁴ Si vedano, a riscontro, le parole di Zola sulla «absence de tout élément romanesque» e sull'«uccisione» dell'eroe: «Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune» (ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, cit., p. 126 e p. 127), che costituiscono appunto rispettivamente il primo e il secondo dei «caractères» distintivi del romanzo naturalista. Sulla 'mediocrità' che connota i personaggi e le vicende dei romanzi zoliani (e che per Lukács costituirà uno dei maggiori motivi di debolezza del naturalismo), già nello *Studio* De Sanctis aveva fatto acute osservazioni («La sua originalità è [...] in quella media temperatura, dove trovi caldo e freddo, sanità e malattia, o col linguaggio comune, virtù e vizio, tutt'insieme, sicché il risultato non è l'uno e non è l'altro, ma è la realtà, come si mostra il più spesso, un *medium quid*, una mediocrità»), traendone lucidamente la logica conclusione: «Si può ora indovinare che gli uomini di Zola non sono eroi [...]. Sono i più, come dicono i francesi, il *demi monde...*» [rispettivamente, p. 417 e p. 418]).

³⁵ ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, cit., p. 129.

Sanctis insiste con particolare incisività, chiamandola questa volta con il suo nome («lo stile [...] è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé, non le è bisogno sguardo d'artista [...]. 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 sovrapposta e mescolata colla vita naturale. L'ideale è nelle cose, dalle quali escono lampi e guizzi di sentimenti umani ...») [pp. 449-450]), e chiudendo la conferenza nel suo segno, con una calorosa esortazione rivolta – quasi un legato testamentario – ai giovani scrittori: «E se io volessi ora lasciare qualche ricordo alla gioventù, dico che [...] il motto di un'arte seria è questo: poco parlar noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiatemi le lacrime vostre» (p. 453)³⁶, che è appunto un'esortazione a un'arte rigorosamente oggettiva e impersonale; mostrando comunque la stretta e profonda connessione che l'istanza dell'impersonalità ha col gusto del «vivo» tipico di ogni estetica e di ogni arte realistica, e in lui stesso così pronunciato: «Non solo vogliamo una materia viva, ma che sia vita naturale a cui l'artista rimanga straniero», afferma, per esempio, in questo contesto (p. 445)³⁷.

³⁶ Sul motivo delle *lacrimae rerum*, ricorrente negli scritti e nelle discussioni letterarie del tempo, si può vedere il mio saggio, già citato, su *Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto* (in particolare, p. 150, n.). L'immagine si ritrova almeno in un altro luogo desanctisiano, precisamente nel cap. XXXVII dello *Studio su Leopardi* (capitolo dedicato a *Silvia*), dove si legge: «...impressione senza espressione propria, è lacrima della cosa, è sentimento insito quasi in ciascuna immagine» (F. DE SANCTIS, *Leopardi*, a cura di C. Muscetta e A. Perna, Torino, Einaudi 1960, p. 369).

³⁷ Concetti analoghi, a volte espressi anche con immagini e con parole simili, si ritrovano in diversi altri scritti di De Sanctis, anche risalenti a tempi piuttosto lontani, a dimostrazione del fatto che la predilezione per un'arte 'impersonale' ha nel critico irpino radici antiche e profonde, e che anche per questa via egli contribuì alla formazione e alla elaborazione di un gusto e – sia pur indirettamente – di una poetica di tipo schiettamente veristico. Già nel saggio sulla «*Beatrice Cenci*» del Guerrazzi (del 1855), per esempio, egli critica l'autore «perché [...] non sa obliarsi nelle creature della sua fantasia» (F. DE SANCTIS, *La crisi del romanticismo*, con introduzione di G. Nicastro e nota di M. T. Lanza, Torino, Einaudi 1972, p. 487); mentre nel saggio su *Francesca da Rimini* (del 1869) rileva positivamente lo «stile tutto cose», in virtù del quale, «quando pur talora l'impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma tranquilla e *impersonale*», talché, appunto, «le

Anche l'attenzione e l'evidente simpatia per il carattere antiaccademico e antiretorico delle «forme» espressive dell'«arte nuova» (p. 448), e in particolare per la sua tendenza a servirsi di una lingua ravvivata e rinvigorita dall'apporto di una nuova linfa derivante dall'innesto di una robusta espressività popolare e dialettale, trova nella conferenza sull'*Assommoir* nuova conferma (con tutta la sua ascendenza romantica, a cui si è accennato): così come «il pensiero stillato e assottigliato vuole rinfrescarsi e ringiovanirsi nelle pure onde della natura, e ritrovare là la sua forza e la sua giovinezza» (p. 446), analogamente – afferma De Sanctis – «le lingue dotte, le lingue comuni trattate dall'arte e quasi esaurite sentono anch'esse il bisogno di ritemprarsi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non da regole, ma dalle sue impressioni» (p. 448); per cui – e il tono si fa quasi precettistico, conferendo al discorso critico la valenza, quasi, di un'indicazione di poetica – «l'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro d'immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida

impressioni restano chiuse e involute nelle cose...» (F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi 1955, pp. 646-647; corsivo nostro); e a proposito del *Canto notturno* leopardiano sottolinea «come in questa poesia sia esclusa ogni *personalità*, e come [...] l'autore abbia raggiunto una *obiettività*, che di rado gli è consentita dalla sua natura» (DE SANCTIS, *Leopardi*, cit., p. 379; corsivi nostri); quanto all'arte zoliana, poi, si è già visto come anche nello *Studio* uno dei maggiori motivi di apprezzamento fosse proprio l'«impersonalità», quella «impressione naturale delle cose, alla quale rimane estraneo l'autore» (p. 415), quella glaciale impassibilità per cui Zola appare «marmoreo. E ci è del dantesco in quel marmoreo» (p. 422). Fin negli ultimi interventi De Sanctis ribadirà la convinzione che «il grande artista obblia sé nelle cose», come si legge nella già ricordata *Postilla* (del 1883) all'introduzione al *Saggio* su Petrarca (DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, cit., p. 10), e, con più specifico riferimento alle tendenze dell'arte e della letteratura contemporanea, dichiarerà, nella conferenza napoletana su *Il darwinismo nell'arte*, anch'essa dell'83: «Oggi l'artista si sente disposto ad avvicinarsi più alla vita reale, e genera la sua creatura possibilmente simile a quella e dimentica sé in lei e rispetta la sua autonomia; l'arte diviene obbiettiva» (DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 465. Ancor più esplicite le affermazioni che si leggono in un resoconto giornalistico della conferenza sullo stesso tema tenuta a Roma una ventina di giorni prima: «...egli [l'artista] non deve permettersi d'interrompere il movimento della vita con la propria personalità, con riflessioni soggettive, lamentazioni, esclamazioni, digressioni. La personalità dell'artista rappresenta la violazione della vita...» [cfr. ivi, p. 535]).

ch'è nei dialetti» (*ibid.*). Una posizione sostanzialmente analoga, del resto, De Sanctis esprimerà nella più tarda conferenza sul *Darwinismo nell'arte*, affermando (con accenti – ancora una volta – quasi machiavelliani) che «perché godiamo più dove la forza è maggiore, l'arte si è avvicinata al popolo, più presso alla natura, dove le impressioni sono più gagliarde e l'espressione più immediata e più rapida», e che «questo non è senza influenza anche nei modi dell'espressione, nella lingua, nella elocuzione, nello stile», cosicché «la lingua [...] che oggi è parlata [...] ha scosso da sé tutto il bagaglio pesante di forme solenni, eleganti, oratorie, accademiche ed ha preso un fare più spigliato, più vicino ai dialetti ossia al linguaggio del popolo», ed appunto «il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie»³⁸.

Dunque, nell'insieme, una sostanziale continuità, una conferma e un approfondimento delle posizioni, delle tesi e delle valutazioni espresse nello *Studio* precedente. In questo concordiamo con Maria Teresa Lanza, la quale dichiara di non credere affatto, contro l'opinione corrente, «che il De Sanctis, passando dalla prima alla seconda lettura, ridimensioni la sua ammirazione per Zola», che, del resto, «era grande ma non priva di riserve»³⁹.

Almeno in un punto, invero – e su un aspetto essenziale della *Weltanschauung* zoliana e naturalistica, che tocca nel vivo la sensibilità di De Sanctis investendo e coinvolgendo le sue più profonde convinzioni e i suoi valori etici primari –, il critico una nuova e precisa riserva la esprime, o comunque prende nettamente le distanze da Zola: sulla incontrastabilità del condizionamento esercitato dall'ambiente sulla volontà, sulla coscienza e sulla libertà dell'uomo. Davanti al determinismo fatalistico e alla negazione dei principi fondamentali del suo sistema etico-ideologico De Sanctis insorge: «Io però non sono assoluto come Zola. Non credo all'onnipotenza dell'ambiente. Datemi una forte personalità e saprà lottare con quello» (p. 437)⁴⁰.

³⁸ DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., pp. 466-467.

³⁹ LANZA, *Introduzione*, cit., pp. LXXXI-LXXXII.

⁴⁰ Si ricordi, per altro, che già nella conferenza su *Giovanni Meli*, del 1875, De Sanctis, con diretto ed esplicito riferimento a Taine e in - almeno parziale - contrasto con la sua «teoria esagerata dell'ambiente», aveva affermato: «L'ambiente è la

Non ci sembra invece costituire un sostanziale arretramento, né tanto meno una ‘palinodia’ o una ‘ritrattazione’ rispetto alle posizioni precedenti, la puntualizzazione di De Sanctis circa il rapporto e il ‘confronto’ tra Zola e Manzoni che si trova quasi alla fine della conferenza (puntualizzazione sollecitata verosimilmente dalle reazioni suscitate dalle affermazioni e valutazioni da lui espresse al riguardo nello *Studio*, come fa pensare anche la battuta da lui messa in bocca a «un tal critico», che dice: «– De Sanctis non lo lascia intendere, ma ha una predilezione per Zola; Zola è un progresso anche dirimpetto a Manzoni; Zola è più grande di Manzoni» [p. 452]). Si tratta piuttosto di una precisazione, appunto, della chiarificazione di un pensiero e di un giudizio che, avendo prestato il fianco ad equivoci e fraintendimenti, evidentemente ne aveva bisogno; si tratta, tutt’al più, di un diverso dosaggio dei chiaroscuri e di una diversa accentazione. Nello *Studio* – dove l’accento tendeva a battere di più sulla *novità* dell’operazione zoliana⁴¹ – De Sanctis aveva parlato più volte di un «progresso» rappresentato dallo scrittore francese rispetto alla narrativa precedente e anche rispetto a Manzoni, senza però mai prospettare, in realtà, il confronto in termini di giudizio di valore. Ora precisa il suo pensiero domandandosi retoricamente, con foga polemica: «Che cosa ha a fare il progresso delle forme con la grandezza dell’ingegno artistico? Manzoni è geniale; Zola è un ingegno potente che non sale fino al genio» (p. 452). Una certa presa di distanze, semmai, si può notare nelle affermazioni che seguono:

Egli non è un creatore di arte nuova, e neppure un precursore come

fatalità, a cui nessuno può sottrarsi. Ma se l’ambiente spiega i mediocri, è inetto a spiegarmi il genio, che ci sta sopra, ed è grande non per quello, e lottando con quello» (DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 153. Cfr. *supra*, n. 17).

⁴¹ Soprattutto, invero, sul piano storico-culturale: «A nessuno mai era venuto in mente di fondare su questo principio la storia del mondo. E ciò ha fatto Zola, introducendo un nuovo fattore nella filosofia della storia, il principio fisiologico o ereditario, modificato e sviluppato dall’ambiente sociale», sulle orme di «Darwin e [...della] sua scuola» (pp. 404-405). Sul piano più strettamente artistico, a guardar bene, già nello *Studio* il giudizio appare più sfumato: per esempio, là dove il critico afferma – come si è visto – che lo scrittore, «pur [...] atteggiandosi a novatore, ripiglia le tradizioni...» (p. 409; corsivo nostro).

si tiene. È un fenomeno, o se vi piace meglio, un sintomo. È il pittore della corruzione. Il bel mondo dell'arte ideale va in isfascio; e Zola raccoglie le macerie e te le butta sul viso. È la conclusione ordinaria di ogni demolizione, non è il principio di un nuovo edificio [...]. Zola non è il precursore del nuovo; ma è il becchino dell'antico. Nuove sono le forme sue dell'arte, attaccate al cadavere del contenuto (*ibid.*);

dove, fra l'altro, sembrano riecheggiare, ovviamente con un senso del tutto diverso, anzi essenzialmente rovesciato (e quindi con un effetto – non sapremmo dire quanto consapevolmente voluto – in qualche modo parodistico), le parole e le immagini che proprio Zola aveva adoperato nella prefazione al volume *Mes haines* (prefazione che lo stesso De Sanctis, per altro, aveva in parte citata – in termini di pieno consenso – in una pagina dello *Studio*): «...nous travaillons, nous préparons la besogne de nos fils, nous en sommes à l'heure de la *démolition*, lorsqu'une poussière de plâtre emplit l'air et que les *décombres* tombent avec fracas. Demain l'édifice sera reconstruit»⁴². Ma anche in questo caso – come si vede – si tratta essenzialmente, rispetto alle posizioni precedenti,

⁴² É. ZOLA, *Mes haines. Mon salon* (1866). Édouard Manet, Nouvelle Édition, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle Éditeur 1913 (1^a ed. 1866), p. 8 (corsivi nostri). Anche in questo caso, si tratta, in effetti, di una diversità di accentuazione, questa volta tra lo Zola del '66 e il De Sanctis del '79: Zola pone l'accento sulla nascita del nuovo, aggiungendo al passo sopra riportato queste parole: «Nous aurons eu les joies cuisantes, l'angoisse douce et amère de l'*enfantement*; nous aurons eu les œuvres passionnées, les cris libres de la vérité, tous les vices et toutes les vertus des grands siècles à leur berceau. Que les aveugles nient nos efforts, qu'ils voient dans nos luttes les convulsions de l'agonie, lorsque ces luttes sont les premiers *bégayements de la naissance*» (*ibid.*; corsivi nostri); De Sanctis, appunto, quasi dialogando con lo scrittore francese, lo pone sull'«agonia» e la morte del vecchio. Entrambi, comunque, vedono chiaramente che la letteratura e la cultura attraversano una fase di transizione e di profonda trasformazione: «Au sortir du vieux monde, nous nous hâtons vers un monde nouveau», afferma, per esempio, il francese (ivi, p. 2); e De Sanctis: «Siamo in tempi di transizione [...]: l'arte è in uno stato di crisi», dichiara nella conferenza sull'*Assommoir* (p. 441); di «questi tempi di transizione, dove il vecchio ha ancora una gran forza di resistenza, ed il nuovo mescolato con elementi impuri non ha ancora una posizione chiara innanzi al maggior numero», parla ancora nell'*Appendice* alla stessa conferenza (p. 454); e di «intervalli carnevaleschi dell'arte» che «segnano il passaggio da un'arte vecchia e in putrefazione a un'arte nuova» e che «sono perciò essenzialmente transitori», aveva già parlato, con riferimento agli eccessi del «crealismo», già nello *Studio* (p. 413).

di una diversità di tono e, appunto, di accento, mentre, d'altra parte – e questo va sottolineato –, anche qui viene ribadita la 'novità' delle «forme [...] dell'arte».

Una più netta e polemica presa di posizione, ma in questo caso non nei confronti di Zola, o comunque non del *solo* Zola, bensì rispetto alla forma assunta dal «realismo in arte» in quegli anni, si ha piuttosto nell'*Appendice* che De Sanctis, preoccupato e irritato dai fraintendimenti di cui anche la conferenza era stata oggetto, ritiene di dover aggiungere al testo della conferenza stessa in occasione della sua pubblicazione in opuscolo; pur sempre ribadendo, per altro, la sua piena adesione al realismo (nell'accezione che egli stesso chiarisce): un realismo che conserva appieno la portata e la funzione etico-culturale di cui De Sanctis lo investe (e che è sempre indissolubilmente congiunta, d'altronde, nel pensiero e nella coscienza del critico, all'interesse più specificamente estetico-letterario):

Il realismo in arte oggi ha il carattere di una reazione sfrenata. È un fenomeno di poca durata; il buon tempo verrà. Il mio realismo lo esprimo in poche parole. La sua sostanza è questa che nell'arte bisogna dare una più larga parte alle forze naturali e animali dell'uomo, cacciare il *rêve* e sostituirvi l'azione, se vogliamo ritornar giovani, formare la volontà, ritemperare la fibra [...]. Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell'arcadia e nella retorica come generalmente è la nostra, il realismo è un eccellente antidoto (pp. 455-456):

un realismo, quindi, considerato secondo una prospettiva ideale (e culturale, appunto, in senso lato) che, nella sua più ampia apertura, trascende di gran lunga il singolo fenomeno – e anche l'intero ambito – letterario (da cui pure trae spunto e alimento), e rispetto al quale l'arte zoliana e il 'verismo' in genere finiscono col rappresentare solo un aspetto parziale e una fase passeggera, appunto, «di transizione».

La posizione espressa in queste pagine, di complessiva e riconfermata adesione alle ragioni e all'essenza del 'realismo' (anzi, talvolta, di rivendicazione, quasi, di un primato nel riconoscimento di un suo valore positivo), ma al tempo stesso di rifiuto dei

suoi eccessi e delle sue «esagerazioni», trova comunque numerose conferme negli scritti di questi anni. Essa sarà ribadita anche nella *Postilla* aggiunta da De Sanctis, ormai vicino al termine della sua vita, all'edizione del 1883 del *Saggio* sul Petrarca, in cui è contenuta, fra l'altro, una appassionata 'interpretazione autentica' della *Storia della letteratura italiana*, riletta alla luce e in funzione, appunto, di una visione e di un disegno di tipo essenzialmente realistico (e in cui è presente anche un riferimento alla conferenza sull'*Assommoir*, significativamente accostata alla sua opera maggiore):

A me piaceva di veder l'arte mettersi in una via più conforme allo stato presente della coscienza, più vicina alla schietta natura. Questo fu il voto, col quale chiusi la mia *Storia della letteratura*, dove il principio direttivo è la successiva riabilitazione della materia, un graduale avvicinarsi alla natura ed al reale. Questo inculcai nell'ultima mia conferenza, dove a proposito di Zola indicai come caratteri della nuov'arte la naturalità e l'animalità. Ma, poiché questa nuov'arte prende aspetto visibile di reazione e di esagerazione, e, come tutte le ribellioni, non si contenta di metter da parte l'ideale, ma vuole addirittura ammazzarlo, io rido di questi furori, e dico che l'ideale non può morire se non coll'uomo⁴³.

Rimane il fatto, comunque, che nell'insieme costituito dai due saggi zoliani De Sanctis aveva fornito un'interpretazione dell'arte dello scrittore francese straordinariamente lucida e penetrante, tanto che lo stesso Zola, cogliendo appieno l'importanza e il valore di questi interventi, che fra l'altro davano alla sua opera allora così discussa e controversa un avallo e una 'legittimazione' – almeno in Italia – che nel suo paese era ben lontano dall'aver⁴⁴, sentì il bisogno di ringraziare (sia pur tardivamente)

⁴³ DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, cit., p. 9. In ogni caso, nel contesto in cui il brano è inserito si esprime la consueta istanza di una sintesi tra ideale e reale, o meglio, in questo caso, di una ricomposizione dell'equilibrio tra ideale e reale, che si era rotto, o per lo meno si era sbilanciato, negli ultimi tempi, a favore del secondo elemento.

⁴⁴ Secondo G. C. Menichelli De Sanctis fu «le premier parmi les grands critiques européens» a esprimere sull'opera zoliana «un jugement réfléchi» (*Avant-*

il critico per il suo «magnifique étude» e per la sua conferenza – lavori entrambi «si pleins de vues supérieures» – con parole che appaiono veramente sentite e che vanno senz'altro al di là degli usuali convenevoli di rito, tanto più che non sfuggivano allo scrittore le divergenze di vedute: «Certes, nous différons parfois. Je n'ai point toutes vos idées peut-être. Mais je n'ai encore rien lu sur moi de plus complet ni de plus profond»⁴⁵.

E non solo, con questi due saggi, De Sanctis contribuiva a legittimare e a far apprezzare nel nostro paese l'arte di Zola, ma al tempo stesso, enucleando e mettendo così lucidamente a fuoco la poetica immanente alle sue opere, individuando e tratteggiando i caratteri e i canoni della «nuova arte» naturalistica e sviluppando al tempo stesso gli elementi e le tendenze di un personale gusto realistico autonomamente maturato, contribuiva, di fatto, all'elaborazione (in certo qual modo, 'collettiva') e alla maturazione della poetica (e indirettamente dell'arte) dei nostri veristi, ai quali offriva, fra l'altro, specie a proposito del principio dell'impersonalità (come si è visto), anche delle concrete indicazioni e delle precise formulazioni⁴⁶.

propos alla Bibliographie de Zola en Italie, Firenze, Institut Français de Florence 1960, p. xviii). A. Russi, a sua volta, fa notare che «allora – a pochi anni dalla morte di Sainte-Beuve – mancava del tutto in Francia una personalità critica che avesse l'autorità sufficiente per giustificare, nell'analisi obiettiva e nel giudizio, quel successo che gli scrittori naturalisti avevano ampiamente raggiunto nel mercato librario» e afferma che «l'intervento desantisiano ruppe questa situazione stagnante e aprì la strada da parte di Zola stesso [...] a una serie di iniziative editoriali e precisazioni di poetica» (*De Sanctis e la tecnica...*, cit., pp. 588-589).

⁴⁵ La lettera di Zola, così come la risposta del critico, è riportata, in nota, in DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., p. 387 (la risposta, anche a p. 388).

⁴⁶ Anche per R. Bigazzi «il grande critico presenta al proprio tempo una vera poetica realista» e il suo «appello [...] al metodo di Zola trovò Capuana e Verga pronti a raccogliarlo» (BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., rispettivamente p. 319 e p. 322; e si vedano, più in generale, le pp. 311-322); M. T. Lanza, a sua volta, sottolinea la funzione «maieutica» svolta dal critico irpino e parla di un «dialogo tra De Sanctis e il verismo italiano [...] aperto e fruttuoso» (LANZA, *Introduzione*, cit., risp. p. LXXVII e LXXVIII; e si vedano, più in generale, le pp. LXXVI-LXXIX). Sul contributo dato da De Sanctis all'elaborazione della poetica del verismo si vedano anche M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori 1966, pp. 79-105 e M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palermo, Palumbo 1974, pp. 14-23 e 61-74.

Certo, ci si può chiedere, a questo punto (come già fece, implicitamente, a suo tempo – in ‘tempo reale’ –, Luigi Capuana, lamentando il silenzio di De Sanctis su Verga⁴⁷), come mai il grande critico sia rimasto (o per lo meno, si sia mostrato) sordo a una voce artistica così oggettivamente in sintonia, per molti versi, con le istanze e gli indirizzi di ‘poetica’ che da diversi anni egli andava elaborando ed enunciando, come quella dell’autore dei *Malavoglia*⁴⁸. Diverse ipotesi si possono avanzare e diverse ‘spiegazioni’ si possono immaginare al riguardo: si può pensare, innanzi tutto, a ragioni di ordine cronologico e biografico (i capolavori verghiani che così efficacemente ‘interpretavano’ e mettevano in atto sul piano della concreta realizzazione artistica le idee e le ‘indicazioni’ desanctisiane avevano cominciato a vedere la luce solo a partire dal 1880; il critico era ormai stanco e malato, ecc.); avrà potuto inoltre avere un peso la fedeltà alla ‘promessa’ di non occuparsi mai più di scrittori viventi – almeno italiani – dopo i dissapori con Prati; si può del resto supporre che nella «nuova materia» a cui De Sanctis allude nella chiusa della conferenza sul *Darwinismo nell’arte* (tenuta pochi mesi prima della morte), dicendo che ha già cominciato a elaborarla e che sarà oggetto, anzi «contiene» già «il programma e la promessa», di «una nuova conferenza»⁴⁹, rientrasse anche, in qualche modo,

⁴⁷ «...io dubito molto che il De Sanctis voglia indursi a fare pei *Malavoglia* quello che osò per *L’assommoir* dello Zola. Eppure mi sembra che pochi dei nostri libri moderni siano meritevoli quanto *I Malavoglia* che l’acuta analisi del critico napoletano s’eserciti a farne risaltare le bellezze di prim’ordine...» (CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 133).

⁴⁸ Secondo M. Pomilio (che adduce a sostegno della sua tesi diversi argomenti e considerazioni) non si può «non pensare, e non avere anzi quasi per sicuro che [...] gli stessi libri del Verga arrivassero sul tavolo del De Sanctis, e che questi [...] abbia veramente avvertito nei libri del Verga quel “presagio” di un’arte nuova [...] che non ravvisava più in quelli di Zola» (POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, cit., p. 104). Si veda comunque, al riguardo, la testimonianza di C. Muscetta, il quale afferma che «il Croce ebbe a dirgli d’aver appreso, in una conversazione col D’Ovidio, che il De Sanctis conobbe solo qualche romanzo giovanile del Verga, ed era rimasto assai commosso leggendo la *Storia di una capinera*» (*La poetica realistica e il gusto del De Sanctis scrittore*, in AA. VV., *Studi desanctisiani*, a cura di C. Muscetta, Napoli, Guida 1931, p. 52, n.).

⁴⁹ DE SANCTIS, *L’arte, la scienza...*, cit., p. 469. Tale conferenza, stando alla testimonianza di un giovane discepolo di De Sanctis, Gerardo Laurini (riferita da Benedetto Croce in una nota a F. DE SANCTIS, *Scritti varii, inediti o rari*, raccolti

l'opera verghiana. Ma, a parte tutte queste ipotesi e possibili motivazioni, si deve pur considerare che Zola era comunque 'venuto prima' e aveva rappresentato emblematicamente e paradigmaticamente la «nuova arte», quel nuovo tipo di arte realistica a cui egli stesso avrebbe dato il nome di 'naturalismo'; e, col peso, anche quantitativo, della sua produzione e col clamore – anche – delle discussioni, dei dibattiti e delle polemiche che aveva suscitato intorno ad essa, aveva potuto esser considerato un esponente – anzi, l'esponente – appunto emblematico della 'tendenza'. Una volta studiato, giudicato e 'messo a posto' Zola, De Sanctis poteva dunque anche non interessarsi più attivamente e non rivolgere più una specifica attenzione critica ad autori e opere che si collocavano – o parevano collocarsi – nella scia del caposcuola francese.

e pubblicati dallo stesso Croce, 2 voll., II, Napoli, Morano 1898, p. 148), doveva trattare – in deroga, evidentemente, all'impegno che il critico aveva preso con se stesso - «di parecchi poeti contemporanei italiani e stranieri». Questo il contesto da cui sono tratte le citazioni desanctisiane sopra riportate: «Avevamo l'umanismo; oggi abbiamo l'animalismo nella sua esagerazione. È chiaro che in questo nuovo ambiente c'è qualcosa di basso e di corrotto che vuol essere purificato. E questo sarà ove il nostro spirito sia disposto a guardare l'uomo meno nelle somiglianze già assorbite, e più nelle sue differenze che gli danno il diritto di dire: - Sono un uomo e non un animale. Questo mi fa pullulare nel capo una nuova materia, che vado elaborando e che contiene il programma e la promessa di una nuova conferenza (DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., pp. 468-469). Anche nel resoconto pubblicato sul «Capitan Fracassa» (e sul «Roma» di Napoli) della conferenza tenuta da De Sanctis a Roma, sullo stesso tema, poche settimane prima (*Il darwinismo nella vita e nell'arte*), si legge: «È la evoluzione in senso inverso; così una quantità di scienziati imberbi e d'artisti ostinati profittano dell'esagerazione della dottrina [darwiniana] per inneggiare all'animalità, per occuparsi solo di essa, per dichiarare la virtù una malattia e il genio un'allucinazione [...]. Sta a noi, sta a voi, porre freno a questa influenza esagerata, studiando le differenze fra l'uomo e l'animale, quello ch'egli ha di proprio, di personale. Solo così il darwinismo può fruttare nell'avvenire, all'arte e alla vita. Di che vi dirò nella prossima conferenza» (cfr. *ivi*, pp. 536-537).

III

UN «PECCATO D'ACCIDIA» DI GIOVANNI VERGA*

Uno dei più lucidi saggi di critica militante (o comunque, uno dei più lucidi interventi 'a caldo') su un'opera di Verga è la recensione dedicata al *Mastro-don Gesualdo* da uno studioso dotto ed essenzialmente 'accademico' quant'altri mai: Guido Mazzoni.

Fin dall'inizio del suo articolo, che fu pubblicato sulla rivista torinese «Intermezzo» il 10 marzo 1890, il critico fiorentino individua nell'impersonalità l'elemento più significativo e caratteristico della poetica verghiana e ne delinea con grande chiarezza i tratti essenziali, affermando che l'obiettivo che Verga si propone è quello di «riprodurre la vita senza intrusione mai de' sentimenti proprii all'autore, riprodurla intera e schietta nella sua varietà e unità»¹. Una particolare acutezza di sguardo (pur nell'ambito di un giudizio non del tutto privo di riserve) e quasi – si direbbe – una sorta di chiaroveggenza critica mostra poi quando, per spiegare la ragione per la quale – a suo parere – i personaggi del romanzo non stimolano a sufficienza l'«interesse» e la partecipazione emotiva del lettore, così scrive: «Forse quel difetto di curiosità nasce dal preconetto che il Verga mi sembra avere, del

* Già pubblicato sul «Siculorum Gymnasium», *Numero speciale per i 50 anni della Rivista: 1941-1991*, n. s., a. XLV, n. 1-2, (genn. - dic. 1992), dove occupa le pp. 423-433.

¹ L'articolo di Mazzoni, già riprodotto in *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 42-46, si può leggere anche in P. PULLEGA, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli 1973, pp. 70-74, dove il passo citato è a p. 70. Lo stesso scritto – assieme a numerosissimi altri interventi critici di contemporanei sulle varie opere di Verga – è ora compreso anche nel corposo volume *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016 (pp. 411-415).

non mostrar mai i personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro: li fa agire, non li mostra in atto di pensare»². Qui Mazzoni invero coglie con sorprendente esattezza (anticipandone – per così dire – quasi alla lettera la formulazione) il principio teorico che è alla base della concezione artistica dello scrittore siciliano e che Verga enuncerà – alcuni anni più tardi – nella sua forma più esplicita nell'intervista a Ugo Ojetti dell'agosto del '94 (accolta poi nel volume *Alla scoperta dei letterati*), dove si legge, fra l'altro:

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 aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente³.

² Cfr. PULLEGA, *Leggere Verga*, cit., p. 71. Al difetto di «interesse» che caratterizzerebbe vicende e personaggi del *Mastro* (e non solo) fanno variamente riferimento diversi altri critici e recensori contemporanei: Domenico Oliva, per esempio, accenna più volte – quasi come a un luogo comune della critica verghiana del tempo – ai rilievi sulla «scarsità d'interesse drammatico», o addirittura sulla «mancanza d'interesse», generalmente mossi alle opere dello scrittore catanese: espressione – secondo lui – di un «pregiudizio» che nasce dall'assenza, dai libri di Verga, dell'elemento avventuroso e al quale il critico torinese oppone la presenza – in particolare nel romanzo in esame – di un vivo «interesse sociale», di un «interesse umano» e di un «interesse filosofico» (D. OLIVA, *Mastro-don Gesualdo*, in «Corriere della sera», 11-12 dicembre 1889); Policarpo Petrocchi accenna – riferendosi al secondo capitolo del romanzo – a «situazioni che essendo delicate e penose potevano acquistare molta luce riflessa, e invece rimangono senz'interesse» e, soprattutto, deplora il fatto che Verga «abbia voluto creare al suo personaggio principale una situazione così trista, che ne diminuisce o stronca quell'interesse che specialmente in un protagonista non deve mai venir meno», ribadendo poco oltre e precisando la sua critica in questa retorica (e francamente ridicola) interrogazione: «Ma qual interesse volete che abbia per il lettore [...] la vita d'un uomo così gaglioffo il quale non vince i Trao colla forza della sua posizione conquistata, ma i Trao vincon lui, appiccicandogli una donna gravida che non saprebbero dove mettere, nudi e bruchi come sono?» (P. PETROCCHI, *Mastro Don Gesualdo di Giovanni Verga*, in «La Lombardia», 18 febbraio 1890). Sulle prime reazioni della critica alla pubblicazione del *Mastro* si veda F. RAPPAZZO, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), 2 voll., II, Catania, Fondazione Verga 1991, pp. 661-675; e, ora, dello stesso Rappazzo (con maggior ampiezza di sguardo), *La "fortuna" critica di Verga. Un percorso fra i suoi contemporanei*, in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 5-64. Nello stesso volume si possono leggere le recensioni citate nella presente nota: per Oliva, in particolare, si vedano le pp. 371-373; per Petrocchi, p. 399.

³ Cfr. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 118. I primi due corsivi, intesi a evidenziare la singolare consonanza non solo concettuale, ma persino, quasi,

Del resto, un riferimento esplicito alla «psicologia non a parole ma a fatti» che caratterizza l'opera di Verga e che sarà da quest'ultimo teorizzata, in particolare, nella ricordata intervista a Ojetti⁴ si trova – a conferma della capacità di penetrazione critica di Mazzoni – qualche pagina più avanti⁵.

Anche altri passi della recensione in esame, d'altronde, sembrerebbero quasi delle 'citazioni', o delle parafrasi, di affermazioni ed enunciazioni dello scrittore siciliano, che per altro Mazzoni non poteva in alcun modo conoscere, dal momento che erano state da Verga consegnate a scritti di carattere privato. Per esempio, nel brano che si legge subito dopo quello sul «difetto di curiosità» sopra riportato («Onde i fatti giungono talvolta un po' oscuri, o almeno non ha il lettore una guida a giudicarne, e l'interesse gli si raffredda nell'esame de' particolari che gli danno soli la chiave del pensiero latente ne' personaggi»⁶), dove l'oscurità dei «fatti» e il conseguente 'raffreddarsi' dell'«interesse» – così come, immediatamente prima, il «difetto di curiosità» da parte dei lettori – vengono posti in diretta relazione con un consapevole disegno ed un preciso intendimento artistico di Verga (un «preconcetto», secondo il critico), si potrebbe quasi vedere (se ciò non fosse escluso, come in effetti è, dalla realtà dei fatti) una ripresa – sia pure in negativo – delle spiegazioni e indicazioni che lo scrittore aveva fornite, al tempo dei *Malavoglia*, all'editore Treves⁷, o anche al-

lessicale (all'«agire» di Mazzoni fa riscontro l'«atto» di Verga, al «pensare» mazzoniano il verghiano «pensiero»), sono miei; il terzo è nel testo.

⁴ Ancora, appunto, nel testo riprodotto in *Alla scoperta dei letterati*, si legge: «...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. [...] 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*» (ivi, pp. 118-119. Corsivi nel testo).

⁵ Cfr. PULLEGA, *Leggere Verga*, cit., p. 72.

⁶ Cfr. ivi, p. 71.

⁷ «Rinunzio forse ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia, e di interesse...» (lettera a Emilio Treves del 25 aprile 1880 [cfr. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 48]). L'avverbio «forse»,

l'amico Capuana⁸, o, ancora, a Felice Camerini⁹, circa i criteri seguiti e le tecniche compositive adottate in quel romanzo e, in particolare, circa le ragioni dell'inevitabile 'oscurità' (o «confusione»), almeno iniziale, della rappresentazione.

Fatto sta, però, che proprio l'istanza dell'impersonalità (o per lo meno, quella che, per Verga, dell'impersonalità è una delle condizioni essenziali, cioè appunto la rigorosa astensione da qualsiasi intervento diretto dell'autore nella narrazione e, quindi, la deliberata rinuncia a qualsiasi forma di analisi psicologica 'dall'esterno', che comporterebbe comunque una manifestazione

assente nell'ed. curata da Raya, si trova nell'originale della lettera, conservato presso la Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

⁸ «Avevo un bel dirmi che [...] la *confusione* che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire man mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente...» (lettera del 25 febbraio 1881 [cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 108-109]). Il primo corsivo è mio, il secondo è nel testo. Si noti che nella stessa lettera lo scrittore si mostra pienamente consapevole del fatto che la «semplicità di linee», l'«uniformità di toni», «quella certa fusione dell'insieme che doveva servirgli a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potesse» - tutte cose «volute e cercate apposta» -, non sono «certo fatte per destare l'interesse». L'«interesse», però, secondo Verga, «doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparire» ai lettori «come persone conosciute, ciascuno nella sua azione» (ivi, p. 108); e del resto, la stessa «confusione» di cui si parla nel brano citato sopra «era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare [...] ogni artificio letterario, per dare l'illusione completa della realtà» (ivi, p. 109).

⁹ «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*» (lettera del 27 febbraio 1881 [cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 107]). Il primo corsivo è mio, gli altri due sono nel testo. Anche in questa lettera Verga tocca, almeno indirettamente, la questione dell'«interesse», pronosticando per il suo libro un assai scarso «successo» («successo» che all'«interesse» è strettamente legato, anche se non si può ricondurre ad esso in modo esclusivo) e facendo derivare tale previsione dalla «difficoltà» della sua arte: «So anch'io che il mio lavoro non avrà un *successo di lettura*, e lo sapevo quando mi son messo a disegnare le mie figure col proposito artistico che tu approvavi. Il mio solo merito sta forse nell'aver avuto il coraggio e la coscienza di rinunciare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria» (ivi, p. 106. Corsivi nel testo).

della presenza dell'autore nel testo) costituisce per Mazzoni, che pure, come si è visto, così acutamente ne coglie la sostanza e ne illumina i tratti salienti, un motivo di debolezza, anzi è proprio la principale causa e il principale fattore di debolezza, dell'opera. Reciprocamente – e inversamente –, uno squarcio di analisi psicologica di tipo tradizionale, con cui, per un'eccezionale trasgressione della norma dell'impersonalità, Verga rompe la consegna dell'«oggettivismo» (anche questo è termine mazzoniano), costituisce, a giudizio del critico, un elemento nettamente positivo che conferisce alla pagina un pregio particolare: «Quando il Verga – scrive Mazzoni –, con una rara concessione, ha palesato l'animo di Isabella, allora che le fervono i primi sentimenti d'amore, ha pagine di stupenda efficacia: oh ce ne avesse date delle altre di tal genere per Bianca e per Mastro-don Gesualdo!»¹⁰.

Questo elogio provoca in Verga una singolare reazione. Lo scrittore, anziché compiacersi e rallegrarsi dell'apprezzamento positivo, si sente quasi come un reo colto in flagrante; non nega, quindi, il 'fatto'; ma quella che per Mazzoni è una «concessione» dagli effetti decisamente positivi diventa per lui un 'cedimento', un errore, un «peccato», che lealmente ammette, ma di cui appunto – quasi – si vergogna e si pente.

La lettera (del 9 aprile 1890) con la quale lo scrittore risponde al critico fiorentino è comunque assai interessante, anche perché mostra un Verga – ancora una volta – tenace assertore del *suo* metodo impersonale e profondamente convinto della «necessità» di attenersi coerentemente, a costo di qualunque «sacrificio» letterario. Si veda, al riguardo, almeno il passo seguente, e si noti il ricorrere e il riecheggiare in esso di concetti, immagini, espressioni già varie volte apparsi negli scritti verghiani precedenti e ancora altre volte destinati a ripresentarsi:

...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 perso-

¹⁰ Cfr. PULLEGA, *Leggere Verga*, cit., p. 71.

naggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parola 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*. Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so...¹¹

La lettera, insomma, è un documento – anzi, uno dei più validi documenti – della estrema coerenza del pensiero e delle concezioni artistiche e letterarie di Verga. D'altra parte, è proprio in rapporto alla ribadita convinzione dell'eccellenza (o comunque della perfetta rispondenza ai suoi intendimenti artistici) del metodo impersonale, che si spiega il particolare tono – e la natura stessa – della reazione dello scrittore al rilievo di Mazzoni. Ci troviamo di fronte – in sostanza – a un Verga che si sente, quasi, colto in fallo, a cui rincresce, in particolare, proprio l'esser stato così sorpreso in flagrante violazione della norma da lui stesso sancita, e che proprio per questo è portato a esagerare, quasi in segno di contrizione, l'entità della sua 'colpa'.

¹¹ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 242-243. Corsivi nel testo. Oltre alla ripresa di idee e concetti presenti, fra l'altro, nelle lettere a Capuana e a Cameroni del 1881 ricordate sopra, si noti la coincidenza anche terminologica con le parole da me sottolineate nel seguente brano tratto da quell'eccezionale manifesto teorico della poetica verghiana dell'impersonalità che è la dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*: «...io credo che il trionfo del romanzo [...] si raggiungerà allorché [...] la sincerità della sua realtà [sarà] così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che [...] il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale» (VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 92); e si osservi, altresì, come le considerazioni sulla superfluità dello svelamento del «movente interiore», quando «la sua manifestazione esterna» sia abbastanza «evidente», anticipino sostanzialmente le affermazioni sulle differenze tra «naturalisti» e «psicologi» che lo scrittore farà nell'intervista a Ojetti del '94 (per cui cfr. *supra*, n. 4). Si veda, infine, con che pacata fermezza e con che profonda consapevolezza della propria arte lo scrittore illustri la sua concezione dell'«interesse» in materia di narrativa, contrapponendola, implicitamente, a quella 'volgare' corrente.

Fatto sta, comunque, che quel Verga che ai tempi dei *Malavoglia* aveva sempre fieramente respinto ogni critica e aveva difeso energicamente le soluzioni stilistico-formali adottate nel romanzo, proclamando orgogliosamente, e quasi in tono di sfida: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma»¹² (e già qualche settimana prima, in una lettera a Capuana: «...se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto»¹³); quello stesso Verga, ora, si riconosceva – anzi si *confessava* – ‘colpevole’ di un «peccato» letterario: rivelava, insomma, un momento di debolezza e, in definitiva, di crisi.

Particolarmente notevole, poi, è il fatto che il personaggio che dà a Verga l'occasione di commettere il suo «peccato», di produrre cioè una evidente smagliatura nel compatto tessuto della narrazione impersonale, sia proprio Isabella, la futura duchessa di Leyra, quasi che questa fosse già segnata, fin dalla sua origine (e fin dalla sua prima apparizione), dal destino di difficoltà e di irrisolvibile problematicità espressiva che avrebbe poi portato all'insuperabile *impasse* del romanzo a lei intitolato.

Ma vediamo, nel testo del *Mastro*, in che consiste, concretamente, la trasgressione della norma dell'impersonalità che lo scrittore confessa di avere – per «accidia» – compiuto.

Già nel primo capitolo della parte terza (parte che è dedicata appunto, essenzialmente, alla vicenda di Isabella e si apre col racconto della sua infanzia e della sua formazione) si manifestano delle discontinuità di tono, delle variazioni di registro, come delle ‘interferenze’ della ‘voce’ dell'autore in quella del ‘narratore’ interno – e omogeneo – al mondo rappresentato (che, in generale, tende invece a riempire, con tutta la gamma delle sue modulazioni e inflessioni, l'intero spazio narrativo).

Espressioni come «*le memorie ambiziose, le fantasie romantiche nate nelle confidenze immaginarie* colle amiche del colle-

¹² Lettera a Carlo del Balzo del 28 aprile 1881 (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 110).

¹³ Lettera dell'11 aprile 1881 (cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 112).

gio...») o «il palazzo cadente dei Trao che aveva spesso rammentato laggiù *con infantile orgoglio*»¹⁴ appartengono a un registro linguistico-espressivo e a una visuale etico-culturale estranei e assolutamente irriducibili ai modi di sentire e di esprimersi propri del mondo ‘gesualdesco’ (mentre, d’altro canto, frasi come quelle da me sottolineate non sono certo attribuibili a Isabella, che è l’unico personaggio alle cui caratteristiche psicologiche e ‘sociali’ potrebbero apparire consone, ma che, in esse, è *oggetto* e non già *soggetto* di osservazione o di giudizio); appartengono quindi a un registro e a una visuale che non possono essere che quelli dell’autore e del *suo* mondo (e, magari, complementariamente, del lettore).

Va tuttavia osservato che solo a un esame attento e minuzioso (o grazie a una sensibilità acuta come quella di un Mazzoni) saltano all’occhio simili scarti stilistico-tonali, giacché, in realtà, la mescolanza e l’impasto dei toni conservano un elevato grado di omogeneità e di fusione, di modo che si trapassa da una ‘lunghezza d’onda’ all’altra (dal monologo interiore o indiretto ‘rivissuto’ di Isabella al punto di vista esterno al mondo rappresentato, «a focalizzazione zero», per dirla con Genette¹⁵) senza fratture o sbalzi particolarmente sensibili.

All’inizio del secondo capitolo di questa parte terza, titolare del punto di vista è comunque Isabella (come, del resto, segnala esplicitamente il *verbum videndi* presente già nelle prime righe: «Isabella dalla sua finestra *vedeva* il largo viale alpestre fiancheggiato d’ulivi...»¹⁶; le immagini e il linguaggio attraverso cui viene filtrato e reso il paesaggio (e la realtà in genere) denotano un modo di vedere e di sentire, una *forma mentis* assai diversa da quella generalmente propria delle rozze e ‘volgari’ figure che popolano il mondo gesualdesco; ma siamo ancora, tutto sommato, nel rispetto della

¹⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore 1979, rispettivamente p. 289 e p. 290. Corsivi miei.

¹⁵ G. GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, Torino, Einaudi 1976, p. 237.

¹⁶ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 296.

‘norma’: si tratta di modi espressivi consoni alla configurazione psicologico-culturale ed etico-ideologica del personaggio.

Con Isabella, a ogni modo, si introduce nel romanzo un punto di vista e una sensibilità, appunto, diversa e ‘superiore’ a quella del mondo fin qui rappresentato; un punto di vista che è espressione e – direbbero i matematici – funzione di un nuovo «livello sociologico-espressivo»¹⁷, per il cui trattamento artistico occorrono i «mezzi adatti»¹⁸, confacenti cioè al grado della ‘scala sociale’ in cui si situa il personaggio e la sua vicenda, ma sempre obbedienti al supremo criterio dell’impersonalità e della rappresentazione ‘oggettiva’. Ma proprio qui sta la difficoltà, e da qui nasce la crisi, che si manifesterà in tutta la sua gravità e in tutta la sua forza distruttiva – traducendosi in frustrazione, impotenza, afasia artistica – dopo la conclusione del *Mastro*.

Comunque, per tornare al testo in esame, credo che il brano ‘incriminato’ (o almeno, uno dei più ‘sospettabili’), in particolare, sia quello che va, nella citata edizione critica curata da Carla Riccardi, da p. 301 a p. 304. Intendiamoci: non è che tale brano sia completamente ‘fuori chiave’, totalmente estraneo, cioè, al registro e al livello stilistico-espressivo (o meglio, alla gamma di registri e di livelli stilistico-espressivi) propri della narrazione nel suo complesso; tuttavia, frasi (o passi) come «In quella testo-

¹⁷ Riprendo la formula da A. ASOR ROSA, *Il primo e l’ultimo uomo del mondo, in Il caso Verga*, cit., p. 15.

¹⁸ Qui mi rifaccio, ovviamente, alla famosa lettera programmatica di Verga a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, dove si legge, precisamente: «Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti» (Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 80). Si veda anche la lettera del 19 luglio 1880 a Emilio Treves, editore dei *Malavoglia*, nella quale lo scrittore, dopo aver affermato che le «alte sfere», in cui si svolgerà la vicenda della *Duchessa delle Gargantas*, dovranno avere «anch’esse un colorito proprio», riferendosi al suo progetto complessivo di rappresentazione della società del suo tempo nelle sue diverse articolazioni e stratificazioni, precisa che «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» (RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 51). Sulle convinzioni di Verga circa la necessità di correlare e adeguare lo stile e la forma espressiva in genere della narrazione al livello sociale dei personaggi e degli ambienti di volta in volta rappresentati si può vedere il mio saggio *La «sociologia» dei veristi*, compreso nel volume *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., pp. 99-127 (in particolare, p. 111 e n.).

lina che portava ancora le trecce sulle spalle, nasceva un brulichio...»¹⁹, o «Sembrava che l'aria libera, lo stormire delle frondi, il sole caldo, le accendessero il sangue, penetrassero nelle sottili vene azzurrognole, le fiorissero nei colori del viso, le gonfiassero di sospiri il seno nascente sotto il pettino del grembiule...»²⁰, ecc. appartengono a un mondo e a un 'modo' più convenzionale e comune 'diverso' da quello essenzialmente proprio del romanzo. Ma si vedano ancora questi altri due brevi passi (dove per altro il discorso del narratore appare come intonato, in certo qual modo, alla sensibilità del personaggio), che mi sembrano pure particolarmente emblematici:

Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti²¹;

Penetrava in lei il senso delle cose, la tristezza della sorgente, che stillava goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere, lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna, la desolazione delle forre dove non poteva giungere il raggio della luna, la festa delle rocce che s'orlavano d'argento, lassù a Budarturo, disegnanandosi nettamente nel gran chiarore, come castelli incantati. Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali...²².

Simili 'innalzamenti' di tono dovettero esser da Verga avvertiti – e sofferti –, paradossalmente, come una irrimediabile *caduta* di tono (rispetto alla perfetta omogeneità espressiva fin lì perseguita e realizzata); e forse, proprio il giudizio elogiativo di Mazzoni, dimostrando che lo scarto stilistico-tonale non poteva passare inavvertito, aveva contribuito a mettere in crisi lo scrittore: crisi che, a sua volta, non sarebbe stata, probabilmente, senza relazione con l'*impasse* insormontabile in cui Verga sarebbe ri-

¹⁹ VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 301.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 302.

²² Ivi, pp. 303-304.

masto bloccato davanti ai problemi postigli dalla composizione del successivo romanzo della serie dei *Vinti* (concernenti, sempre, la ricerca dei «mezzi» espressivi «adatti») e, in definitiva, con quello che sarebbe stato chiamato il «silenzio» di Verga. Tale *impasse* e tale ‘silenzio’ sarebbero stati sentiti e sofferti, dallo scrittore, come una *colpa*; e appunto a un senso di colpa fa già pensare, in qualche modo, la parola «peccato» da lui usata nella lettera a Mazzoni.

Che del resto Verga vivesse in modo tormentoso questi problemi espressivi è rivelato da diversi segni ed anche da diverse spie linguistiche: si pensi, per esempio, alla già ricordata lettera a Emilio Treves del 19 luglio 1880, dove lo scrittore, dopo aver dichiarato che, nei romanzi del suo progettato ciclo, man mano che si salgono i gradini della «scala ascendente» della società, «lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente [...] e avere ad ogni fermata un carattere proprio», così conclude: «Questa è l’idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare»²³; ed è confermato, fra l’altro, da Federico De Roberto, che in un suo articolo verghiano del 1922 ci dice del «senso di rimorso» (termine che rinvia alla dimensione etico-coscientiale alla quale appartengono anche i concetti di «tormento» – in qualche modo – e di «peccato») provocato in Verga dal pensiero di «non essersi sforzato in tempo a proseguire la *Duchessa di Leyra* ed a compiere il ciclo dei *Vinti*» e 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»²⁴.

Quanto poi alla parola ‘peccato’ in particolare (con la connotazione di ordine etico-coscientiale che la caratterizza ed a cui si

²³ Cfr. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 51. Corsivo mio.

²⁴ Cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 246-247. De Roberto ribadisce poco più avanti che lo scrittore «morì con lo struggimento di non aver potuto compiere» il romanzo «da tanto tempo iniziato, al quale si era accinto con tanta consapevolezza» (ivi, p. 248).

è già accennato), può essere interessante notare che essa comparirà – significativamente – anche nel testo della già ricordata dedicatoria a Salvatore Farina premessa all’*Amante di Gramigna*, quale si legge nell’edizione del 1897 di *Vita dei campi*, in cui per l’appunto Verga dichiara:

...l’opera d’arte sembrerà *essersi fatta da sè*, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del *peccato d’origine*²⁵.

Il «peccato», comunque, era stato commesso, e si trattava, significativamente, di un «peccato d’accidia», un peccato, cioè, che, nella confessione del ’90, sembra annunciare e quasi prefigurare la tormentosa condizione di reale, autentica ‘accidia’, appunto, nella quale lo scrittore, angustiato da un sempre più acuto senso di frustrazione e di impotenza espressiva e creativa, si lascerà, ogni giorno di più, progressivamente sprofondare, fino all’abbandono totale di ogni residua velleità e alla definitiva rinuncia al compimento dell’opera progettata.

²⁵ G. VERGA, *Vita dei campi*, Milano, Treves 1897, p. 268 (e cfr. la già citata ed. critica della raccolta curata da C. Riccardi, a p. 92 [seconda fascia di apparato]). Il primo corsivo è nel testo, il secondo è mio. Non a caso, forse, l’idea di «peccato» (in materia di creazione ed espressione artistica), assente da tutte le stesure precedenti della lettera a Salvatore Farina, si presenta alla mente dello scrittore in una fase di «crisi» e di «impotenza», di cui sono «spie» appunto – come rileva Carla Riccardi a p. LXVI dell’*Introduzione* alla appena ricordata ed. critica della raccolta verghiana – le modifiche subite in questa nuova stesura dalla premessa teorica all’*Amante di Gramigna*. Del resto, anche considerata nel suo complesso, l’edizione del ’97 di *Vita dei campi* è, per la Riccardi, «il documento di una crisi, un’ultima non risolta crisi espressiva, che impedisce a Verga [...] di proseguire oltre nella sua ricerca»; è, insomma, «una dichiarazione di impotenza: nel momento in cui lo scrittore prende in mano il testo chiave della sua esperienza narrativa [appunto *Vita dei campi*] per innestarvi delle soluzioni posteriori di un decennio [quelle, per l’appunto, realizzate nel *Mastro*] rivela chiaramente il disorientamento che lo condurrà al silenzio quasi totale» (ivi, pp. LXVII-LXVIII). Si noti, comunque, che già nella lettera del 27 febbraio 1881, replicando a Cameroni, che (in una recensione di tono, nel complesso, altamente elogiativo) aveva indicato taluni «difetti» dei *Malavoglia* (cfr. F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida 1974, p. 103), Verga, dopo aver spiegato e difeso le soluzioni artistiche adottate nel romanzo, aveva esclamato: «Ecco la mia ambizione e il *peccato* che mi rimproverò» (cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 107. Corsivo mio).

IV

VERGA LETTORE E “COMPETITORE” DI ZOLA*

I rapporti tra verismo italiano e naturalismo francese sono stati abbondantemente e più o meno sistematicamente – anche se forse non del tutto esaurientemente – investigati (a partire, almeno, dalla vecchia e ponderosa monografia di Paul Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, del 1937¹); e la – almeno relativa – dipendenza del primo dal secondo è ormai quasi un luogo comune (specie per gli studiosi di cultura francese).

Anche le più specifiche affinità e analogie tra l’arte verghiana e quella di Zola sono state più volte e variamente messe in evidenza dalla critica e dalla storiografia letteraria del ’900.

C’è però, in questo quadro, un particolare che mi sembra non sia stato finora fatto oggetto di specifica attenzione e che comunque non sia stato adeguatamente messo in luce, pur essendo, a mio avviso, tutt’altro che privo di interesse. Mi riferisco all’accostamento e all’esplicito confronto tra lo scrittore italiano e quello francese che percorre come un filo rosso il dibattito letterario già negli ultimi decenni dell’Ottocento, e che si risolve spesso a favore – almeno sotto certi aspetti – dell’autore dei *Malavoglia* (e del *Mastro*).

Si tratta, del resto, di un confronto quasi ovvio e spontaneo da

* Quello qui riprodotto è il testo della relazione presentata al Congresso Nazionale dell’ADI tenuto a Padova e Venezia nei giorni 18-21 settembre 2002; fa parte degli Atti, pubblicati, col titolo *Letterature italiane, letterature europee*, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni 2004 (dove il saggio occupa le pp. 625-636); in forma alquanto abbreviata e rimaneggiata si trova anche, col titolo *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento*, negli «Annali della Fondazione Verga», n. 16 (1999) [ma stampato nel dicembre 2002], pp. 107-120.

¹ Paris, Boivin.

parte di critici, recensori e compagni di avventura letteraria, che, nel porre la nuova stagione verghiana in relazione con la “scuola” naturalista, quasi automaticamente erano portati appunto a paragonare l’autore siciliano a colui che di tale scuola era – a ragione – considerato il capo e l’esponente maggiore.

Già nella prima (in ordine di tempo) significativa recensione dei *Malavoglia*, ad opera di Felice Cameroni, che segue a tamburo battente la pubblicazione del capolavoro verghiano (esce infatti sul «Sole» il 25 febbraio 1881), il critico (fervente “zolista” della prima ora) stabiliva un preciso rapporto, sia pure con molte cautele, fra i due scrittori:

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) ancora dippiù lo svolgimento artistico².

Nell’ampio e lucido saggio sul romanzo verghiano di Francesco Torraca (che segue quello di Cameroni di poco più di due mesi), poi, l’accostamento è senz’altro più deciso e quasi insistente:

E. Zola, dopo aver foggiate l’albero genealogico de’ Rougon-Macquart secondo le leggi dell’eredità, edifica tutto un edificio di critica letteraria sulle pagine d’un illustre chimico: G. Verga discorre come un professore di sociologia, quasi non avesse fatto altro in vita sua [...]. Un romanzo realista, anzi naturalista [...]. Anzi una serie di ro-

² Cfr. CAMERONI, *Interventi critici...*, cit., p. 100. Nello stesso giorno della pubblicazione Cameroni inviava a Zola una copia dell’articolo, accompagnandola con una lettera (scritta in francese) nella quale ribadiva l’opinione espressa in quella sede: «Ce jeune romancier, déjà infecté de romantisme, voudrait essayer en Italie ce que vous avez fait avec les *Rougon-Macquart*. Mon bien aimé Zola a donné à la littérature française l’histoire naturelle et physiologique d’une famille sous le Second Empire... L’auteur des *Vaincus* applique la formule du roman expérimental aux victimes de la *struggle for life*» (cfr. R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, cit., p. 52. Corsivi nel testo). Qualche anno più tardi, del resto, in una lettera (del 23 novembre 1883) allo scrittore francese da lui tanto ammirato, l’animoso giornalista milanese avrebbe affermato che Verga «est le Zola de la littérature italienne» (cfr. *ivi*, p. 56. In questo caso Cameroni aveva scritto in italiano, ma Ternois traduce il passo in francese).

manzi, qualcosa di simile alla *Storia naturale di una famiglia sotto il secondo impero!* [...]. Né l'*Assommoir* dev'essere rimasto estraneo alla concezione dei *Malavoglia*. Ve ne accorgete, non foss'altro, dal tentativo, che il Verga fa, di riprodurre sino il linguaggio degli abitanti di Trezza [...]. E come lo Zola, per meglio riprodurre il *milieu*, per darne impressione più viva ai lettori, avvicina il suo stesso linguaggio, quando parla a nome proprio, a quello de' suoi personaggi, così fa il Verga [...]. C'è dunque, nell'idea *madre* e in certi caratteri secondari del libro, l'influenza dello Zola. Ma il Verga, l'ho detto, ha la propria originalità, e vuole affermarla...³;

tanto da costituire come un filo conduttore dello scritto. Lo stesso Torraca, del resto, si mostra pienamente consapevole della centralità e del "peso" che il riferimento allo scrittore francese ha nel suo discorso, tanto è vero che già dopo la terza "evocazione" sottolinea (quasi a scusarsi) la "ricorrenza", affermando: «Ho nominato lo Zola di nuovo»⁴. E non solo il "maestro" viene chiamato in causa, ma l'intera "scuola": «Evidentemente il punto di partenza, per Verga, è il *naturalismo*»⁵.

Il critico lucano, per altro, non manca di sottolineare l'indipendenza che comunque Verga mantiene rispetto al (presunto) "modello", anzi – come abbiamo visto – la sua «originalità». Su questa strada Capuana, la cui celebre recensione segue a ruota quella di Torraca (apparendo sul «Fanfulla della domenica» il 29 maggio '81), si spinge decisamente più avanti. Egli infatti inau-

³ La recensione, apparsa dapprima sul numero del 9 maggio 1881 del quotidiano romano «Il Diritto», fu poi accolta da Torraca, col titolo *I Malavoglia*, nel volume *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo 1885, da cui citiamo, rispettivamente p. 212 (i primi due brani), p. 220 (il terzo), e p. 221 (il quarto e il quinto). I corsivi sono nel testo.

⁴ Ivi, p. 220.

⁵ *Ibidem*. Corsivo mio. Già precedentemente, del resto, quasi all'inizio del saggio, Torraca aveva attribuito ai *Malavoglia* – come s'è visto – la qualifica di romanzo «naturalista»; e ancor prima Cameroni, per parte sua, non solo aveva ascrivuto Verga alla "scuola", ma aveva addirittura rilevato – proprio lui! – qualcosa di eccessivo, quasi di "massimalistico" e di estremo da parte dello scrittore nell'osservanza dei dettami della scuola stessa: «Sta bene, che il Verga faccia sventolare la bandiera del naturalismo con virile franchezza, senza ripiegarne un solo lembo. O tutto o niente! Ma perché arrischiare di perderlo, scegliendo la via più pericolosa?» (cfr. CAMERONI, *Interventi critici...*, cit., p. 103).

gura la serie dei giudizi che portano Verga in “vantaggio” (almeno per qualche aspetto) sul “maestro”-“rivale”, affermando risolutamente che «finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell’*impersonalità* ch’è l’ideale dell’opera d’arte moderna»⁶ (senza per altro tralasciare l’ormai quasi “scontato” – anche se enunciato, qui, in forma nuova e particolarmente brillante – rinvio al “modello” francese per quel che riguarda le soluzioni linguistiche e stilistiche adottate: «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 popolare parigino nell’*Assommoir*»⁷; dove, ovviamente, il riferimento specifico riguarda la dichiarazione, che lo stesso Zola fa nella *préface* a *L’Assommoir*, di aver voluto «ramasser et [...] couler dans un moule très travaillé la langue du peuple»⁸).

Da questo momento in poi, comunque, la tesi della (sia pur relativa) “superiorità” di Verga, o in ogni caso, del “passo avanti”, del progresso da lui compiuto, su questo o quel punto (e in particolare sul terreno dell’impersonalità e oggettività della rappresentazione artistica), rispetto allo scrittore francese, diventerà quasi un luogo comune: sarà ripresa e ribadita più volte dallo stesso Capuana, che, per esempio, in una lettera a Édouard Rod del 17 ottobre ’83, dopo aver rivendicato ai veristi italiani il merito di un’assoluta coerenza e di un estremo rigore nel perseguimento dell’impersonalità e dell’autosufficienza dell’opera⁹, e aver precisato che «da ciò nasce la *loro* sobrietà in fatto di descrizioni»¹⁰, arriva ad affermare: «Da questo lato, *I Malavoglia* del Verga mi paiono un romanzo meraviglioso, che ha fatto fare un

⁶ Cfr. CAPUANA, *Studi... Seconda Serie* (dove la recensione fu accolta), cit., p. 142 (corsivo nel testo).

⁷ Cfr. *ivi*, p. 135.

⁸ É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1961, p. 373.

⁹ «...noi tentiamo di fare che l’opera d’arte sia completamente impersonale, che non vi si veggia traccia dello scrittore, che la forma, che l’organismo anche della piccola novella sia qualcosa di vivo, di solido, che si muova da sé» (Cfr. MARCHAND, *Edouard Rod et ...*, cit., p. 136).

¹⁰ *Ibidem*.

passo all'arte; e lo Zola, anche dopo il suo *Au bonheur des Dames* deve correre un po' per raggiungerlo»¹¹, e ancora nell'intervista concessa nel '94 a Ugo Ojetti – e da questo raccolta nel volume *Alla scoperta dei letterati* – dichiara: «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*»¹²; e sarà riproposta anche da Guido Mazzoni, il quale, recensendo, nel 1890, appunto il *Mastro*, giudicherà Verga, «nella rude semplicità delle invenzioni e della rappresentazione, di gran lunga superiore a Zola»¹³. Perfino un ammiratore sfegatato dell'autore dei *Rougon-Macquart* come Felice Camerini, del resto, arriverà ad affermare (riferendosi, nella fattispecie, alle novelle di *Vita dei campi*, anche se il giudizio è inserito nel contesto di una breve notizia su *Per le vie* apparsa sul «Sole» il 15 settembre 1883) che «per la meravigliosa oggettività della riproduzione artistica» Verga «supera qualsiasi romanziere vivente, compreso lo stesso Zola»¹⁴.

Ma di un siffatto e – diciamo pure – così serrato raffronto lo scrittore catanese non è soltanto “oggetto”, bensì è anche “soggetto” attivo e consapevole (cosa, questa, che è stata finora poco rilevata e poco considerata dalla critica, e che spiega – e, speriamo, giustifica – il riferimento scherzoso che faccio nel titolo all'idea di “competizione”, la quale implica appunto un elemento di consapevole intenzionalità); intendo dire, insomma, che Verga accetta la “sfida” e non si perita di affermare e rivendicare, pur col ritegno e la discrezione che gli sono abituali, in forma indiretta e quasi reticente, non solo la sua indipendenza, ma anche una sua sia pur relativa e ben delimitata “superiorità” sul maestro francese.

Ma non è inopportuno a questo punto, prima di prendere in esame i testi che documentano la mia affermazione, cercare di ri-

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 233.

¹³ G. MAZZONI, *Mastro-don Gesualdo*, in «Intermezzo», I, 6 (1990), p. 129. Il testo della recensione è riportato anche in PULLEGA, *Leggere Verga*, cit. (dove la citazione si trova a p. 70, ma dove manca l'inciso «nella rude semplicità delle invenzioni e della rappresentazione»). L'articolo si può leggere (nella sua forma “integrale”) anche in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, cit., pp. 411-415.

¹⁴ Cfr. CAMERINI, *Interventi critici...*, cit., p. 274.

costruire, almeno per grandi linee, l'atteggiamento complessivo di Verga nei confronti del caposcuola del naturalismo. A tal fine, a parte i più o meno evidenti segni dell'"influenza" esercitata sulla sua attività letteraria dall'opera zoliana, e a parte i riecheggiamenti e le "riprese" di temi, motivi e moduli stilistico-espressivi riscontrabili – ed effettivamente riscontrati dalla critica – nelle opere verghiane¹⁵, vanno considerati i numerosi e significativi riferimenti diretti e le sia pur fuggevoli notazioni critiche, che testimoniano della grande attenzione con cui lo scrittore siciliano seguiva l'attività del maestro francese, nonché della grande ammirazione che aveva per lui.

Basta scorrere la corrispondenza con Capuana (raccolta in un unico volume da Gino Raya¹⁶), che si sviluppa per quasi un cinquantennio, dal 1870 al 1915 (anno della morte dell'autore di *Giacinta*), e che accompagna quindi l'intero arco dell'attività letteraria dei due sodali, per vedere come fosse assiduo l'interesse di Verga per lo scrittore d'oltralpe (specie nel periodo dell'elaborazione della poetica e delle opere più significative del verismo), e come fosse sempre aggiornata la sua conoscenza della produzione zoliana, grazie anche al continuo scambio di libri (oltreché di opinioni) tra i due, testimoniato appunto da numerose lettere dell'uno e dell'altro corrispondente.

Si possono cogliere, in particolare, nelle missive di Verga diversi spunti e accenni di giudizi di valore, spesso brevi e quasi fulminei ma sempre acuti, che mostrano a loro volta quanto la sua lettura di Zola fosse penetrante e che rivelano nell'insieme appunto una profonda stima, anche se temperata, a volte, da qualche riserva.

Emblematica di un siffatto atteggiamento si può considerare già la lettera del 9 febbraio '76, interamente dedicata all'autore

¹⁵ Si veda per es., al riguardo, F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Pàtron 1986 (specie pp. 42 e sgg.); o anche il mio *Le lagrime e le risate delle cose*, cit. (specie pp. 104 e sgg.); e l'eccellente sintesi di P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia 1998 (pp. 42-43, 53 e sgg., 144 e *passim*), che per altro tende – a mio avviso – ad accentuare esageratamente il "peso" dell'influenza zoliana su Verga.

¹⁶ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit.

francese, e scritta appunto per accompagnare la restituzione a Capuana di un romanzo zoliano (probabilmente, secondo RAYA, *La faute de l'abbé Mouret*), dove si legge, fra l'altro:

La prima parte del libro, come *preparazione* è stupenda, la seconda non risponde alla grande e leggittima [*sic*] aspettativa che la prima parte ha messo in corpo al lettore, anzi addirittura sembrami della pastorale accademica inferiore al *Dafne e Cloe*, e indegna di uno scrittore di polso come Zola, ch  a parte i suoi difetti e la quistione di scuola io ritengo il Zola il pi  originale dei romanzieri viventi – originale in bene e in male, ma che   lui, solo lui, da non potersi assomigliare a nessuno dei suoi rivali ed emuli. Io lo chiamerei il Tiziano del romanzo, cos  splendida e ricca   la sua tavolozza¹⁷.

E si noti che siamo ancora al di qua, cio  prima, della pubblicazione dell'*Assommoir* (avvenuta, come   noto, nel '77) e del grande clamore (e corrispondente interesse) suscitato da quell'evento, nonch  al di qua degli autorevoli interventi di De Sanctis (del '77 e del '79), che sicuramente avrebbero dato un grande impulso all'apprezzamento e alla "legittimazione" dello scrittore francese in Italia¹⁸. Siamo, insomma, in tempi "non sospetti".

Ma si veda poi anche, a conferma di tale atteggiamento, il senso di profonda ammirazione e quasi deferenza che promana da questa affermazione (nella lettera del 30 luglio '81): «Uno solo ci fa cascare la penna di mano, Zola!»¹⁹; espressione che del resto era gi  presente, in forma appena variata, in una lettera a Felice Cameroni del 19 marzo dello stesso anno, dove si legge, sempre a proposito di Zola: «  il solo che mi fa cascare la penna di mano»²⁰; in un contesto, per altro, non privo di chiaroscuri, in cui si rilevano luci e ombre (sia pure, beninteso, con netta prevalenza delle prime) dell'arte zoliana:

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

¹⁸ Mi riferisco, ovviamente, allo *Studio sopra Emilio Zola* e alla conferenza su *Zola e «L'Assommoir»*, che si possono leggere in DE SANCTIS, *L'arte, la scienza...*, cit., rispettivamente pp. 387-431 e 432-456, e su cui mi soffermo nel precedente saggio su *De Sanctis e il naturalismo*.

¹⁹ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 310.

²⁰ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 108.

Zola stesso nella *Faute de l'abbé Mouret* ha studiato il fenomeno psicologico o fisiologico, secondo lui, e meno felicemente [del Manzoni] parmi.

Coteste osservazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi Zola uno dei più grandi artisti che siano stati mai. A mia volta e istintivamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d'esame per arrivare a scoprire il motivo di certe intermittenze nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svarioni nell'applicazione rigorosa della sua teoria. Ti ricordi di tutto l'idillio tra la *Miette* e *Silvière* [sic] nella *Fortune des Rougon*? Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo. Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dei suoi principi, egli resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo. Quando leggo un suo romanzo, una scena, sento dapprima la vita che egli ci ha infuso circolarmi attorno e penetrarmi così che mi pare di viverci anch'io; poi, un sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento. È il solo che mi fa cascare la penna di mano²¹.

In ogni caso, come si vede anche da quest'ultimo esempio, l'adesione non è totale e incondizionata: viceversa Verga esprime spesso esplicitamente delle riserve, pur se circoscritte e limitate a questo o quell'aspetto, a questa o quella parte della singola opera.

E tuttavia la disposizione prevalente è appunto rappresentata da quel «sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento» che lo stesso Verga – come abbiamo appena visto – così efficacemente esprime; questo, beninteso, «a parte la quistione di scuola». Infatti nei confronti della “scuola” (il naturalismo, nel caso specifico; ma il discorso vale, più in generale, per l'idea stessa di “scuola” letteraria in quanto tale, avvertita evidentemente come qualcosa di limitante e quasi di mortificante)

²¹ Cfr. *ibidem*. Un atteggiamento sostanzialmente analogo, da parte di Verga, si manifesterà in una lettera allo stesso corrispondente, del 3 novembre 1888, in cui un giudizio essenzialmente positivo (riferito in questo caso a un singolo romanzo) è attenuato da qualche velata riserva: «...più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La terre*. Dopo *l'Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio. Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia» (cfr. *ivi*, p. 210).

l'atteggiamento dello scrittore siciliano è sempre nettamente negativo, spesso improntato a un vivo senso di fastidio, come si può scorgere anche nella stessa lettera a Cameroni che ho testé citata, là dove si legge: «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...»²²; nonché in tanti altri luoghi, come, per esempio (per rifarci a una testimonianza più tarda, per altro notissima), nell'intervista a Ugo Ojetti del 1894, in cui, all'intervistatore che afferma: «Ella è considerato in Italia il più valido campione del naturalismo», Verga replica, quasi spazientito: «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»²³.

Si tratta comunque, in definitiva, di un atteggiamento complesso e variegato, caratterizzato da grande rispetto e ammirazione (che costituiscono l'elemento sicuramente prevalente²⁴ e denotano la chiarezza di idee di Verga circa il valore dell'arte zoliana), ma al tempo stesso da una effettiva assenza di soggezioni e timori reverenziali e da una lucida capacità e libertà di giudizio critico, che non esclude riserve e aperti dissensi.

²² Cfr. *ivi*, p. 108. Già prima, nella stessa lettera, Verga aveva espresso – proprio in riferimento a Zola – la convinzione che «col rigorismo delle teorie si ha il piede sullo sdrucchiolo di fondare un'altra accademia» (cfr. *ivi*, p. 107). Un atteggiamento analogo nei confronti delle "scuole", del resto, si poteva cogliere, almeno in forma implicita, già in una lettera allo stesso Cameroni del 18 luglio 1875, in cui si legge: «Ho cercato sempre di essere *vero*, senza essere né *realista* né *idealista*, né *romantico*, né altro» (cfr. E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979, p. 51. Corsivi nel testo).

²³ Cfr. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., pp. 117-118.

²⁴ Numerose conferme della straordinaria considerazione di Verga per lo scrittore francese si trovano anche nel carteggio con Édouard Rod (dei cui "buoni uffici", fra l'altro, l'autore dei *Malavoglia* si avvalse per far avere a Zola una copia del suo romanzo e per farsi ricevere dall'illustre narratore nella sua dimora di Médan): per esempio, in una lettera del 16 luglio 1881 lo scrittore siciliano qualifica il francese come il «maestro» dall'«ingegno poderoso, cui tutti noi che tentiamo di cogliere la vita nella sua reale manifestazione, dobbiamo qualche cosa»; e in un'altra, del 31 dicembre '82, indica Zola come lo «scrittore che è più alto nella sua stima» (cfr. *Carteggio Verga-Rod*, cit., rispettivamente pp. 95 e 145): espressioni che, al di là dei toni complimentosi e degli atteggiamenti di circostanza più o meno "interessati", costituiscono appunto un'ulteriore testimonianza dell'ammirazione di Verga per l'autore dei *Rougon-Macquart*.

Un simile atteggiamento comporta in qualche modo già di per sé anche un implicito (e magari – almeno inizialmente – inconsapevole) principio di comparazione, che rimane comunque latente e inespresso – da parte dello stesso Verga –, fino a quando, sotto lo stimolo delle “provocazioni”, ripetute e insistenti, della critica, non emerge e viene allo scoperto, trovando espressione in forme del tutto esplicite ed evidenti (anche se temperate da professioni di modestia che non abbiamo motivo di non ritenere sincere, appunto perché segno di consapevolezza del proprio e dell’altrui valore e, insomma, delle rispettive proporzioni).

Su questa strada lo scrittore si spinge (ed è questo soprattutto l’elemento che finora la critica ha generalmente trascurato) fino a un’aperta rivendicazione, misurata ma ferma nella sostanza, di una propria “superiorità” – almeno relativa e limitata ad alcuni punti specifici – rispetto al maestro francese.

Il documento più significativo – e il testo chiave – in tal senso è la lettera scritta a Torraca il 12 maggio 1881 in risposta alla già ricordata recensione dei *Malavoglia* apparsa qualche giorno prima sul «Diritto» (lettera che per altro costituisce, più in generale, uno degli scritti di maggior impegno e spessore teorico e uno dei più lucidi e importanti documenti della poetica verghiana). Ecco le parole di Verga:

...in questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica²⁵, Zola stesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze – pel gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese; per la sua mirabile abilità di descrizione. 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 che voglia aspirare

²⁵ Si tratta di quell’«obbiettività» che è alla base dell’ideale verghiano di un’opera d’arte del tutto autosufficiente, che «sembri essersi fatta da sé». Riprendiamo questa espressione, ovviamente, dal preambolo all’*Amante di Gramigna*, dove per altro lo scrittore adopera un’immagine assai simile a quella che Zola aveva impiegata nella nota intervista a De Amicis, dichiarando, a proposito del suo metodo di lavoro: «Ecco [...] come faccio il romanzo. Non lo faccio affatto. Lascio che *si faccia da sé*» (cfr. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, cit., p. 253; corsivo mio). Si veda, al riguardo, il mio *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., pp. 145-146.

all'ambizione di essere andato più in là di lui. Aspiro solo, come la ringrazio di aver Ella detto, a pensare colla mia testa²⁶;

dove appunto l'*excusatio non petita* rivela, attraverso una sorta di litote psicologica e mentale, l'effettiva instaurazione proprio di quel «parallelo» che, a parole, l'autore nega di voler anche lontanamente prospettare. E non è difficile, del resto, capire in che cosa, più precisamente, Verga veda la propria specificità e la propria diversità da Zola. Infatti, immediatamente dopo – a ridosso, si direbbe – del «parallelo» (negato, ma al tempo stesso, *ipso facto*, istituito) con lo scrittore francese e della ferma rivendicazione del diritto di «pensare con la *propria* testa» (anziché, chiaramente, con quella di Zola), e quindi, in definitiva, in contrasto, almeno in parte – e comunque in contrappunto – con la concezione zoliana, egli indica quelle che «furono le *sue* viste artistiche»:

A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi, – e del resto la più vigorosa 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 poteva passare per disperato, di farli parlare se non la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto 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 parte, avrebbero voluto che per la diversa intonazione dello stile lo scrittore avesse fatto sentire ad ogni venti linee – ora son io che parlo [...] ma] parmi che non possa sussistere un momento l'illusione

²⁶ Cfr. MELIS, *La bella stagione*, cit., pp. 249-250. Il corsivo è nel testo. Non si può non rilevare, in questa sede, il contrasto tra la valutazione negativa qui espressa da Verga a proposito del «gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese» (che coinvolge chiaramente Zola in prima persona) e l'appellativo di «Tiziano del romanzo» che egli aveva attribuito, in tono altamente elogiativo (e con esplicito riferimento allo splendore e alla ricchezza della sua «tavolozza»), allo scrittore francese nella lettera a Capuana di pochi anni prima sopra ricordata (cfr. *supra*, p. 87).

della completa immedesimazione col soggetto senza dare un'uniforme intonazione a tutta l'opera, senza eclissare completamente lo scrittore²⁷.

Il termine di riferimento e di confronto inevitabile – anche se implicito – è ancora una volta *L'assommoir*, come del resto sarà indicato esplicitamente nella lucida recensione di Capuana dello stesso maggio 1881, di cui ho già citato il brano nel quale la caratteristica più rilevante dello stile verghiano viene sagacemente riportata al “modello” francese e precisamente appunto al romanzo di Gervaise («Verga colava la lingua comune... ecc., come disse d'aver voluto fare lo Zola... ecc.»²⁸). D'altra parte lo scrittore di Mineo aveva già utilizzato l'efficace immagine zoliana, parafrasandola e modificandola appena, per descrivere l'operazione letteraria compiuta da Verga in *Vita dei campi*: «L'artista gli ha presi [i contadini delle sue novelle] nella loro piena concretezza [...], fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto»²⁹ (dove semplicemente si inverte il rapporto tra “stampo” – che nell'originale zoliano era, sostanzialmente, la «lingua letteraria» – e “materiale di fusione”, che in Zola era la «langue du peuple»).

Ma, tornando al nocciolo della questione che qui più ci interessa, e cioè al confronto diretto ed esplicito tra l'arte di Verga e quella di Zola e al consapevole spirito di “competizione” con cui dallo scrittore siciliano tale confronto è accettato e fatto proprio, specie nel periodo successivo alla felice conclusione del travaglio per la creazione del suo primo capolavoro romanzesco, un'altra testimonianza (o per lo meno, un altro segno, sia pur indiretto) dell'euforica sensazione, da parte dell'autore catanese, di aver superato, almeno per qualche verso, il modello zoliano, si può cogliere nella lettera (del 29 maggio '81) con cui Verga ringrazia Capuana della magnifica recensione del romanzo apparsa quel giorno stesso sul «Fanfulla della domenica».

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 250.

²⁸ Cfr. *supra*, p. 84.

²⁹ Cfr. CAPUANA, *Studii... Seconda Serie*, cit., p. 124.

A prima vista, in tale missiva, chi viene messo (“vittoriosamente”) a confronto con lo scrittore francese non è il mittente (cioè lo stesso Verga), bensì l’amico destinatario. Scrive infatti Verga: «Non ho mai visto 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»³⁰. Se però si considera attentamente la concreta impostazione che Capuana aveva dato al suo discorso, e in particolare l’affermazione (già citata) secondo cui «finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta [come quella attinta dal catanese] in quell’*impersonalità* ch’è l’ideale dell’opera d’arte moderna»³¹, non è difficile immaginare che, al di là del cortese contraccambio di elogi e complimenti e al di là anche di più o meno involontari e inconsapevoli riecheggiamenti, da parte di Verga, del testo capuaniano, il giudizio che l’autore dei *Malavoglia*, con le parole sopra riportate, sottoscriveva e faceva suo fosse proprio quello relativo a una sua (sia pur circoscritta) “superiorità” sul maestro francese. Tanto più che, immediatamente dopo tali parole, soggiungeva: «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*»³², avvalorando appunto ancor di più l’impressione che potesse essere lui stesso, in virtù di una sorta di proprietà transitiva, a sentire come suo ed a rivendicare il merito di aver «posato», anche sul piano teorico, «più nettamente» e «risolto più felicemente» dello «stesso Zola» la «quistione del naturalismo» ecc.

Ma se poi si considera, ancora ulteriormente, che nella dedicatoria dell’*Amante di Gramigna* evocata da Verga sono, a loro volta, facilmente riconoscibili – e sono state riconosciute dalla critica³³ – diverse ascendenze zoliane (oltre che genericamente

³⁰ Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 119 (corsivo nel testo).

³¹ Si veda *supra*, p. 84.

³² Cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 119.

³³ Si veda, da ultimo, PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., secondo il quale la dedicatoria in questione è il «testo che segna la massima adesione di Verga ai principi zoliani» (p. 144), e che anche altrove, nel volume, parla, sempre in rife-

naturalistiche), si può intravedere in prospettiva come una sorta di *mise en abîme* veramente vertiginosa.

In ogni caso, la consapevolezza da parte di Verga di essersi mosso con la sua arte in una direzione diversa (e ovviamente – anche se implicitamente – per lui “migliore”) rispetto a quella seguita e segnata da Zola trova indirette conferme in diversi altri scritti (sempre di carattere epistolare) appartenenti a questo periodo (quello “a cavallo” della pubblicazione dei *Malavoglia*) di alacre riflessione ed elaborazione teorica. Particolarmente significativa, al riguardo, l’insistenza sulla deliberata rinuncia (o comunque riduzione al minimo indispensabile), da parte sua, alla *descrizione* (che, com’è risaputo, costituisce invece uno dei punti di forza e dei capisaldi essenziali del naturalismo zoliano e, più ampiamente, della poetica e dell’arte naturalista in genere): rinuncia che viene più volte ribadita e motivata, in particolare in diverse lettere allo “zolista” Felice Cameroni. Questi nella sua pur favorevole recensione dei *Malavoglia* aveva lamentato appunto la carenza di descrizioni («...perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e [solo] da *frammenti di descrizione* e privandosi d’altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso?»³⁴, e poco più avanti aveva rimproverato a Verga di «recar danno ai propri lavori ed alla propaganda delle teorie naturaliste, limitando deliberatamente i modi dello sviluppo»³⁵. A tali rilievi lo scrittore siciliano replicava (nella lettera, famosa – e in parte da me già citata –, del 19 marzo ’81):

No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirvi 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 solo quel tanto d’importanza secondaria* che può influire sullo stato psicologico del personaggio, *rinun-*

rimento alla lettera a Farina premessa all’*Amante di Gramigna* (in termini, per altro, non del tutto condivisibili), di riprese e di «calchi» dallo scrittore francese (cfr. soprattutto pp. 53 e 55).

³⁴ Cfr. CAMERONI, *Interventi critici* ..., cit., p. 104 (corsivo mio).

³⁵ *Ibidem*.

ziando 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...³⁶,

dove anche l'esplicito ridimensionamento dell'importanza attribuita all'«ambiente» appare come una chiara presa di distanze dal modello zoliano, e quasi il segno di una precisa volontà di marcare le differenze.

Da questo punto di vista, è Flaubert, semmai (e in particolare il Flaubert del *Bouvard et Pécuchet*), l'autore esemplare e il modello perfetto, come traspare da una lettera di poco successiva allo stesso Cameroni, in cui fra l'altro viene appunto ribadito il fastidio di Verga per la descrizione: «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»³⁷.

Ma è soprattutto nella fondamentale lettera a Torraca da cui ho preso le mosse per questa parte del mio discorso che anche il “rifiuto” della descrizione si fa più esplicito e dichiarato, proprio con riferimento diretto a Zola, della cui arte, secondo Verga, costituisce precisamente un punto debole, una «debolezza», e quindi un ostacolo all'attuazione di una piena «obiettività [...] della rappresentazione artistica»³⁸; e ciò proprio nel contesto in cui più apertamente (seppur “sommessamente”) lo scrittore italiano si confronta e misura col francese, accettando (o forse, in qualche modo, lanciando) la “sfida” e rivendicando, con pacata fermezza, il valore dei risultati da lui raggiunti nella sua strenua ricerca di una forma espressiva autonoma ed essenzialmente propria.

³⁶ Cfr. VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. 108-109. I corsivi sono miei, tranne il primo, il terzultimo e l'ultimo, che sono nel testo.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 113 (corsivo mio). La lettera è del 2 giugno 1881.

³⁸ Cfr. *supra*, p. 90.

V
CAPUANA E IL RISORGIMENTO*

Lungo tutto l'arco della sua esistenza Luigi Capuana si mantenne, in "politica", fundamentalmente coerente.

Tanto più notevole appare tale dato, se si considera che in letteratura, invece – e più in generale in campo culturale –, la sua attività e la sua figura complessiva appaiono estremamente sfaccettate, frastagliate, cangianti, descrivendo nella loro evoluzione una traiettoria che vedrà lo scrittore aderire di volta in volta alle tendenze e alle poetiche del momento, dal tardo romanticismo delle sue prime prove poetiche e velleità drammaturgiche (di cui abbiamo – per lo più – conoscenza solo indiretta, attraverso i suoi stessi ricordi ed accenni di carattere più o meno dichiaratamente autobiografico), al naturalismo di osservanza zoliana – di cui fu a suo tempo banditore e propugnatore (nonché "teorizzatore") – e al verismo regionale (e nazionale), alle varie forme di idealismo, spiritualismo e decadentismo di fine '800 e inizi '900 (gli "ismi" contemporanei, appunto), fino al futurismo, di cui si fece difensore (anche in senso "tecnico", giudiziario, visto che intervenne con una perizia a difesa di Filippo Tommaso Marinetti, processato per oltraggio al pudore per il suo romanzo *Mafarka il futurista*); e che lo porterà a cimentarsi nei più svariati generi letterari, dalla poesia (prima nelle forme e nei metri – oltre che nell'ispirazione – tradizionali, poi nelle più ardite sperimentazioni metriche dei *Semiritmi*) al teatro – storico, borghese, "tragico"

* È il testo della mia relazione al Convegno Internazionale di Studi su «L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei Veristi» (Catania, 13-16 dicembre 2010) ed è tratto dal numero speciale degli «Annali della Fondazione Verga» che accoglie, con lo stesso titolo e con la curatela di G. Sorbello, gli Atti del Convegno medesimo (n. s., n. 3, 2010), dove occupa le pp. 403-419.

e comico, in lingua e in dialetto, in prosa e in versi –, alla narrativa – veristica e psicologista, “appassionata” e “paesana” (per riprendere i titoli delle due raccolte nelle quali lo scrittore, nel 1893, riunì, separatamente, le novelle appartenenti ai due diversi filoni, che aveva pubblicate, fino allora – raggruppandole, di mano in mano, in diversi volumi –, in forma “indifferenziata”), realistica e fantastica (e perfino fantascientifica), alla fiaba, al “romanzo fiabesco” – come l’autore definisce, nel sottotitolo, il suo singolare scritto (del 1905) *Re Bracalone*¹ –, al manuale scolastico e al trattato, alle memorie autobiografiche, al *pamphlet* politico, alle relazioni politico-amministrative, alle traduzioni (e l’elenco non è certo completo...).

Ebbene, a tale eclettismo, a tanta mobilità e versatilità (per non dire volubilità) – accompagnata da una inesauribile curiosità intellettuale che lo portò a coltivare interessi e a praticare attività nei campi più svariati, dalla fotografia, all’entomologia, allo spiritismo, ecc. ecc., e di cui lo stesso Capuana, per altro, si mostra perfettamente consapevole, tanto da dichiararsi apertamente (forse con un pizzico di civetteria), così «in filosofia» come «in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo e in ogni altro soggetto», «un curioso e nient’altro, un dilettante e nient’altro»² –, fa riscontro, sul piano delle idee e degli orientamenti politici, una sostanziale coerenza di fondo, su una linea che, in estrema sintesi (e sia pure in modo generico), si può riassumere nelle parole che lo stesso Capuana scrive, in chiave rievocativa e autobiografica, nel saggio su Giuseppe Macherione del 1883 incluso nel volume *Per*

¹ Lo stesso Capuana, per altro, dichiarerà, qualche tempo dopo l’uscita del libro: «Mi avvedo che ho avuto torto di chiamarlo soltanto romanzo fiabesco. Avrei dovuto aggiungere e satirico» (lettera a Cesareo del 21 marzo 1906, in L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo (1882-1914)*, carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, s. l., Tipografia Valguarnera 1950, p. 57); e si potrebbe anche usare, con Ghidetti, il termine «fantapolitico» (*Introduzione a L. CAPUANA, Racconti*, a cura di E. Ghidetti, 3 voll., Roma, Salerno Editrice 1973-1974, I, pp. IX-LVI, a p. XI).

² CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 131. Anche nelle *Note autobiografiche* vergate per il Cesareo in data 17 feb. 1884 (quindi nello stesso anno del volume appena ricordato) scrive: «La curiosità del mio spirito mi ha spinto a far delle scorse di dilettante in parecchi generi di ricerche che non sono semplicemente letterarie» (cfr. SPORTELLI, *Luigi Capuana...*, cit., p. 44).

l'arte: «...in politica, [eravamo] monarchici e moderati e – cosa notevole – siamo quasi tutti rimasti tali fino al presente»³.

Non voglio certo affermare – con questo – che ci troviamo in presenza di un monolite compatto e totalmente immune da incrinature e screziature di qualsiasi genere, ma indubbiamente la posizione di Capuana in campo ideologico-politico è contrassegnata da una sostanziale continuità, al cui fondo c'è una tendenza conservatrice (o, se si vuole, moderato-conservatrice) con venature reazionarie (che col passar del tempo andranno sempre più affiorando e rafforzandosi fino a diventare un tratto decisamente dominante della sua personalità)⁴.

Quanto ora detto circa la coerenza e la costanza della posizione politica di Capuana in generale, vale poi in particolare per quel che riguarda le sue posizioni e i suoi atteggiamenti nei confronti del Risorgimento, quello straordinario processo storico – politico, sociale, militare – che portò alla “liberazione” e all’unificazione dell’Italia e che ebbe le sue fasi e i suoi momenti culminanti proprio durante la fanciullezza e la giovinezza dello scrittore di Mineo, il quale ebbe anche, in qualche modo, a partecipare attivamente, in prima persona – pur nel remoto angolo della provincia siciliana in cui si trovava a vivere –, alla grande vicenda collettiva, come attestato da diverse testimonianze sia autobiografiche⁵ sia documentali⁶.

³ CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 140. Il ricordo si riferisce a un gruppo di studenti accomunati dall'ideale unitario.

⁴ Si può vedere, in proposito, il mio vecchio saggio *Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia*, del 1978, ripreso poi nel vol. *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., pp. 33-64.

⁵ Si vedano, per esempio, le rievocazioni di carattere memorialistico (in particolare, quelle relative agli eventi del '48-'49) che si trovano nei *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*, ripubblicati a cura di G. Finocchiaro Chimirri (*I “Ricordi d'infanzia e di giovinezza” di Luigi Capuana nell'edizione originale del 1893*, in «Le ragioni critiche», n. 3 [gennaio-marzo 1972], pp. 34-58 [specie pp. 48-53]).

⁶ Corrado Di Blasi, il più informato e accreditato biografo di Capuana, ci fa sapere che questi il 22 maggio 1860, pochi giorni dopo lo sbarco dei Mille in Sicilia, fu nominato «vice-presidente del comitato di “operazione” e nel giugno dello stesso anno, segretario cancelliere del Consiglio civico. Nel luglio partecipava attivamente ai comitati elettorali, costituitisi per disposizione dittatoriale di Garibaldi. Nel '61 era già tra i nuovi consiglieri comunali, desiderosi di apportare nella vita paesana, il soffio dei tempi nuovi. Alla fine del '60, era stato inviato assie-

Uno dei principali elementi di continuità nella sua visione del Risorgimento sta nel fatto che egli fu sempre coerentemente unitario⁷ – a fronte di una non trascurabile corrente di pensiero politico isolano emblematicamente rappresentata, fra gli altri, da Lionardo Vigo, che pervicacemente coltivava un anacronistico sogno di indipendenza della “nazione siciliana”⁸ –, e coerentemente “garibaldino”.

Ma nel suo essere unitario e “garibaldino” egli fu sempre, altrettanto coerentemente, “moderato” (come da lui stesso dichiarato nello scritto su Macherione poc’anzi citato) e “di destra” (conformemente, del resto, alle tendenze ideologiche e alla base sociale preminenti e preponderanti nel movimento risorgimentale).

Fu “di destra”, nel senso che – schematizzando e semplificando all’estremo – fu sempre lontano dall’interpretazione popolare

me a due altri rappresentanti del Consiglio civico, a Palermo, per rendere omaggio, con gli altri inviati dai diversi comuni dell’Isola, al nuovo re Vittorio Emanuele II» (*Luigi Capuana. Vita – Amicizie - Relazioni letterarie*, Mineo, “Biblioteca Capuana” 1954, p. 82). Lo stesso Di Blasi pubblicherà poi, in occasione del centenario della spedizione dei Mille, un articolo all’interno del quale si trova la trascrizione dei documenti che convalidano quanto da lui esposto nella precedente monografia e la riproduzione in fac-simile della relazione stesa dalla commissione (comprendente appunto Capuana) che si era recata a Palermo per rendere omaggio al futuro re d’Italia (*Né “picciotti” né “garibaldini”*, in «La Tecnica della Scuola», anno XI, n. 9 [1° giugno 1960], pp. 3-6). Proprio a tali vicende (o agli immediati antecedenti) si riferisce, verosimilmente, il mineolo quando scrive, nel saggio su *Lionardo Vigo* del ’79 accolto poi nella Prima Serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit.: «Dopo la guerra del 59, l’opera dei comitati segreti ferveva [...]. Il movimento siciliano era diretto dal La Farina e dal Cavour: posso affermarlo con piena sicurezza perché vi presi un po’ di parte...» (ivi, p. 46; corsivo nel testo).

⁷ Scrive nel saggio su *Lionardo Vigo* appena citato: «Noi giovani amavamo la Sicilia ma, assai più d’essa, l’Italia» (ivi, p. 45); e nelle già ricordate *Note autobiografiche* inviate al Cesareo afferma: «La rivoluzione del ’60 mi aveva trovato unitario in politica...» (cfr. SPORTELLI, *Luigi Capuana...*, cit., p. 38).

⁸ Si ricordi, in proposito, il gustoso aneddoto raccontato da Capuana nel saggio (già più volte ricordato) su *Lionardo Vigo* (cfr. *Studi sulla letteratura... Prima Serie*, cit., pp. 45-46) e ripreso poi anche nella conferenza (del 1894) su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* (il cui testo è compreso in L. CAPUANA, *L’isola del sole*, Catania, Giannotta 1898; si veda, in particolare, pp. 169-170). Sulle «idee autonome» diffuse e radicate in Sicilia fino al 1848 e oltre, si veda anche l’altro saggio, compreso anch’esso nella Prima Serie degli *Studi...*, cit., dal titolo *Lionardo Vigo e Mario Rapisardi* (le parole tra virgolette, a p. 124).

(e specificamente contadina, dei contadini del profondo Sud e in particolare della Sicilia) che vedeva nel Risorgimento, essenzialmente, la rivoluzione sociale, la “libertà” (nel senso in cui l’ha stupendamente cantata – e deplorata – Verga nel racconto omonimo), e sempre più vicino, invece, anzi pienamente partecipe, alle posizioni – proprie del “blocco” borghese-agrario – che puntavano soprattutto sull’ideale di una nazione *una*, libera e forte.

E anche se per Garibaldi – che certamente si colloca, col suo “mazzinanesimo” (pur con tanti chiaroscuri e contraddizioni), nell’ala più avanzata dello schieramento delle forze che diedero vita e portarono a compimento il Risorgimento – Capuana nutrì sempre un’autentica venerazione, testimoniata da molti suoi scritti (e per altro condivisa con gran parte degli italiani di allora, specie meridionali, che diedero vita, ben prima della dipartita dell’eroe, a un vero e proprio mito⁹), si tratta pur sempre, nella sua visione, di un Garibaldi idealizzato, mitizzato, appunto, e direi, quindi, *sublimato*, cioè politicamente “sterilizzato” e “depurato” di qualsiasi connotazione e “contaminazione” estremistica o comunque “eterodossa”.

Diverso è, infatti, il discorso per quel che riguarda gli altri esponenti del movimento garibaldino, quelli meno “mitici” e più “a misura d’uomo”, nei confronti dei quali le disposizioni di Capuana (per quel che è dato arguire dagli indizi ricavabili dai suoi scritti) appaiono decisamente più articolate e “calibrate”.

Particolarmente significativo, al riguardo, è l’atteggiamento verso Crispi, che, partendo da una tendenziale diffidenza (o comunque “freddezza”, desumibile – per lo meno – *ex silentio*) ini-

⁹ Si veda, al riguardo, L. RIALI, *Garibaldi. L’invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza 2011³ e l’ampia bibliografia riportata in M. DURANTE, «*Il fascino poetico della leggenda*». *Il mito garibaldino e la giovanile poesia del Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., 3 (2010) (*L’Unità d’Italia nella rappresentazione dei veristi*), pp. 45-76 (in part., la n. 10, alle pp. 54-55). Per quel che riguarda i riflessi letterari si veda ora A. DI GRADO, *L’ombra dell’eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Acireale-Roma, Bonanno 2010. Si riferisce specificamente allo scrittore di Mineo, a questo proposito, il lavoro di G. OLIVA, *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita*, in «Giornale Italiano di Filologia», n. s., VI (XXVII), 2 (31 luglio 1975), pp. 170-197 (ripreso poi nel vol. *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, pp. 131-166).

ziale, quando il futuro statista rappresentava la punta più avanzata e mazziniana dello schieramento che faceva capo al condottiero dei Mille, si andrà trasformando in un'ammirazione via via crescente, fino a divenire adesione piena e incondizionata, proprio a misura che l'azione politica dell'uomo di Stato si andrà caratterizzando e qualificando in senso apertamente e sempre più marcatamente autoritario, repressivo, antisocialista e imperialista e andrà insomma assumendo una fisionomia sempre più schiettamente "nazionalista" – *avant la lettre* – e reazionaria (secondo una parabola abbastanza simile a quella che – su un piano più genericamente ideologico – percorrerà appunto, a sua volta, lo stesso Capuana¹⁰, così come, d'altronde, tanti altri scrittori e intellettuali del tempo, tra i quali Carducci, nel cui itinerario politico-ideologico, per certi versi, il mineolo – in qualche modo – si rispecchia)¹¹.

Oltre che dalle molteplici attestazioni di carattere autobiografico, memoriale e documentale a cui ho appena accennato, la continuità e la coerenza dell'adesione di Capuana agli ideali risorgimentali è testimoniata anche da un discreto numero di testi

¹⁰ Rinvio nuovamente, in proposito, al mio saggio, già citato, *Il «vero» di Capuana*.

¹¹ Le attestazioni dell'ammirazione di Capuana per questo Crispi ormai sostanzialmente "di destra" sono invero – specie nell'ultima fase dell'attività dello scrittore (ma parliamo comunque di decenni) – piuttosto numerose: dall'encomiastica qualifica di «siciliano dei più autentici» che gli attribuisce in *La Sicilia e il brigantaggio* (del 1892; poi in *L'isola del sole*, cit.; si veda, in particolare, p. 118), all'ulteriore riferimento a «questo ferreo italiano di Sicilia» che si trova nella *Commemorazione di Giosuè Carducci*, del 1907 (ristampata a cura di A. Di Grado in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», III [1976], pp. 41-60; si veda, precisamente, p. 57), all'evidente intonazione crispina del «romanzo fiabesco» – del 1905 – *Re Bracalone* (a proposito del quale, non per nulla, Gramsci parlerà appunto di «frasario da giornaleto crispino di provincia» [*Quaderni del carcere*, Ediz. Critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, 4 voll., III, Torino, Einaudi 1975, p. 2234]; si vedano al riguardo, nel mio saggio già più volte ricordato *Il «vero» di Capuana*, in *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., le pp. 56 e sgg.). Tali attestazioni di stima si susseguono secondo una linea ascendente che culminerà nella *Apoteosi* dello statista siciliano (così chiamata dallo stesso Capuana), risalente, presumibilmente, al 1912 e rimasta – a quanto pare – inedita fino a quando fu pubblicata da A. M. Morace negli Atti dell'Incontro di Studio su *Capuana verista* del 1982, Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 303-310, con un ampio ed esaustivo studio introduttivo dello stesso Morace intitolato *L'Apoteosi crispina di Capuana* (ivi, pp. 265-299) e dedicato tutto al «crispinismo» dello scrittore di Mineo.

letterari: non moltissimi, ma scaglionati lungo tutto l'arco della sua attività di scrittore e caratterizzati dalla presenza di alcuni elementi e tratti ricorrenti, sia di ordine tematico sia di ordine "ideale" in senso più lato.

Si tratta di testi – poetici, narrativi, drammatici – non particolarmente significativi, per lo più, dal punto di vista – più specificamente letterario – del valore artistico-espressivo (non per nulla alcuni di essi non furono pubblicati dall'autore e videro la luce solo dopo la sua morte), ma indubbiamente interessanti – e importanti – appunto come testimonianze della sostanziale continuità e della coerenza di fondo degli atteggiamenti e delle posizioni dello scrittore in materia.

Protagonista assoluto (anche se non esclusivo) della produzione letteraria di argomento risorgimentale di Capuana – tra i personaggi storici – è, naturalmente, Garibaldi (alla cui impresa siciliana, fra l'altro – come si è precedentemente accennato –, lo scrittore, negli anni più "attivi" della sua giovinezza, aveva in qualche modo – sia pur indirettamente e, per così dire, di riflesso – preso parte in prima persona).

Ed a *Garibaldi* è appunto intitolato il primo scritto pubblicato da Capuana e registrato dalle bibliografie: la «leggenda drammatica» in versi, composta dal ventiduenne autore mineolo nel 1861 (a spedizione dei Mille ancora "calda").

In realtà, già nel 1860 – questa la data in calce all'autografo – Capuana aveva scritto un componimento in versi, un breve poemetto intitolato *Il cacciatore della Alpi* e dedicato anch'esso a Garibaldi e all'impresa dei Mille, ma l'aveva giustamente lasciato nel cassetto: si tratta infatti di un testo quanto mai retorico e del tutto convenzionale e scolastico, che nulla aggiunge dal punto di vista letterario alla figura dello scrittore¹².

¹² È stato pubblicato solo nel 1982 da Croce Zimbone, nel volume *La biblioteca di Luigi Capuana*, Catania, Greco 1982, pp. 43-46, e riprodotto poi da Aldo Maria Morace in appendice al saggio *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Luigi Capuana*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II (1984), pp. 645-662 (il poemetto alle pp. 658-661). Ai due componimenti in versi "garibaldini" del mineolo è dedicato il saggio, citato sopra, di Durante, «*Il fascino poetico della leggenda*».

Non molto più che un esercizio scolastico – un precoce saggio, tutt'al più, delle capacità mimetiche e dell'abilità tecnica di Capuana – si può considerare, del resto, anche il testo del 1861, la «leggenda drammatica», la quale si rifà piuttosto meccanicamente ai modelli che l'autore stesso indicherà – almeno in parte – successivamente, e cioè il poemetto *The loves of the angels*, del romantico e byroniano Thomas Moore, per la concezione di fondo e la tematica generale, e la traduzione italiana di tale testo eseguita da Andrea Maffei per quanto riguarda la forma stilistica e metrica (ma, come giustamente osserva Enrico Ghidetti, si può risalire, «attraverso il diaframma della poesia del Monti, a modelli antiquati come le rime di argomento sacro di Onofrio Minzoni e le *Visioni* di Alfonso Varano»¹³), e il cui tessuto complessivo ci appare, a ogni modo – cito in questo caso Morace –, come «un funambolico *collage* di stilemi, riprese ed echi tratti dalla grande triade ottocentesca – Foscolo, Manzoni, Leopardi – corroborata dall'onnipresente dantismo e da sparse reminiscenze di Shakespeare»¹⁴.

La “leggenda” si inserisce comunque a pieno titolo nell'ampio quadro della mitografia garibaldina che presto si sviluppò (come già accennato) attorno alla figura e alle gesta dell'eroe dei due mondi, accompagnandone e celebrandone le imprese – si direbbe – “in tempo reale”.

In questo caso – nel caso di Capuana – assistiamo a una sorta di vera e propria apoteosi, in senso letterale, che fa del condottiero nizzardo quasi un semidio, frutto degli amori tra un angelo e una donna mortale, il quale, già per la sua duplice natura – umana e ultraterrena –, arieggia, in qualche modo, la figura di Cristo¹⁵; e

¹³ E. GHIDETTI, *Introduzione a L. CAPUANA, Semiritmi*, Napoli, Guida 1972 (volume che contiene, in appendice, la «leggenda drammatica»), pp. 5-40, a p. 13.

¹⁴ MORACE, *Garibaldi negli scritti...*, cit., p. 649.

¹⁵ Possiamo ricordare, a questo proposito, che anche nell'iconografia popolare del tempo Garibaldi veniva a volte rappresentato con le sembianze del Redentore. Se ne può vedere qualche esempio nel bel libro, già citato, di Lucy Riall. Anche nel racconto *Zi' Gamella* si trova un accostamento tra l'eroe nizzardo e il figlio di Dio «[il protagonista eponimo, Zi' Gamella] si era inginocchiato, a capo scoperto, come davanti al santissimo Sacramento, mentre il generale passava a cavallo col gran mantello bianco su la camicia rossa, bello e biondo, tutto Gesù Cristo...» (L. CAPUANA, *Nuove "Paesane"*, Torino, Roux Frassati e C° 1898, p. 169).

proprio al Salvatore viene esplicitamente paragonato nel testo, verso la fine del poemetto (con grande scialo di maiuscole): «Il tuo model Cristo sarà, di Regni / Novelli precursor; già ti saluta / MESSO DI DIO quest'universa terra» (Canto III, vv. 162-164), al culmine di un climax di glorificazione che nelle pagine precedenti aveva già proposto altri accostamenti al divino, come questo: «Nel mondo Tu miracol novo, / Braccio di Dio ti chiameran le genti / Che in Garibaldi speranzosi il dito / Saluteran del Creator» (II, 165-168).

Può essere, poi, interessante notare, a margine di questa sommaria lettura del testo che costituisce la prova d'esordio, letterario e "politico" al tempo stesso, del giovane scrittore, la precoce presenza di taluni elementi, di taluni accenti, che sembrerebbero quasi anticipare – sia pure in forma ancora del tutto embrionale, e a un livello meramente retorico – le prime manifestazioni di un sentimento che successivamente, a distanza di diversi decenni (e in accordo con l'evoluzione del processo storico generale) si preciserà e si qualificherà – in Capuana – in senso sempre più nettamente nazionalistico e perfino imperialistico, trovando espressione in diversi scritti, tra i quali il già ricordato *pamphlet La Sicilia e il brigantaggio*, del 1892, *Gli "Ismi" contemporanei*, del 1898, le *Lettere alla assente*, del 1904, e il discorso *L'ora presente*, del 1912. Essi ci appaiono, per esempio, almeno impliciti, in questi versi di intonazione profetica (come, d'altronde, tanti altri del testo in esame): «Il tricolor vessillo / Sventolar sulla rocca al Campidoglio / Miro e sui mari i pini suoi [cioè, dell'«Itala Terra»] slanciarsi / Per correr onde sconosciute e nove!» (III, 144-147); e – ancor più chiaramente – nelle parole conclusive, messe in bocca proprio a Garibaldi: «O voi spietati / Carnefici d'Italia, udite, udite, / ELLA VIVA ED IMPERI! Iddio l'ha detto!» (III, 166-168).

È singolare, comunque, la commistione di toni elevati ed enfatici (come ci mostrano anche i pochi esempi che abbiamo visti) e di elementi chiaramente e marcatamente popolareschi, come quello costituito dal magico talismano di cui l'angelo genitore fa dono al figlio predestinato a compiere sì grandi e mirifiche gesta, così declamando:

Or tieni questa
 Breve coreggia, al braccio tuo l'annoda
 Né un solo istante abbandonarla, il cielo
 A grandi eventi il braccio tuo destina.
 Quando il periglio stenderà le orrende
 Mani, e ti chiuderà cerchio di foco,
 E mieterà la strage a te d'intorno,
 Stringila pien di fede, ...le mortali
 Schegge ti lambiranno senza offesa,
 E volerà spumante il tuo destriero
 In mezzo a file sgominate e perse¹⁶ (III, 127-137).

Anche tale genere di commistioni, in ogni caso, contribuisce a fare di questo testo «un esempio vistoso» – come afferma Enrico Ghidetti – «di *kitsch* risorgimentale-patriottico»¹⁷.

La figura di Garibaldi (a cui la vicenda del Risorgimento – nella visione e nel ricordo di Capuana – rimarrà sempre indissolubilmente legata) ritornerà in diversi altri scritti del mineolo, su-bendo però, nel corso degli anni, un complessivo – seppur non lineare – processo di “demitizzazione” e “storicizzazione”. Un processo segnalato anche, nella sua gradualità, dal passaggio da “semidio” (quale appariva nella giovanile «leggenda drammatica») a “santo” (per di più, “santo” in senso ironico-umoristico, e sia pur affettuosamente umoristico), nella novella, del 1895, dal titolo *Zi' Gamella* e ancora nella novella, del 1913 (ma rimasta inedita e pubblicata solo alcuni decenni fa da Gianni Oliva¹⁸), intitolata, appunto, *Viva San Garibaldi!*; e da santo, poi, a condottiero (sia pur circondato dall'alone di eroica grandezza che sempre lo accompagna), nel “dramma patriottico” (è questo il sotto-

¹⁶ Si tratta dell'elaborazione poetica di una fantasia appunto popolare, riferita all'autore da un prete messinese, come lo stesso scrittore rivelerà in seguito (cfr. L. CAPUANA, *Una leggenda garibaldina*, in AA. VV. *Garibaldi*, a cura del Comitato universitario per le onoranze a Garibaldi, Roma-Firenze, Civelli 1907, pp. 31-32).

¹⁷ GHIDETTI, *Introduzione a CAPUANA, Semiritmi*, cit., p. 14.

¹⁸ Nel 1975, in calce al già citato studio intitolato *La mitizzazione di Garibaldi e una novella inedita*; nel vol. *Capuana in archivio*, cit., la novella occupa le pp. 155-166.

titolo) *Prima dei Mille*, composto da Capuana negli ultimi anni di vita e pubblicato – in forma incompiuta – poche settimane dopo la sua morte¹⁹.

In realtà esiste, fra questi tre testi, una stretta relazione, una «circularità», come dice Oliva²⁰, fatta di temi e motivi, e perfino dettagli, che si ripresentano dall'uno all'altro di essi (rivelando così, fra l'altro, o rendendo comunque plausibile, l'origine “realistica” – la derivazione, cioè, almeno in parte, da dati e figure “reali” – delle invenzioni ed elaborazioni fantastiche dello scrittore).

Tra tali elementi – tanto per dare solo qualche esempio – possiamo ricordare i riferimenti – presenti nei tre testi (ma in qualche caso solo in due), anche se con trattamenti in parte diversi – alla tassa sul macinato e al colera, accomunati nella corriva fantasia popolare come espressione massima della politica vessatoria e biecamente oppressiva del governo borbonico (ma più in generale, dei governi), e variamente utilizzati – con una ben articolata dialettica tra le diverse posizioni – dai rappresentanti del movimento risorgimentale e dai membri dei comitati segreti nella lotta e nella propaganda politica antiborbonica; e ancora, la pregressa partecipazione dei rispettivi protagonisti agli sfortunati moti del '48-49, sempre con un preciso inquadramento nel battaglione dei *Corsi*; le severe misure adottate dai comitati nel '60, una volta preso il potere a livello locale, a prevenzione e freno della rabbia e della voglia di vendetta popolare e a tutela dell'incolumità della sbirraglia borbonica ormai disarmata; la “santificazione” – appunto – dell'eroe dei due mondi, che anticipa al racconto del 1895 (*Zi' Gamella*) il motivo che darà poi il titolo (quasi vent'anni più

¹⁹ Si tratta dei primi due atti, apparsi, rispettivamente, nel «Giornale dell'isola» del 29 e del 30 dicembre 1915 (il primo) e in «Aprutium», a. IV, XII (dic. 1915), pp. 542-567 (il secondo), che si possono leggere ora in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva, 2 voll., II, Palermo, Sellerio 1999, pp. 279-313. Di tale dramma abbiamo anche una traduzione in dialetto siciliano eseguita dal nipote Ludovico Capuana - *Prima di li Milli* - che comprende anche il terzo e ultimo atto (e che si può leggere in L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, 5 voll., V, Catania, Giannotta 1921, pp. 131-238). Sull'“autenticità” di quest'ultimo atto, per altro, è lecito nutrire qualche dubbio. Lo stato della questione è esposto con molta chiarezza e precisione da G. Oliva in CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., pp. 242-244.

²⁰ OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 153.

tardi) al racconto *Viva San Garibaldi!*: per zi' Gamella, infatti, «il vero re non era Vittorio Emanuele, ma Garibaldi, anzi San Garibaldi come egli lo chiamava, scoprendosi il capo quando gli capitava di nominarlo»²¹; e «il giorno di San Giuseppe», egli «non voleva mancare a far da sentinella al ritratto del generale, appeso sotto il baldacchino e con le torce accese torno torno, mentre la banda musicale suonava l'inno. – Viva san Garibaldi!»²².

Anche certi personaggi, nei tre testi, hanno simili (e a volte identiche) caratteristiche; perfino – in qualche caso – gli stessi nomi: quello che in *Viva San Garibaldi!* sarà il protagonista, don Pietro Raja, è già presente, di fatto, come personaggio di contorno, in *Zi' Gamella*, con lo stesso nome (anche se qui il cognome non è indicato), con lo stesso “stato di servizio” e con analoghe peculiarità comportamentali: per esempio, nel racconto del 1895, «don Pietro, il capitano [del battaglione dei Corsi], se ne stava chiuso in casa sua, prigioniero volontario, e passeggiava su e giù per la terrazza a testa bassa, con le braccia dietro la schiena, raso, senza un pelo su la faccia, perché la polizia gli aveva imposto così»²³, e a distanza di anni, ancora, «passeggiava su e giù con la testa bassa e con le mani dietro la schiena, ma ora con tanto di barba perché la polizia non badava più ai peli»²⁴, proprio come – appunto – il protagonista della novella del 1913 – anche lui «già capitano del famoso battaglione detto dei *Corsi*»²⁵, che dice di sé: «Son vissuto dieci anni segregato da tutti, prigioniero volontario, passeggiando su e giù per il viale del piccolo orto dietro la mia casa, come una belva nella sua gabbia di ferro»²⁶, ed è costretto,

²¹ CAPUANA, *Nuove “Paesane”*, cit., p. 171.

²² Ivi, p. 172. Ci troviamo qui, in ogni caso, nella dimensione macchiettistica e affettuosamente caricaturale della narrativa “paesana” - non per nulla il racconto è contenuto nella raccolta, appunto, delle *Nuove “Paesane”* - e quindi la figura di Garibaldi è vista - e ritratta - attraverso il filtro dell'ingenua psicologia popolare, e oggettivamente connotata - pertanto - da un tratto di involontaria ma potenzialmente dissacrante comicità; il che non impedisce, per altro, che si senta vibrare - da parte del narratore - anche una nota di commossa partecipazione.

²³ Ivi, p. 164.

²⁴ Ivi, p. 166.

²⁵ Cfr. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 160.

²⁶ Ivi, p. 156.

per ordine della polizia, a radersi la barba (che si lascerà poi ricrescere dopo aver perso l'uso delle gambe); e che, a sua volta, trasmetterà diverse delle sue caratteristiche e diversi dei suoi tratti costitutivi al protagonista del “dramma patriottico”, a partire dal nome – ancora Pietro, anche se in questo caso Zingali di cognome – e dal “curriculum” (anche lui, «nel 48, [...] capitano del famoso Battaglione dei Corsi»²⁷ e anche lui sotto sorveglianza della polizia borbonica): tanto da rendere più che probabile la derivazione da un “originale” realmente esistito e ben individuato²⁸.

Anche altri nomi – o più precisamente, cognomi – ricorrono “circolarmente” nei tre testi: come ha notato già Oliva, per esempio, il cognome Raja, che in *Viva San Garibaldi!* apparteneva al protagonista, in *Prima dei Mille* sarà attribuito al canonico, anche questo patriota “cospiratore”, come il suo omologo della novella; e il cognome Borello, possiamo aggiungere, compare sia nel racconto del 1895 che in quello del 1913 (qui con la “r” raddoppiata).

Particolarmente consistenti e rilevanti, comunque, sono le somiglianze e le ricorrenze – e anche i tratti comuni – fra il racconto del 1913 (che per molti versi, anche relativi all’“ambientazione” sociale e all’intonazione generale, appare quasi come un elemento di transizione e di raccordo tra la novella “paesana” del 1895 e il dramma degli ultimi anni) e, appunto, il testo teatrale: tanto da indurci a considerare quest’ultimo una sorta di ampliamento (e un ulteriore sviluppo e approfondimento) del primo.

Del tutto analoga è la situazione, così come il quadro d’insieme; analoghe sono le caratterizzazioni psicologiche e politiche dei personaggi; perfino un vezzo – quasi un tic – che caratterizza, in ambedue i testi, il giovane “mazziniano” che fa da segretario nelle riunioni clandestine del comitato²⁹ (in entrambi i casi innamorato della figlia del presidente) – il quale, meccanicamente, disegna pupazzetti a margine del quaderno dei verbali –, passa

²⁷ CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 281.

²⁸ Anche don Pietro Zingali, fra l’altro, come i suoi omologhi delle due novelle, si vede spesso «passeggiare su e giù nella sua terrazza, senza voltarsi a guardare la gente che passa per lo stradale» (*ibidem*).

²⁹ Come già ricordato, lo stesso Capuana aveva partecipato in prima persona, nel 1960, alle attività del “comitato di operazione” di Mineo.

invariato dall'uno all'altro testo ed è presentato quasi con le stesse parole (così come, del resto, la reazione del giovane al rimprovero del presidente)³⁰.

E la storia dell'amore tra il giovane e ardente patriota e la figlia dell'anziano cospiratore (non meno animata, a sua volta, da fervore patriottico) si intreccia in entrambi i testi in modi consimili, anche se con esiti diversi e con uno sviluppo parecchio più ampio nella pièce teatrale, con il filo principale – di carattere “politico” – della vicenda.

Anche un dettaglio come la cautela nei confronti della cameriera (sia pur diversamente motivata) si ritrova in tutti e due i testi³¹.

Un elemento particolarmente interessante³² è poi, in ogni caso, la parte che attiene – nelle opere in esame – alla rappresentazione della dialettica e del dibattito tra le diverse posizioni in campo all'interno del movimento risorgimentale.

Si delineano così, in particolare, i contrasti (tendenti per altro alla conciliazione, in accordo con quella che nella realtà storica trovò effettiva attuazione secondo la formula “Italia e Vittorio Emanuele”) tra antiche – ma comunque ormai recessive, anche se, a volte, confusamente persistenti – tendenze autonomistiche, alla Lionardo Vigo (adombrate o riecheggiate, in qualche modo – nel dramma –, in alcune battute della signora Zingali³³), e posi-

³⁰ «E se si accorgeva che il segretario tracciava sul margine del quaderno del verbale la caricatura del canonico o del cugino di don Pietro, s'indignava: - Ma caro Lo Presti! Noi ci stiamo giocando la testa e voi vi divertite a far dei pupazzi nel processo verbale!... - Gioco anche la mia, mi pare!», nel racconto (cfr. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 162); «DON PIETRO (che durante questo discorso ha fatto segni d'impazienza, ed ha osservato attentamente Nardaci occupato a fare dei pupazzetti sui margini del verbale, scatta tutt'a un tratto) [...] - Ed ecco quello lì che si diverte a fare pupazzetti, caricature!... Ma noi, signori miei, ci stiamo giocando le teste, e siamo qui riuniti per ragionare di cose serie... NARDACI - Mi gioco anch'io la mia, signor Presidente!...», nel testo teatrale (CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 288. Corsivo dell'autore).

³¹ Cfr. rispettivamente OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 161 (*Viva San Garibaldi!*) e CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 284 (*Prima dei Mille*).

³² Specie in relazione al tema del convegno - “L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei Veristi” - nel corso del quale questo lavoro è stato dapprima presentato.

³³ Così si esprime la donna, in dialogo con gli altri patrioti: «DON PIETRO, NARDACI e VALENTI - Viva l'Italia! SIGNORA ZINGALI (*interrompendo con gli*

zioni appassionatamente unitarie, così rappresentate dal giovane Nardaci (pur di fede mazziniana) :«Dobbiamo ancora far ridere l'Europa con la Nazione siciliana, con la costituzione e il Parlamento Siciliano? La gioventù di oggi non è più... siciliana; è italiana! Noi non vogliamo essere confederati coi napoletani, coi toscani, coi lombardo-veneti, coi piemontesi... Ma fusi, insieme in un grande regno... Il Regno d'Italia!»³⁴; e ancora: «Ma io mi sento sconvolto dall'ira, se penso che per nostra Patria deve intendersi la Sicilia... E l'Italia perché c'è? E Giuseppe Mazzini perché ha scritto? Perché ha congiurato?...»³⁵; e si colgono anche i riflessi della dialettica interna allo stesso movimento garibaldino, tra l'ala più “moderata” (incarnata, specie per i siciliani, da La Farina) e quella più “radicale” e “mazziniana”, rappresentata – allora – da Crispi (e impersonata – nel dramma – da Nardaci, che, per esempio, afferma: «Il signor La Farina e i suoi agenti hanno paura di annunziarlo apertamente [il Regno d'Italia], quasi sospettino che i siciliani rifiuterebbero di fare la rivoluzione se sapessero...»³⁶; parole alle quali Don Pietro Zingali (che incarna la posizione più “realistica”, nella quale storicamente troveranno sintesi e composizione, e comunque, *realizzazione*, le diverse e anche contrapposte posizioni) così ribatte: «Tu parli di La Farina... Ma dietro di lui c'è Cavour e c'è Vittorio Emanuele... e c'è Napoleone III. Crispi! Crispi!... Perché non si fa avanti anche lui? Dovrà finire come nel “48” che non c'intendevamo più: e venne... Satriano e ci aggiustò per le feste?...»³⁷.

sguardi il marito) - E la Sicilia? ROSINA - Mamma... è la stessa cosa! SIGNORA ZINGALI - Ah! Mi sembra di essermi tolto un gran peso dal cuore! Viva l'Italia, dunque! E anche la nostra bella Sicilia... giacché è la stessa cosa!» (CAPUANA, *Teatro italiano*, II, cit., p. 306). Anche qualcuno dei “congiurati” – precisamente il canonico Raja - grida ancora: «Viva la Sicilia!» (ivi, p. 285).

³⁴ Ivi, p. 288.

³⁵ Ivi, p. 307.

³⁶ Ivi, p. 288. Già in una battuta di poco precedente Nardaci aveva manifestato il suo atteggiamento critico nei confronti di La Farina: «La Farina si è piemontizzato e vuole piemontizzarci...» (ivi, p. 285).

³⁷ Ivi, p. 289. Ancora più avanti, all'esaltazione crispina - in funzione mazziniana - di Nardaci («E Crispi, ripeto? Lo vogliono tenere in disparte? Ma egli ha cervello e fegato più di tutti!»), il “moderato” don Pietro replicherà: «E venga! Lo accoglieremo a braccia aperte: lo porteremo in trionfo! Venga, però; venga! Io sto

Ma già nel racconto *Viva San Garibaldi!*, sia pur in forma più concisa e allusiva, gli echi del dibattito politico del tempo (del tempo, ovviamente, in cui si svolge l'azione) erano presenti e chiaramente percepibili. In questo caso, però, se da una parte il giovane Lo Presti appare molto meno politicamente caratterizzato del suo omologo Nardaci (di fatto si limita a riferire agli altri "cospiratori" – per giunta in discorso indiretto – «come tra molti studenti circolassero le nuove idee politiche tendenti all'Unità italiana»³⁸), il presidente del Comitato, don Pietro Raja, a sua volta, appare meno lucido e meno politicamente "convinto" degli ideali e progetti unitari rispetto al corrispondente personaggio del dramma:

...non riusciva [...] a intendere come mai il Regno di Sicilia dovesse diventare una provincia del gran Regno d'Italia. Le sue idee politiche erano ancora quelle del '48: Indipendenza da Napoli, autonomia, Parlamento siciliano... Ma, giacché La Farina, siciliano, la pensava diversamente, voleva dire che le circostanze erano mutate³⁹;

e, a proposito delle istanze – sia pur confusamente – unitarie di Lo Presti, dichiara: «Prima bisogna fare la rivoluzione. Del resto si parlerà dopo». «– Una rivoluzione senza programma?», ribatte il giovane; e il presidente, in risposta: «Noi siamo gregari. Il programma lo sanno quelli di lassù; noi dobbiamo ubbidire»⁴⁰.

Più consapevole e deciso – semmai – appare (ovviamente) Borrello, l'emissario del comitato centrale che viene a trovare don Pietro per invitarlo a costituire e mettersi a capo di quello locale:

per la disciplina anche nelle congiure. I nostri Comitati – non dobbiamo scordarlo – sono opera del La Farina. La parola d'ordine deve venirci da lui. Altrimenti... chi dice una cosa, chi ne fa un'altra... e tutto va per aria!... – È il mio terrore – E tutto va per aria!... Dobbiamo sempre ricominciare da capo?» (ivi, p. 308).

³⁸ Cfr. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 160.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*. Riecheggia in queste parole – come in quelle di don Pietro Zingali (di *Prima dei Mille*) citate poco sopra – la ricostruzione di quelle vicende (in parte già ricordata) che Capuana aveva fatta nel saggio su Vigo del 1879: «Il movimento siciliano era diretto dal La Farina e dal Cavour [...]: la parola d'ordine di tutto quel lavoro d'insurrezione ci veniva da Torino» (CAPUANA, *Studi... Prima Serie*, cit., p. 46).

Probabilmente, la nostra Sicilia diventerà una provincia della grande Patria italiana... Ma noi, su questo punto, non dobbiamo spiegarci. Prima la rivoluzione, poi il resto [...]. Bisogna evitare gli errori del '48 [...]. Lassù, a Torino, Direttore dei Comitati è il La Farina. Di Crispi non si sa niente. Non è uomo però da starsene con le mani in mano: lavora, senza dubbio, anche lui. Noi dipenderemo dal La Farina⁴¹.

Un altro scritto in cui la tematica risorgimentale è ampiamente presente è *Gambalesta* (del 1903). Si tratta, in questo caso, di un racconto – anzi, di un breve romanzo – per ragazzi (che – per inciso – non ha molto da invidiare, per freschezza ed efficacia evocativa, al più conosciuto e celebrato *Scurpiddu*), il cui protagonista, *Cuddu* (cioè Domenico), detto Gambalesta per via di una eccezionale resistenza, in particolare delle gambe, grazie alla quale riesce a coprire velocemente a piedi senza grandi difficoltà lunghe distanze, è un ragazzo, anzi un bambino, figlio di una popolana del paese di Rabbato (ossia Mineo) e orfano del padre, morto a causa di un incidente sul lavoro⁴².

In un certo senso si può considerare anch'esso, come *Scurpiddu* (anche se con valenza pedagogica meno pronunciata), un piccolo *Bildungsroman* (con qualche venatura autobiografica). La vicenda del protagonista, infatti, che da fanciullo discolo e “ribelle” (anche se fondamentalmente buono) finisce col diventare, attraverso una serie di esperienze più o meno avventurose, prima staffetta (inconsapevole) tra i patrioti che preparano il terreno per la spedizione di Garibaldi e poi componente effettivo (quasi) delle schiere garibaldine, si può anche considerare come la storia esemplare della “formazione” di uno dei tanti picciotti – in questo caso, proprio un *picciutteddu* – che, durante l'impresa dei Mille, si unirono alle camicie rosse.

Anche in questo caso, comunque, la tematica risorgimentale si incentra e ruota attorno alla figura dell'eroe dei due mondi, il

⁴¹ Cfr. OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., p. 157.

⁴² A *Gambalesta* è dedicata buona parte del saggio di R. SARDO, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., 3 (2010) (*L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, cit.), pp. 361-380.

quale, in questo racconto, entra in scena direttamente (in virtù del fatto che il piccolo protagonista ha con lui ben due incontri ravvicinati), così come in diretta sono anche rappresentati alcuni fatti e momenti di guerra (il conflitto con l'esercito borbonico innescato proprio dalla spedizione garibaldina), con scene di scontri e di devastazioni ambientate a Palermo, Catania e Messina, che non sfuggirebbero – in versione cinematografica – in un film come – per esempio – il recente *Noi credevamo* di Mario Martone.

Anche qui, per altro, abbiamo un Garibaldi “desacralizzato”, e – diremmo – reso più a misura d'uomo, anche per effetto del doppio straniamento, prodotto dall'ingenua ottica infantile ed insieme “paesana” attraverso cui egli è visto e rappresentato, come mostra efficacemente il seguente passo: «Dal portone di faccia, *Cuddu*, vide venire un bell'uomo con barba e capelli biondi, con camicia rossa e mantello bianco su le spalle»⁴³.

In ogni caso, sono presenti anche in questo racconto elementi e motivi che abbiamo già rilevati pure negli altri testi fin qui esaminati: dalla convinzione popolare che il contagio del colera avvenisse per opera della polizia e per volontà del governo, agli inviti alla moderazione nei confronti dei birri da parte dei capi “rivoluzionari” locali⁴⁴.

Altri echi e riflessi del Risorgimento e dei grandi rivolgimenti storici di quell'epoca straordinaria si potrebbero ancora indicare, in questi e in altri scritti, narrativi e saggistici, di Capuana; ma, in questa sede, mi tocca tralasciarli. Intanto, per concludere, mi limiterò a ribadire che si tratta di una presenza – in certo qual modo – costante nell'opera del mineolo; e ad osservare che il fatto che la sua attività letteraria, iniziata con un poemetto intitolato a Garibaldi, si chiuda, quasi a saldare un cerchio, con un lavoro

⁴³ L. CAPUANA, *Gambalesta*, Livorno, Belforte 1903, pp. 92-93. Un effetto assai più intenso aveva provocato la “visione” di Garibaldi (per altro non rappresentata in “presa diretta”, ma semplicemente rievocata) su Zi' Gamella – un altro spirito “semplice” -, che, come si è visto” (cfr. *supra*, n. 15), ne era rimasto estasiato e quasi folgorato.

⁴⁴ Un motivo presente anche in *Viva San Garibaldi!* è poi costituito dallo stragemma di nascondere i messaggi segreti all'interno di grosse pagnotte per eludere i controlli

teatrale intitolato a sua volta all'impresa dei Mille, non è certo privo di significato e assume anzi, nella nostra prospettiva, un valore altamente simbolico.

VI

CAPUANA FANTASTICO (E FANTASCIENTIFICO)*

Vorrei chiarire innanzi tutto, per evitare possibili equivoci o fraintendimenti, a quale nozione di “fantastico” mi riferisco, nel titolo e nel testo della mia relazione.

Intendo, per “racconto fantastico”, una storia in cui il soprannaturale (o comunque l’occulto) interferiscono – in qualsiasi modo – col mondo della realtà quotidiana, col mondo – cioè – che noi conosciamo, retto e rigidamente regolato dalle leggi ordinarie della fisica e della natura in genere e saldamente basato sulle categorie fondamentali di spazio e di tempo, nonché sul principio di causalità. Si ha dunque il “fantastico” – nella narrativa – quando il soprannaturale (o l’occulto) si introducono, si insinuano, si infiltrano in questo mondo così regolato, stravolgendo – o comunque violando e turbando – l’ordine naturale delle cose e il sistema di riferimento su cui esso si basa (e provocando, in genere, effetti altamente perturbanti su chi si trova coinvolto in simili frangenti).

Do insomma al termine “fantastico” il senso che, a partire da Hoffmann, con i suoi *Fantasiestücke* (del 1814-15) e, ancor più, dalle sue prime traduzioni francesi (in particolare quella di Loève-Veimars, del 1829-30, intitolata appunto *Contes fantastiques*), viene ad esso attribuito da scrittori e da critici per designare questo tipo di narrativa, facendo quindi riferimento, in definitiva, a un’idea di fantastico affine a quella che emerge dalle defi-

* È il testo della mia relazione al Congresso per il centenario della morte di Luigi Capuana (Catania, 11-12 dicembre 2015), i cui Atti sono stati pubblicati, col titolo *Capuana narratore e drammaturgo*, a cura di D. Marchese, negli «Annali della Fondazione Verga», n. s., n. 8 (2015) (dove il mio contributo occupa le pp. 21-44).

nizioni (pur diverse – nelle loro rispettive articolazioni e nei loro “corollari” –, e in parte anche contrastanti) di Roger Caillois, secondo cui «le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne», di modo che, «dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture – appunto – de la cohérence universelle»¹; o di Tzvetan Todorov, che afferma che «penetriamo nel mondo del fantastico» quando, «in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»².

È chiaro che restano fuori dai confini del fantastico così delineati – benché pur sempre contigue – altre forme di narrativa non realistica, come la fiaba (pur intensamente ed efficacemente coltivata da Capuana) e il “meraviglioso” in genere, che ambientano gli eventi e i personaggi irreali in essi rappresentati non nel *nostro* mondo, bensì in un mondo a sua volta totalmente irreali; e anche le storie di fantascienza (anch’esse ben presenti – come vedremo – nel *corpus* complessivo della narrativa capuaniana), che, pur mettendo in scena, nel contesto del mondo della realtà, esseri e/o eventi non “realistici”, in quanto basati su presupposti scientificamente (almeno in parte) infondati o non verificati, li presentano (e inducono il lettore ad accettarli) come plausibili e pienamente compatibili con le leggi della natura (per cui, insomma, il “soprannaturale”, in esse, non c’è).

Va per altro precisato che le definizioni e le delimitazioni sopra esposte valgono per una nozione di “fantastico” inteso in senso stretto, giacché in senso lato – più ampio e generico –, il fantastico arriva a comprendere ed assorbire in sé le categorie affini che Todorov, distinguendole da esso, designa rispettivamente con i termini di “meraviglioso” e “strano”. Si deve inoltre indivi-

¹ La prima citazione è tratta da R. CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard 1965, p. 161; la seconda dal saggio (sempre di Caillois) *De la féerie à la science-fiction*, compreso nel vol. *Images, images... Essai sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*, Paris, Corti 1966, p. 16.

² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1970, p. 26.

duare qual è il “paradigma di realtà”³ al quale lo scrittore (la sua *forma mentis*, la sua cultura, la sua visione del mondo, correlata al contesto storico-culturale del suo tempo) fa riferimento e in rapporto al quale si definisce per lui il campo del “non reale”, tenendo conto, in particolare, del fatto che per Capuana la varia fenomenologia che costituisce l’oggetto dello spiritismo e – in generale – dell’occultismo (da lui intensamente studiati e coltivati) non fa propriamente parte del “soprannaturale”, ma piuttosto di una dimensione appunto *occulta* – ma non per questo inesistente – della realtà⁴: il che comporta uno spostamento del confine tra “naturale” e “soprannaturale”⁵ e, conseguentemente, della linea di separazione tra “realistico” (o almeno, plausibile, non impossibile) e “fantastico”. Ciò non toglie, per altro, che anche per Capuana rimane pur sempre una “soglia”, una linea di demarcazione tra la realtà ordinaria e quello che lo stesso scrittore chiama il «di là»⁶; e che, nel comporre i testi che costituiscono l’oggetto

³ Si veda, su questa nozione, G. GOGGI, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in AA. VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi 1983, pp. 75-176.

⁴ Il pensiero di Capuana al riguardo si esprime efficacemente nella citazione shakespeariana da lui posta a epigrafe del volume (del 1884) *Spiritismo?*: «There are more things in heaven and earth [...] / Than are dreamt of in your philosophy». Il passo dell’*Amleto* sarà poi ripreso, in versione italiana e in forma leggermente parafrasata, nella conclusione della novella *Enimma* (del 1901): «Amleto ha detto: *Vi sono [...] tante e tante cose nel cielo e nella terra che la vostra filosofia ignora!* - E non si può ancora dire niente di più savio intorno a questo argomento!» (ora in L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon 2007, p. 168. Corsivo nel testo).

⁵ Esplicite ed eloquenti, al riguardo, affermazioni come le seguenti: «I confini del mondo naturale si spostano; il mondo naturale e il soprannaturale accennano di confondersi insieme e formare una cosa sola, il mondo della realtà»; «il soprannaturale è concetto arbitrario, convenzionale, poiché noi ignoriamo i limiti della materia, né sappiamo dove essa finisca per dar luogo a un’altra natura di essenza diversa. Perché non credere, piuttosto, che l’universo sia uno, e che in esso non ci sia né sopra né sotto? C’è tutt’al più, il visibile e l’invisibile; ma questa distinzione riguarda soltanto l’“attuale imperfezione dei nostri sensi”» (tratte rispettivamente dal saggio *Mondo occulto*, del 1896, e dall’articolo intitolato *La medianità*, del 1901, che leggiamo entrambi in L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995, risp. p. 168 e p. 236). L’ultima frase, per altro, ha qualche assonanza con le “teorizzazioni” sviluppate da Maupassant nella *Lettre d’un fou* (che è uno dei racconti “preparatori” di *Le Horla*).

⁶ Scrive, in particolare, nell’articolo intitolato, appunto, *Il «Di là»* (del 1901):

del presente studio, l'autore aveva la chiara consapevolezza e l'evidente intenzione di trattare una materia e seguire un indirizzo narrativo essenzialmente diversi da quelli dei racconti di carattere "realistico".

Ciò premesso, veniamo ora all'oggetto specifico della relazione che mi è stata affidata.

Nell'ambito della copiosa produzione di narrazioni "brevi" di Luigi Capuana, oltre ai due filoni principali costituiti dalle novelle che lo stesso autore denominò "appassionate" e "paesane" (così intitolando i due volumi in cui riuni, nel 1893, i racconti da lui considerati più rappresentativi – tra quelli già pubblicati – delle due diverse linee narrative), si sviluppa, con andamento complessivamente abbastanza continuativo, lungo tutto il corso dell'attività letteraria dello scrittore di Mineo, un terzo tipo di narrativa, che, servendoci di un termine utilizzato, in qualche occasione, anche dallo stesso autore⁷, possiamo senz'altro qualificare (sia pure in senso lato) come "fantastica".

Si tratta di una trentina, almeno, di testi che costituiscono nel loro insieme un *corpus* (variabile per estensione e composizione, a seconda dei criteri di selezione adottati per includere o escludere da esso i vari racconti), all'interno del quale si possono distinguere molteplici varietà tematiche e tonali e si può individuare, in particolare, un gruppo di racconti che possiamo definire sen-

«Oggi chiamiamo *Di là il mondo* che sfugge ai nostri sensi ordinari, e che una volta veniva chiamato *soprannaturale*» (cfr. CAPUANA, *Mondo occulto*, cit. [dove il testo è riportato], p. 225).

⁷ In una lettera a Verga del giugno 1881, per esempio, con riferimento alle sue due prime prove narrative in questa direzione – *Il dottor Cymbalus* (del 1867, se non addirittura del 1865), che è anche la prima novella in assoluto del mineolo, e *Un caso di sonnambulismo* (del 1873) –, contenute nella raccolta (del 1881) *Un bacio ed altri racconti*, affermava, a proposito del giudizio espresso da una lettrice: «Ho riso di cuore vedendola lodare i due racconti fantastici [...] e dir corna degli altri raccontini» (cfr. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 121); e ancora nell'*Avvertenza a Il nemico è in noi* (Catania, Giannotta 1914), in cui ripubblicava (per l'ennesima volta) i due racconti, chiamava *Il dottor Cymbalus* la «sua fantastica narrazione»; e lo stesso termine, per altro, aveva adoperato anche in *Spiritosmo?* (del 1884), dove, riferendosi, in questo caso, a una sua singolare esperienza vissuta (o almeno da lui presentata come tale) suscettibile di sviluppi narrativi, aveva parlato (ripetutamente) di «un bel soggetto di novella fantastica» (nell'edizione curata da Mario Tropea, Caltanissetta, Lussografica 1994, alle pp. 140-141).

z'altro (mutuando, in questo caso, un termine introdotto nella critica capuaniana, se non m'inganno, da Enrico Ghidetti⁸ e ripreso poi da diversi altri studiosi) "fantascientifici" (*avant la lettre*)⁹, oltre a un buon numero di novelle che presentano, variamente dosati e miscelati in diverse combinazioni, elementi e caratteristiche appartenenti ai due sottogeneri (il fantastico strettamente inteso e il fantascientifico)¹⁰; di modo che, mettendo insieme e

⁸ Cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti*, cit., I, alle pp. XXII e XLIX; e si vedano anche, dello stesso curatore, le "Note introduttive" alle novelle del *Decameroncino* (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, pp. 259-260, a p. 259) e di *La volontà di creare* (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 239).

⁹ Fantascientifici a tutti gli effetti si possono considerare almeno i primi tre dei quattro racconti capuaniani (del 1908) ripubblicati da Gianfranco de Turrís nel volumetto dal titolo *Quattro viaggi straordinari*, Chieti, Solfanelli 1992 (espressamente indirizzati, per altro, a un pubblico giovanile, e con una evidente valenza pedagogica), come pure il secondo dei due racconti (destinati, in questo caso, a un pubblico adulto) apparsi nel 1913 sul «Giornale d'Italia», *L'acciaio vivente* (il primo - *L'uomo senza testa* - si direbbe piuttosto una fantasia tra l'allegorico e il surreale con una forte carica satirica); nonché testi come *I Raggi XX* (del 1896), o il salace *Due scoperte* (di intonazione giocosa e marcatamente ironico-satirica, così come, in vario grado e modo, *Americanata* e *L'eròsmetro*, tutti del 1901), *La conquista dell'aria*, *La scimmia del prof. Schitz* (del 1911), ecc. Ma già a proposito del *Dottor Cymbalus* (il primo, in assoluto - come già ricordato -, dei racconti capuaniani, incentrato su un temerario intervento chirurgico - una sorta di "devirtualizzazione" del cuore - che si presenta - almeno in teoria - come tecnicamente non impossibile) si può parlare (e diversi critici l'hanno fatto) di "fantascienza". Va comunque sottolineato che anche uno "specialista" del settore quale il già menzionato G. de Turrís vede nello scrittore siciliano «uno dei "padri" di questo genere letterario del nostro Paese» (DE TURRÍS, *Introduzione* a CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, cit., pp. 5-14, a p. 14).

¹⁰ Un criterio per distinguere - nell'ambito della narrativa "non realistica" - il "fantascientifico" dal "fantastico" potrebbe consistere nel qualificare come fantastico ciò che è (o "si dà per") radicalmente incompatibile con l'"ordine naturale delle cose" (in campo fisico-chimico e/o biologico-antropologico) - e quindi "impossibile" -, e come fantascientifico ciò che, viceversa, pur non essendo (ancora) realmente "in atto" in materia di scoperte o invenzioni scientifiche o tecnologiche, forme e modi di vita o di esistenza - umana o comunque "intelligente", animale o vegetale -, ecc., si ritiene (o "si dà per") possibile (o comunque non impossibile o irrealizzabile), nel presente o in un futuro più o meno remoto e indefinito: tutto ciò, ovviamente, "calato" nel contesto storico-culturale e correlato al sistema di conoscenze scientifiche e di convinzioni filosofiche, religiose, etiche e, in definitiva, al "senso comune" del tempo. È chiaro che una simile linea di demarcazione è quanto mai mobile e fluida, ma si può comunque affermare, in base a un tale criterio, che molti dei racconti genericamente "fantastici" di Capuana si possono effettivamente qualificare come - più o meno - "fantascientifici" e convenire, per esempio, con Andrea Cedola quando afferma che «alla fantascienza appartengono molti dei

“ordinando” tutti gli scritti ascrivibili o riconducibili al filone narrativo in questione, li si potrebbe vedere come distribuiti su uno “spettro” (e qui la parola, nella sua pregnante polisemicità, appare particolarmente calzante) che ricopre un’ampia e compatta gamma di gradazioni e sfumature. Anzi, se volessimo allargare ulteriormente l’estensione del *range* entro cui spazia la narrativa non realistica di Capuana, fino a comprendere la ricca e varia produzione di fiabe dello scrittore di Mineo (o anche un’opera come il “romanzo fiabesco” *Re Bracalone*), arriveremmo a coprire, senza soluzione di continuità, l’intero arco che va appunto – come recita il titolo del saggio di Caillois già ricordato – “dalla fiaba alla fantascienza”.

D’altronde, non si tratta, ovviamente, di una sezione a sé stante, del tutto slegata dal resto dell’opera capuaniana: la accomuna alle “appassionate”, se non altro, l’ambientazione sociale, il *milieu* a cui appartengono i personaggi e i “narratori” delle vicende straordinarie raccontate in queste novelle: un’ambientazione “mondana”, un *milieu* borghese (alto, medio, piccolo borghese), o anche, talvolta aristocratico, con la multiforme casistica amorosa (spesso ai limiti – e talora anche oltre i limiti – del patologico) che lo caratterizza e che in esso ha il suo *habitat* più congeniale¹¹; e alle “paesane”, per lo meno, l’andamento aneddoticò e il tono (in molti casi, e in particolare nelle novelle riunite nel volume *La voluttà di creare*, del 1911) umoristico, ironico, canzonatorio con cui sono trattati i protagonisti (e le vittime) delle singole vicende nelle quali si trovano ad essere coinvolti (un tono, per altro, che intrinsecamente contrasta – spesso – con l’oggettiva drammaticità e “tragicità” delle situazioni rappresentate).

racconti compresi in *Decameroncino* [...] e in *Voluttà di creare*» (CEDOLA, *Introduzione* a CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 7-61, a p. 40).

¹¹ Almeno due dei racconti – sia pur latamente – ascrivibili al genere “fantastico”, *Un melodramma inedito* e «*Idem per diversa*», fra l’altro, rientrano proprio tra quelli compresi nel volume delle *Appassionate*. Interessanti analogie tra narrativa fantastica e narrativa “appassionata”, sempre attinenti alla tematica erotica e alla «fenomenologia della passione», coglie e analizza acutamente A. Cedola nell’*Introduzione* alle *Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 42 e sgg. (a p. 42 le parole riportate).

Lo stesso Capuana, a ogni modo, a un certo punto della sua carriera, volle riunire in un unico volume, un po' come aveva fatto con le *Appassionate* e con le *Paesane*, una buona parte delle novelle appartenenti (o comunque riconducibili) a questo terzo filone già apparse in precedenti raccolte (in particolare, *Il Decameroncino* – ripreso praticamente per intero – e *Il benefattore*, entrambe del 1901) o in giornali e riviste, aggiungendo qualche racconto inedito e dando a questa silloge il titolo di *La voluttà di creare*¹².

In ogni caso, la propensione dello scrittore di Mineo per questo genere di narrativa si manifesta precocemente e si lega ai suoi interessi variamente occultistici, spiritistici, “magnetistici”, che trovano a lor volta la loro radice – assieme alla vena narrativa “fantastica” – nel *milieu* culturale (in senso – diciamo – “antropologico”) – caratterizzato dalla persistenza di una cultura contadina arcaica ancora fortemente impregnata di elementi tipici di una visione mitico-magica del mondo – in cui si compie la sua prima formazione e in cui egli si trova pienamente immerso, assorbendo avidamente e assimilando profondamente il patrimonio di leggende, credenze e tradizioni popolari che ad esso è proprio.

Fatto sta che la prima prova narrativa di questo scrittore, che sarà poi considerato come il principale banditore, in Italia, del naturalismo, è costituita proprio da un racconto di genere “fantastico”, *Il dottor Cymbalus* (del 1865-67)¹³, e che a questo farà seguito – sia pure con qualche intermittenza – una nutrita serie di narrazioni dello stesso genere.

Cosa ancora più notevole se si considera la sostanziale assenza, nel panorama letterario italiano, di precedenti significativi – o meglio, di una qualsiasi tradizione di un qualche rilievo – nel campo specifico. È infatti arcinoto, anzi, è quasi un luogo comune, che la letteratura e la cultura italiana in genere si mostrarono, e furono, sostanzialmente refrattarie e impermeabili al gusto per

¹² L. CAPUANA, *La voluttà di creare*, Catania, Giannotta 1911.

¹³ La novella fu pubblicata, a puntate, sulla «Nazione» di Firenze, nei numeri del 3, 5, 8 e 9 ottobre 1867, ma nelle varie raccolte di racconti in cui sarà poi ripubblicata porterà sempre la data del settembre 1865. Si può vedere, su di essa, il mio vecchio saggio *Alle origini della narrativa di Capuana*, compreso nel volume *Le lagrime e le risate delle cose*, cit., pp. 7-32.

il meraviglioso, il fantastico e il soprannaturale che nelle culture del Nord Europa aveva costituito invece, nella prima metà dell'Ottocento, una delle principali espressioni della *Weltanschauung* (e in particolare dell'arte e della letteratura) romantica. Si pensi, per ricordare solo due – emblematiche – testimonianze al riguardo (per altro ben note), alla sarcastica frecciata lanciata da Manzoni, nella lettera *Sul romanticismo* al marchese Cesare D'Azeglio del '23, contro quel «guazzabuglio di streghe» e «di spettri» che caratterizza – appunto – il romanticismo nella sua accezione “volgare”¹⁴ e alla drastica affermazione di Leopardi (nei *Pensieri*), secondo cui nessuna delle nazioni civili «crede agli spiriti meno dell'italiana»¹⁵. Semmai, fu con la Scapigliatura che si ebbero le prime significative manifestazioni di un interesse letterario per simile tematica; in particolare, con alcuni lavori di Igino Ugo Tarchetti, del quale, fra l'altro, nel 1869 uscì (poco dopo la morte dell'autore) una raccolta di novelle intitolata, proprio, *Racconti fantastici* e dichiaratamente ispirata – anche – a modelli hoffmanniani, e che già qualche anno prima (a partire dal 1865) aveva dato alle stampe qualche scritto vagamente riconducibile al genere di cui ci stiamo occupando. Fatto sta, comunque, che il «primo vero e completo racconto fantastico» dello scrittore piemontese – come scrive Neuro Bonifazi (autorevole studioso di questo aspetto dell'opera tarchettiana) – era stato *L'elixir dell'immortalità* (in cui si narra di «un esperimento pseudoscientifico, tra magia e alchimia»)¹⁶, pubblicato appunto nel '65. Dunque *Il dottor Cymbalus*, che è del '67 (se non addirittura anch'esso del '65), costituisce, in ogni caso, decisamente, uno dei primissimi esempi di narrazione fantastica nell'ambito della letteratura italiana¹⁷.

¹⁴ A. MANZONI, *Opere*, a cura di L. Caretti, Milano, Mursia 1977³, p. 1158.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., I, Firenze, Sansoni 1969, p. 217.

¹⁶ N. BONIFAZI, *Teoria del «fantastico» e il racconto «fantastico» in Italia. Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo 1985, pp. 85 e 84.

¹⁷ Va comunque ricordato – a proposito di Tarchetti – il vivo interesse più volte manifestato nei suoi confronti da Capuana, il quale si propose anche di dedicare allo scrittore piemontese uno «studio critico» (che però non vide mai la luce). Si veda, al riguardo, il mio saggio *Alle origini della narrativa di Capuana*, cit. (cfr. *supra*, n. 13), a p. 18.

Può forse apparire singolare che Capuana, immerso in un clima già abbondantemente impregnato di spiriti positivistici e destinato ad essere (o comunque ad esser considerato) il capofila del naturalismo (che del positivismo era l'espressione più coerente sul piano letterario) nel nostro paese, ci si presenti anche come antesignano e – poi – valido e prolifico rappresentante di un genere come il fantastico che – almeno a prima vista – appare quanto di più contrastante con le istanze razionalistiche e scientifiche proprie di quella temperie culturale. Ma, a parte il fatto che una delle caratteristiche più rilevanti dell'attività letteraria e culturale in genere dello scrittore di Mineo è data proprio dalla sua grande versatilità e curiosità intellettuale e dal suo spiccatissimo gusto per la sperimentazione, in campo letterario e non solo (anche, per esempio, nei campi della fotografia, dell'ipnotismo, dello spiritismo, eccetera), possiamo poi osservare che un "paradosso" analogo, una simile "ambivalenza" (apparentemente contraddittoria) tra istanza razionalistica di matrice positivistica e ispirazione "fantastica", si può riscontrare, in ambito francese, in uno scrittore sostanzialmente coevo (per il breve tratto della sua esistenza) rispetto a Capuana, Guy de Maupassant (del 1839 il primo, del 1850 il secondo), che, a sua volta, a una produzione di carattere prevalentemente realistico-naturalistico affianca e inframmezza una nutrita serie di racconti appartenenti o riconducibili al genere di cui stiamo trattando (e che – guarda caso – inaugura anch'egli, come Capuana, la sua attività di narratore proprio con una novella fantastica, *La main d'écorché*, del 1875); anche in questi racconti dello scrittore francese, del resto, come in quelli dell'italiano (pur se in forme e con dosaggi diversi) si riscontra una singolare mescolanza e – nei casi migliori – fusione (più – a dire il vero – in Maupassant che non in Capuana) tra elementi – per l'appunto – di natura scientifico-positivistica ed elementi di segno opposto¹⁸.

¹⁸ In alcuni casi si possono cogliere anche delle affinità di carattere più strettamente "intertestuale": per esempio, nel racconto *A una bruna (Dalle lettere di Giorgio***)*, dove «la sensazione di non esser solo» è descritta in termini che richiamano abbastanza sensibilmente *Le Horla* (in particolare, la seconda versione; vd. L. CAPUANA, *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta 1897, p. 210), tanto più che le interrogazioni e le ipotesi formulate al riguardo da Giorgio nella

Certo, vi sono poi, naturalmente, anche delle profonde differenze, a partire dalle – ovvie – diversità di carattere psicologico ed esistenziale. In particolare, nel caso dello scrittore francese l'interesse e l'irresistibile attrazione per il mistero, l'occulto e il soprannaturale avevano una loro segreta radice – verosimilmente – negli strati più profondi e nascosti e nelle pieghe più oscure della sua psiche, là dove albergava quell'«altro», quell'«inquinino nero» di cui parla Alberto Savinio nel suo splendido saggio (del 1944) intitolato appunto *Maupassant e l'«altro»*¹⁹. Tutto all'opposto, la natura e il carattere di Capuana appaiono – in verità – quanto di più sereno e solare si possa immaginare. Per cui, mentre nei racconti fantastici di Maupassant si può constatare spesso una intima consonanza col fondo più segreto del suo inconscio e – infine – del suo “vissuto”, quelli dello scrittore di Mineo appaiono, in sostanza – nel loro insieme –, come una delle tante prove ed espressioni della sua indole di curioso sperimentatore, che lo por-

stessa “lettera” - «C'è proprio la solitudine, il deserto nell'aria attorno? O avevano ragione i popoli primitivi, con l'intuito che gli ha fatto intravedere tante conquiste della scienza migliaia di secoli prima, allorché popolavano l'aria di esseri invisibili ai nostri sensi imperfetti?» (*ibidem*) - appaiono decisamente analoghe a quelle del protagonista del racconto di Maupassant; o, ancora, nel racconto *Nella pensione*, dove si trova un brano - «Pintaura ricordava che, durante un incubo [...], si era sentito pesare sul petto il corpo di una persona, che pareva tentasse di soffocarlo; voleva chiamare aiuto, e non poteva; voleva liberarsi dall'oppressione di quel peso e non riusciva a fare il più piccolo movimento...» (L. CAPUANA, *Come l'onda...*, Palermo, Sandron 1921, p. 183) - che riecheggia singolarmente questo passo, ancora dell'*Horla* (II): «...un cauchemar m'étreint. Je sens [...] que quelqu'un [...] monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. Moi, je [...] veux crier, - je ne peux pas; - je veux remuer, - je ne peux pas; - j'essaie [...] de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, - je ne peux pas!» [G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi et annoté par L. Forestier, Paris, Gallimard 1974-1979, 2 voll., II, pp. 915-916). Sulla narrativa fantastica dello scrittore francese si può vedere il mio saggio *Il fascino del mistero. Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivistica*, Napoli, Liguori 2012.

¹⁹ Lo leggiamo nell'ed. di Milano, Il Saggiatore 1960 (alle pp. 55 e 60-61). Non per nulla, d'altra parte, P.-G. Castex intitolava il capitolo dedicato allo scrittore normanno nel suo fondamentale libro su *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, Corti 1951) *Maupassant et son mal*, e già Otto Rank, nel suo classico (anche se ormai inevitabilmente superato) studio sul *Doppelgänger* sottolineava la particolare «predisposizione alla malattia psichica» dell'autore di *Le Horla* (O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago (Va), Sugarco 1994, p. 56).

ta a cimentarsi ed avventurarsi nei più diversi campi e nelle più svariate direzioni dell'universo letterario (e non solo). Insomma, quella scelta narrativa che nel francese appare motivata, fondamentalmente, da un'intima esigenza di carattere non solo artistico ma anche profondamente esistenziale, nell'italiano appare essenzialmente ispirata da un interesse di tipo, più che altro, "culturale" e si configura, a volte, come un semplice *divertissement*. In ogni caso, manca, per lo più, in Capuana (o comunque scarseggia), quel senso di smarrimento e di paura, quel brivido, quel particolare stato d'animo che Freud designa col termine *Unheimliche* (e noi traduciamo con "perturbante"), che caratterizza – in genere – questo tipo di narrativa e che è invece abbondantemente presente in Maupassant. E anche il tono della narrazione, spesso ironico e umoristico (specie nelle novelle "raccontate" dal dottor Maggiori), e l'atteggiamento mentale del narratore, spesso distaccato e scetticeggiante nei racconti del siciliano, sono assai diversi da quelli dello scrittore normanno, in cui il tono è generalmente "serio" e spesso drammatico e che sono animati da un profondo senso del mistero che pervade (e domina) l'universo.

È infine diversa la qualità artistica complessiva della produzione dei due autori in questo campo. Mentre infatti i racconti di Maupassant si collocano mediamente su un livello non inferiore a quello della restante sua produzione novellistica, e alcuni di essi (come, per esempio, *La nuit*, *Qui sait?* e – soprattutto – *Le Horla*, che – per altro – è universalmente riconosciuto come uno dei capolavori assoluti del genere) attingono ai più alti vertici dell'intera sua opera, non si può certo dire, a voler essere sinceri, che questo settore della produzione di Capuana rappresenti, nel suo insieme, la parte migliore della sua narrativa, né che qualcuno di questi racconti meriti, comunque, di essere particolarmente ricordato per il suo valore artistico (anche se in alcuni di essi è dato trovare pure scene e momenti di apprezzabile efficacia drammatica e narrativa).

Comunque, per tornare alla linea principale del nostro discorso, istanza razionalistica e istanza fantastica si intrecciano in questi racconti, trovando svariate forme di combinazione, composizione e ibridazione. D'altra parte Capuana non è alieno dal praticare innesti e "contaminazioni" tra elementi tipici del genere fantastico e

altri propri di quello “realistico” anche in opere che, essenzialmente, appartengono a quest’ultimo, in particolare nei romanzi, come *Il marchese di Roccaverdina* (del 1901, di impianto – come è noto – naturalistico-veristico), dove il motivo dello spiritismo (incarnato nella figura dell’avvocato don Aquilante Guzzardi) ha un peso rilevante nell’economia complessiva della narrazione; o il precedente *La Sfinge* (del 1895-97, di ispirazione – diremmo – precocemente simbolista e decadente), che mette in scena – nel finale – un caso di telepatia. Ma è pur vero, per altro, che qui siamo nel campo del paranormale, che piuttosto che soprannaturale (e quindi intrinsecamente estraneo e contrastante con l’ordine *naturale* delle cose) veniva per lo più considerato in quel periodo (tra la fine dell’800 e i primi decenni del ’900), come appartenente a un territorio ancora inesplorato e sconosciuto della realtà, ma non per questo insussistente e puramente immaginario. La stessa “materia” spiritica, in particolare, è vista da Capuana – così come, del resto, da tanti altri uomini di cultura e di scienza di quell’epoca²⁰ – come un insieme di fenomeni comunque “reali” e inquadrabili in una prospettiva di tipo scientifico (per cui lo spiritismo finisce di fatto col costituire, per lo scrittore, un elemento di mediazione e di conciliazione tra ispirazione “fantastica” e istanza scientifica).

Abbiamo, dunque, un insieme, un *corpus* (anche se non è facile definirne nettamente i contorni, la composizione e la consistenza, stabilire, insomma, con esattezza quali testi ne possono far parte e quali no), un *corpus*, dicevo, di novelle “fantastiche” (in senso lato) – o comunque, non realistiche – che si articola secondo un’ampia varietà tematica ed è caratterizzato, anche, da una notevole varietà di “toni”. Si ritrovano in esso, per esempio, molti dei temi elencati da Caillois nel secondo dei saggi sopra ricordati²¹ (fra gli altri, il vampiro – nella novella così intitolata [*Un vampiro*] –, la statua – o, aggiungiamo, il quadro – animati [*La redenzione dei*

²⁰ Si veda al riguardo, oltre alla quantità di riferimenti presenti nei testi di argomento spiritistico o occultistico dello stesso Capuana, l’introduzione di M. Tropea (dal titolo *I veri spiriti: rapporti di Capuana col «di là» e col mondo occulto*) a CAPUANA, *Spiritismo?*, ed. cit., pp. 7-35, e l’Introduzione di S. Cigliana a CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., pp. 9-53.

²¹ CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, cit., pp. 36-39.

capilavori, Il busto, nonché l'abbozzo di racconto contenuto in *Spiritismo?* che Andrea Cedola – opportunamente includendolo nell'antologia capuaniana da lui curata – intitola *Il ritratto d'ignota*²², la donna-fantasma seduttrice [*Enimma*], l'inversione e lo scambio tra sogno e realtà – o, possiamo aggiungere, il sogno premonitore o comunque rivelatore, il sogno come canale di comunicazione col mondo ultraterreno – [*Idem per diversa*], solo debolmente, per altro, e – direi – “potenzialmente”, fantastico²³, *Per un sogno, Il sogno d'un musicista*²⁴, *L'inesplicabile, Sogni...non sogni!*], l'arresto o la ripetizione (o comunque una qualche distorsione) del tempo [*Un caso di sonnambulismo, L'inesplicabile*]; o anche di quelli indicati da Remo Ceserani nel suo studio sul genere narrativo che qui ci interessa²⁵, quali la «vita dei morti» (ancora *Un vampiro* – in cui si accenna anche, seppur senza nominarla esplicitamente, alla teoria del “perispirito”, più volte illustrata da Capuana nei suoi scritti di argomento “metapsichico”²⁶ –, o *Enimma*), la follia (*Un caso di sonnambulismo, L'allucinato*,

²² Il tema è presente, in potenza, anche in un racconto non fantastico come *Dolore senza nome*.

²³ Per qualche tratto questa novella (così come, in qualche modo, anche *L'inesplicabile* e *Sogni...non sogni!*) può richiamare il racconto di Théophile Gautier – di ben altra consistenza e forza “fantastica” – *La morte amoureuse*. Per esempio, nel brano seguente: «...chiusi gli occhi al sonno, quell'altra mia vita ricominciava, riattaccandosi talvolta al punto in cui era stata interrotta. E [...] per poco non mi convincevo che la mia vita reale fosse per l'appunto la sognata» (CAPUANA, *Racconti*, cit., I, p. 355).

²⁴ In questa novella si legge, fra l'altro: «Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. E più bella, più libera, più reale aggiungo [...]. - [...] E quando, tra cento anni [...], morrà qui, in questa realtà, in questa natura, forse si desterà nell'altra, precisamente come da un sogno, e dirà: “Che stranezza! Mi era parso di morire! Come sembrano veri certi sogni!”» (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 297). Proprio a proposito del brano qui riportato (con qualche omissione) Monica Farnetti propone un «singolare accostamento, per altri aspetti impensabile, ad uno dei maggiori teorici del sogno d'epoca contemporanea, J. L. Borges» (*Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi 1988, p. 46).

²⁵ Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino 1996, pp. 85-95.

²⁶ Si veda, per es., CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., pp. 177 e 189-190; ma al “perispirito” si accennava già nell'articolo intitolato *La religione dell'avvenire*, risalente al 1879 e riportato nello stesso volume curato dalla Cigliana (ivi, p. 221). Un'indiretta allusione a tale teoria si può forse ravvisare anche nel tardo racconto *Per la morte della morte*, compreso nella raccolta *Istinti e peccati*, del 1914.

Il gran viaggio, Il busto, L'inesplicabile, Elios! (Dal taccuino di un matto), *Fatale influsso, La nemica, La voglia* e – per qualche accenno – anche *Nella pensione*)²⁷, l'eros (ovviamente, in alcune sue forme ed espressioni estreme, che già Todorov indicava come costitutive di una delle due grandi classi in cui egli distribuisce i temi del fantastico, quella – nella sua terminologia – dei «temi del tu»²⁸; in ogni caso, la tematica amorosa, in un modo o nell'altro, connota buona parte di questi racconti).

A tali temi – ed è superfluo precisare che in molte novelle sono compresenti temi diversi, che variamente si intrecciano tra loro – si possono poi aggiungere “magnetismo” e affini (*La redenzione dei capilavori, Fatale influsso, Suggestione* del 1914), telepatia, percezioni extrasensoriali, premonizioni (*Presentimento, Veggenza, La nemica, Da lontano*), e altri soggetti di carattere parapsicologico (a partire da *Un caso di sonnambulismo*)²⁹; e, naturalmente, lo spiritismo (*La evocatrice, Forze occulte*, per certi aspetti, anche *Un vampiro*). A tal proposito va per altro rilevato che parallelamente alla linea della narrativa “fantastica” si sviluppa in Capuana quella relativa alla sua riflessione ed elaborazione “teorica” in materia di metapsichica e di occultismo, secondo un percorso che tendenzialmente va dall'iniziale atteggiamento di dubbio, simboleggiato dalla forma interrogativa del titolo di *Spiritismo?* (del 1884), alle relative certezze espresse dalla forma “assertiva” di quello di *Mondo occulto* (del '96)³⁰. Tra la

²⁷ Un caso a parte si può considerare quello degli “scienziati pazzi” (che tali si dimostrano per l'assurdità delle loro teorie e invenzioni o tali diventano a seguito dei loro temerari esperimenti) che si incontrano in diversi racconti, soprattutto del versante “fantascientifico” (per es., *L'incredibile esperimento*).

²⁸ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 128-143.

²⁹ In alcuni racconti è presente il tema dell'ipnotismo (così, per esempio, in *Ofelia* – del 1893 – o in *Un esperimento*, compreso nel volume postumo *Riaverti*, del 1920). Ma in questi casi siamo fuori, per lo più, o comunque ai margini del “fantastico”.

³⁰ Il vivo e persistente interesse di Capuana per tali argomenti e il processo di avvicinamento e di tendenziale adesione dello scrittore alle tesi dei sostenitori dello spiritismo (e, più in generale, a diverse delle teorie esoteriche e teosofiche allora circolanti) è ben documentato dagli scritti riuniti da Simona Cigliana in CAPUANA, *Mondo occulto*, cit. (che vanno dalla recensione intitolata *La religione dell'avvenire*, del 1879, ai due articoli “swedenborghiani” del 1906).

produzione narrativa e la saggistica dello scrittore di Mineo su tali tematiche si verifica (specie a partire dagli ultimi anni dell'800) una sorta di interscambio osmotico, per cui da una parte possiamo notare l'andamento e il piglio narrativo che anima tante pagine dei due libri testé menzionati, dall'altra l'abbondante presenza, in molte delle novelle in oggetto, di richiami alle teorie e ai fenomeni parapsicologici e metapsichici trattati in quei saggi³¹. Il che, fra l'altro, introduce un ulteriore elemento di distinzione all'interno del *corpus*, in quanto, nella griglia tematologica del "fantastico" capuano, si deve appunto distinguere tra tematica propriamente fantastica, legata al soprannaturale, e tematica paranormale, o parapsicologica, tendenzialmente assimilabile a quelle di tipo "scientifico" (anche grazie all'avallo – o all'"ingenua" apertura, nei confronti di simili "materie" – di scienziati o studiosi del calibro di un Crookes o di un Lombroso).

È poco presente, invece, in questo insieme di testi, quello che è forse il più classico dei temi del fantastico (anche se – invero – ormai piuttosto obsoleto, nel periodo in cui scrive Capuana), cioè quello del fantasma (parola che ha, giust'appunto, la stessa radice di 'fantastico', cioè la radice greca φαν, quella di φαίνω [mo-

³¹ Si tratta, a volte, di riprese di concetti e termini "tecnici", come, per esempio, l'«attenzione aspettante» in *Il gran viaggio*, *L'invisibile* e *Un vampiro*, gli «elementali» in *Creazione*, la «trance», la «catalessi» e l'«azione fluidica» in *La evocatrice* («catalessi» anche in *Forze occulte*, «trance» anche in *Un vampiro*), i riferimenti alla teosofia e all'esoterismo indiano in *L'invisibile* (in cui, fra l'altro, viene descritto un fenomeno chiaramente riconducibile, anche in questo caso, al "perispirito", e viene altresì riecheggiato uno dei "casi" esposti in *Mondo occulto*) e, di nuovo, in *Creazione* (dove si fa esplicito riferimento al «Ragi-Yog» e alla «antica occulta scienza indiana» [CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 286]); e si veda come il viaggio metapsichico di Ernesto Guilli (*Il gran viaggio*) somigli a quello di Suor Maria d'Agreda raccontato, sempre, nell'opuscolo del '96. Fra l'altro Capuana mette abbondantemente a profitto, in diverse di queste novelle, la sua personale esperienza di "ipnotizzatore": così, per esempio, in *Un esperimento*, il cui protagonista (che in alcuni tratti richiama il dottor Maggioli) appare per più versi un *alter ego* dello scrittore. Diversi elementi di carattere autobiografico sono presenti anche in *A una bruna* (*Dalle lettere di Giorgio****), del 1897, che ha una forte valenza metanarrativa (e – si potrebbe quasi dire – "metafantastica") e tocca molti dei temi trattati a livello "teorico" in *Spiritismo?*, in *Mondo occulto* e negli altri scritti di tal genere. L'ultima parte di questo racconto, poi, sembra riprendere, - in modo, per così dire, "complementare" - la tematica dell'*Incredibile esperimento*.

stro (verbo)] e di φαίνωμαι [appaio]) e della sua apparizione³². L'unico racconto che si può classificare come una vera e propria *ghost story* è – mi sembra – *Un vampiro*, che però mette in scena, come indica il titolo, un tipo particolare di *revenant*, con caratteristiche alquanto diverse da quelle “standard” fissate dalla tradizione. Ma a questo sottogenere si possono ricondurre – per affinità – almeno altri due testi, in cui si ritrovano altrettante variazioni sul tema della casa *hantée*: *Enimma* (che riprende anche il motivo, eminentemente “spiritico”, della “tiptologia”, e in cui si adombra, in qualche modo, anche il tema del “doppio”³³) e *Forze occulte*³⁴ (ma anche, forse, *Nella pensione*).

Vi sono poi alcune novelle che si potrebbero riunire sotto l'insegna del fantastico “musicale”, quel sottogenere che si basa sul presupposto di un presunto carattere demonico (se non demoniaco) della musica e che ha i suoi archetipi in Hoffmann, e tra i suoi cultori, da noi, Tarchetti: penso, in particolare, a *Un melodramma inedito* (in cui si verifica, fra l'altro – in campo, per l'appunto, musicale –, qualcosa di molto simile all'“allucinazione artistica” teorizzata da Capuana in *Spiritismo?*³⁵, con l'aggiunta di una sorta di “composizione automatica”) e a *Il sogno d'un musicista*. Ma, a proposito di musicisti, cade qui in acconcio notare come non di rado i protagonisti di questi racconti siano artisti: non solo musicisti, ma pittori, scultori e – soprattutto – scrittori, che vivono il travaglio e – talvolta – il tormento della creazione artistica (che spesso non riescono a portare a compimento): in qualche modo proiezioni, anche, dello stesso autore, che trasfonde in essi – più o meno direttamente – la sua personale esperienza. Ma in Capuana c'è anche l'idea di una sorta di germinazione spontanea

³² Si veda, per quanto attiene all'etimologia, G. LEPSCHY, *Aspetti linguistici del fantastico*, in *Gli universi del fantastico*, a cura di V. Branca - C. Ossola, Firenze, Vallecchi 1988, pp. 147-186.

³³ Un'allusione a tale tema si può scorgere, secondo Pellini, anche nella novella *Il busto* (cfr. P. PELLINI *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, in «Problemi», CXII (1999), pp. 238-260, a p. 259).

³⁴ Convenientemente, quindi, Andrea Cedola riunisce i tre racconti nella sezione intitolata, appunto, *Revenants* della già citata antologia da lui curata.

³⁵ Cfr. CAPUANA, *Spiritismo?*, ed. cit. pp. 135 e sgg.

dell'arte (specie narrativa, specie del genere che stiamo qui trattando o di generi affini), secondo un processo che ha quasi del magico, o del miracoloso; e anche questa idea trova espressione in questi racconti. Particolarmente emblematiche, in questo senso, le parole messe in bocca al dottor Maggioli (*alter ego* quanto altri mai dello scrittore, e come lui al tempo stesso uomo di "scienza" – in certo qual modo – e narratore), nella ("prepirandelliana") *Conclusione* (anch'essa una novella – "fantastica" – a tutti gli effetti) del *Decameroncino* e, poi, della *Voluttà di creare*:

Io, sappiatelo, non ho mai riflettuto un istante intorno al soggetto delle mie storielle. Esso mi fiorisce nella mente così all'improvviso, che io sono il primo ad esserne stupito. Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppur io cominciando; ma, dopo il po' di esordio destinato ad attirare l'attenzione degli uditori, l'immaginazione, tutt'a un tratto, mi si schiarisce; e veggio i miei personaggi, osservo i loro atti, odo la loro voce, quasi avvenga in me una semplice operazione di memoria, più che di altro³⁶.

Anche l'intonazione – come dicevo – si modula secondo un'ampia gamma di registri, che vanno dal serio e drammatico fino al giocoso, all'umoristico e al comico. In particolare, nel volume che, nelle intenzioni di Capuana, doveva presumibilmente costituire la raccolta organica (e verosimilmente definitiva, considerata l'età dello scrittore – 72 anni) di questo genere di narrazioni, *La voluttà di creare*, del 1911 (e già nei racconti poi confluiti in esso: tutti quelli compresi nel *Decameroncino* e buona parte di quelli contenuti nel *Benefattore* – entrambi del 1901), il tono tende ad essere prevalentemente ironico-umoristico, con

³⁶ CAPUANA, *Racconti*, cit., II (dove è riportato *Il Decameroncino*), p. 321. Con parole sostanzialmente analoghe, molti anni prima (nel 1884), in *Spiritismo?*, Capuana aveva rievocato 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...» (CAPUANA, *Spiritismo?*, ed., cit., pp.145-146).

delle sfumature – talvolta – anche di carattere satirico, in accordo con l’atteggiamento disincantato e ironico, appunto, del dottor Maggioli, l’attempato medico-scientziato che nelle raccolte in questione ha il ruolo del “narratore”, il quale racconta le straordinarie vicende di cui è stato, direttamente o indirettamente, testimone (e qualche volta protagonista) a un uditorio, a sua volta piuttosto scettico e *blasé*, che si riunisce in piacevoli conversari nell’elegante salotto della contessa Lanari (svolgendo – anche per questo – una funzione strutturale unificante), e che, per certi versi, con la sua sorridente bonomia non priva di arguzia e – in certi casi – di ammiccante malizia, appare (come si è già accennato poc’anzi) come un *alter ego* – o un portavoce – dello scrittore: un atteggiamento disincantato e ironico (nel quale si riflette, in qualche misura, lo scetticismo e l’incredulità dello smaliziato uditorio, e in cui in qualche modo si esprime, anche, la componente “positivistica” della personalità di Capuana) che, assieme alle critiche e alle obiezioni dei “narratori”, ha l’effetto di creare come un filtro razionalistico e comunque una distanza – appunto – critica tra i lettori e le incredibili vicende narrate. Per cui il dottor Maggioli, se da una parte, con la sua “autorevolezza” di medico e di uomo di scienza, in qualche modo avalla l’autenticità degli eventi straordinari e inesplicabili di volta in volta (da lui stesso) riferiti, dall’altra sembra non prendere “sul serio” fatti e vicende che, considerati in sé, oggettivamente, apparirebbero per lo più drammatici e perfino tragici e che pertanto andrebbero presi – invece –, per l’appunto, *terribilmente, maledettamente* (come si addice alla tematica in oggetto) sul serio.

In ogni caso, l’intonazione ironico-umoristica di questi racconti (derubricati dall’uditorio del dottor Maggioli e talvolta da lui stesso – con significativo *understatement* – a «storielle») e l’atteggiamento di disincantato distacco – quasi una presa di distanze – che in essa si manifesta mal si accordano, anzi intrinsecamente contrastano con la convenzione che è alla base del “patto” tacitamente stipulato tra narratore e lettore (o narratario) in questo genere di narrazioni, che presuppone l’attendibilità e la “buona fede” del primo e la “fiducia” del secondo e che richiede comunque, da parte di questo, quella che Coleridge chiamava (nel 1817, nella

Biographia literaria) una «willing suspension of disbelief», «for the moment», cioè una «momentanea sospensione dell'incredulità», in virtù della quale il lettore (almeno quello "implicito", come precisa Todorov³⁷) – o il narratario – si lasciano – sia pur "momentaneamente" – coinvolgere nel «gioco con la paura» e con l'assurdo che è tipico del genere³⁸; e rischiano così – tale intonazione e tale atteggiamento – di minare alla base e di inficiare proprio l'effetto "fantastico" della narrazione³⁹. Sta di fatto che manca – in generale – in questi racconti quel senso di *esitazione* che coglie il lettore (quanto meno il "lettore implicito") di fronte alla – almeno apparente – violazione e allo stravolgimento delle leggi della natura che secondo Todorov è il tratto distintivo e la condizione essenziale del fantastico⁴⁰, e manca – in definitiva – quel «souffle fantastique» (come lo chiama Finné⁴¹) che caratterizza questo genere di narrativa e che è generato, di norma, dall'intrusione del soprannaturale nel regolato mondo della realtà.

Del resto, che Capuana, nello scrivere e mettere insieme queste novelle, sia animato, più e prima ancora che da un interesse specificamente rivolto verso il fantastico e il perturbante (o anche verso il metapsichico e il paranormale), da un gusto del raccontare "disinteressato" e fine a se stesso, lo rivelano già i titoli delle raccolte, abbastanza sintomatici, in questo senso, e sostanzialmente, a ben guardare, quasi sinonimi: *La voluttà di creare* e

³⁷ Si veda, al riguardo, TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 32 e *passim*.

³⁸ Di «jeu avec la peur», in particolare, parla Caillois (*De la féerie à la science-fiction*, cit., p. 26).

³⁹ Va comunque precisato che buona parte dei racconti del dottor Maggioli si colloca più sul versante "fantascientifico" che non su quello propriamente "fantastico" della narrativa di Capuana.

⁴⁰ C'è, per altro, qualche "eccezione": per esempio, nel racconto *L'allucinato* ripetutamente il protagonista si chiede (e con lui il lettore) se le paurose visioni che si presentano ai suoi occhi siano «illusione» o «realtà» (CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 201; e poi: «Aveva visto davvero? Era stata un'illusione dei sensi sconvolti? [...] Illusione? Allucinazione?», ivi, p. 202; ecc.), senza riuscire a trovare una risposta definitiva; e anche in *Nella pensione* si presenta il dilemma non risolto tra «un'inesplicabile allucinazione» e «una terribile realtà» (CAPUANA, *Come l'onda...*, cit., p. 187).

⁴¹ Cfr. J. FINNÉ, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 1980.

Il Decameroncino.

Ma tornando, ora, al *corpus* complessivo costituito da questi racconti nel loro insieme, possiamo comunque affermare che essi, idealmente, si dispongono lungo una linea continua, che va – per servirci della terminologia proposta da Todorov – dallo “strano” (considerando come ascrivibili a questa categoria – sotto diversi aspetti – anche parecchie delle novelle di argomento spiritico o parapsicologico) al “meraviglioso”. Ma dico – appunto – “idealmente”, perché è poi difficile, in realtà – anzi, direi, impossibile –, individuare e definire una linea “evolutiva” nella produzione di Capuana in questo ambito; talché se volessimo, per esempio, tracciare un diagramma dello svolgimento di questo filone narrativo e delle oscillazioni dello scrittore tra polo “fantastico” (in senso stretto) e polo fantascientifico, la curva che lo rappresenterebbe avrebbe un andamento strano, altalenante, decisamente “irregolare”.

Non è facile, pertanto, stabilire un criterio di classificazione e di ordinamento complessivo del tutto soddisfacente di questo “materiale”. Se ne possono prendere in considerazione diversi, da quello puramente cronologico, a quello tematico, a varie combinazioni tra i due. Un interessante esempio al riguardo si può vedere nella già citata antologia – *Novelle del mondo occulto* – curata da Andrea Cedola, il quale raggruppa i diciassette racconti da lui scelti in sei sezioni, che intitola, rispettivamente, *Esistenze parallele, I misteri dell'arte, I misteri della scienza, Revenants, Allucinazioni, Coincidenze?* (aggiungendo, quasi come un'appendice, l'“appassionata” *Tortura*).

Un primo, pionieristico, e per molti decenni unico, studio dedicato specificamente a questo ramo dell'opera capuaniana è quello pubblicato da Hilda L. Norman, col titolo *The scientific and the pseudo-scientific in the works of Luigi Capuana*, sul numero del settembre 1938 del PMLA⁴². Si tratta di un lavoro di impianto squisitamente comparatistico, in cui l'autrice (oltre a costituire, per prima – virtualmente –, un *corpus*) rintraccia e mette in luce diligentemente (e quasi esaustivamente) tutte le possibili “fonti” dei

⁴² L'articolo della Norman occupa le pp. 869-885.

racconti dello scrittore di Mineo ascrivibili al genere di cui ci stiamo occupando. Poi, per un lungo periodo, su questa materia, cala un sostanziale silenzio (salvo scarsi e cursori accenni, qua e là, all'interno di studi di interesse più generale), fino alle pagine dedicate a questi racconti da Enrico Ghidetti⁴³, e poi da Manuela Failli⁴⁴, da Monica Farnetti⁴⁵ e da altri studiosi (oltre a qualche sporadico intervento su qualche singola novella⁴⁶), e alla notevole ripresa di interesse che si è manifestata negli ultimi anni con gli studi – tra gli altri – di Andrea Cedola⁴⁷ e Edwige Comoy Fusaro⁴⁸.

A proposito di “fonti”, comunque, possiamo rilevare come sia lo stesso Capuana – in qualche caso – a indicarle abbastanza esplicitamente. Ciò avviene, per esempio, nel racconto intitolato *L'invisibile* (compreso nella raccolta *Il benefattore* [del 1901] e ripreso poi in *La voluttà di creare*), dove c'è un riferimento diretto – una vera e propria citazione – a *The invisible man*, di H. G. Wells, rispetto al quale la novella capuaniana si configura come una variazione sul tema e quasi come una sfida, in cui il narratore si impegna a raccontare una «storia vera» e al tempo stesso più «sbalorditiva» di quella, “deludente”, dello scrittore inglese, il quale «è rimasto assai al di sotto della realtà»⁴⁹; o anche, nella

⁴³ Mi riferisco alla già ricordata *Introduzione* (del 1973) all'edizione da lui curata dei *Racconti* di Capuana, cit., specie pp. XIX-XXII e XLVIII-LI. Tale *Introduzione* costituisce, nel suo insieme, un denso ma completo profilo a tutto tondo di Capuana, che si può leggere anche, con poche varianti (compresa l'aggiunta di alcune parti delle “Note introduttive” premesse nella citata edizione ai diversi gruppi di racconti ivi ripubblicati) e col titolo *Il demonio della novella*, in E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana 1982, pp. 75-123.

⁴⁴ M. FAILLI, *La voluttà di creare*, in *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, a cura di E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi 1985, pp. 126-168.

⁴⁵ FARNETTI, *Il giuoco del maligno*, cit., in cui diverse pagine sono dedicate alla narrativa fantastica di Capuana.

⁴⁶ Ricordo, tra gli altri, quello, già citato, di Pierluigi Pellini (v. *supra*, n. 33), dedicato a *La redenzione dei capilavori* e a *Il busto* e quello di Annamaria Loria su *Un vampiro*, per cui si veda, più avanti, la n. 55.

⁴⁷ Mi riferisco, in particolare, alla corposa *Introduzione* alla già citata antologia da lui curata, del 2007.

⁴⁸ Si veda l'ampia parte dedicata allo scrittore di Mineo nel volume *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Venezia, Giorgio Pozzi Editore 2010, pp. 79-160.

⁴⁹ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, pp. 296-297.

novella *Il busto* (contenuta nelle stesse due raccolte), in cui il dottor Maggioli, rivolgendosi allo scultore che sta lavorando, appunto, a un suo busto e ha inserito nella creta un teschio per modellare meglio la testa, dichiara: «Non mi accadrà, spero, come alla amata di quel pittore di cui si parla in una novella del Poe» (evidentemente, *The Oval portrait*), aggiungendo: «Io non morirò perché la mia vita si sarà trasfusa tutta nel ritratto quando esso sarà finito»⁵⁰. Ma è abbastanza evidente – sempre in tema di relazioni intertestuali –, anche in assenza di un’esplicita indicazione dell’autore (tanto per fare, anche in questo caso, qualche esempio), la somiglianza tra la conclusione della *Conquista dell’aria* (del 1911) e un episodio nodale del wellsiano *A Wonderful Visit* (del 1895, apparso in traduzione italiana nel 1908), in cui – in entrambi i casi – cacciatori più o meno sprovveduti abbattono a fucilate esseri alati molto particolari: uno scienziato divenuto un novello Icaro nel racconto di Capuana, addirittura un angelo in quello di Wells⁵¹; così come appare innegabile l’analogia (rilevata da Ghidetti e da diversi altri critici) tra il racconto *La redenzione dei capilavori* (risalente al 1900) – specie, anche qui, nel finale – e *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (del 1891)⁵².

Ma, arrivati – a questo punto – al momento di tirare le somme, direi che uno dei tratti salienti più caratteristici di questa parte dell’opera di Capuana presa nel suo complesso è la – già rilevata

⁵⁰ Ivi, p. 277.

⁵¹ L’analogia è già stata segnalata dalla Norman, che indica, fra l’altro, come ulteriori “modelli” di questo racconto di Capuana altri due testi wellsiani: *The Flying Man* (risalente anch’esso al 1895) e *Filmer* (del 1903). Si veda in merito NORMAN, *The scientific and the pseudo-scientific...*, cit., alle pp. 873-874.

⁵² Si veda., in particolare, la nota apposta al titolo del testo capuaniano in questione da E. Ghidetti (nella cui edizione al posto della forma «capolavori» del *Benefattore* si trova appunto «capilavori», come si legge nella *Voluttà di creare*) in L. CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 261 (Ghidetti parla, comunque, di «situazione [...] invertita rispetto al modello»). H. L. Norman indica invece, come una delle possibili fonti di “ispirazione” per questa novella, il racconto di Wells *The Temptation of Harringay*, del 1895 (cfr. *The scientific and the pseudo-scientific...*, cit., p. 883). Ma è difficile, a ogni modo, negare le affinità – anche in questo caso – col *Ritratto ovale* di Poe, rispetto al quale il racconto capuaniano rappresenta, per certi versi, ancora una volta, una “variazione sul tema”, come rileva, tra gli altri, Pellini (*Camillo Boito, Luigi Capuana ...*, cit., p. 257), il quale, per altro, sottolinea l’originalità della «trovata» capuaniana (ivi, p. 255), così come fa, a sua volta, anche A. Ce-dola (*Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., p. 35).

– compresenza, l’alternanza, a volte la singolare compenetrazione, e comunque la costante “dialettica” tra l’elemento razionalistico e scientifico (di matrice positivistica) e l’elemento propriamente fantastico (dialettica che rende questa narrativa capuana per più versi affine – o comunque accostabile – a quella del pur così diverso, per tanti altri aspetti, Guy de Maupassant); ma è proprio questa “dialettica” che profondamente informa e impronta di sé l’opera di Capuana il fattore che, più di altri, forse, conferisce a molti di questi racconti quella particolare intonazione ironico-umoristica, tendenzialmente scetticeggiante – almeno in molti casi –, che in genere è, invece, del tutto estranea e contrastante con un’ispirazione genuinamente “fantastica” (e che molto raramente è presente, per esempio, nei racconti “fantastici” di Maupassant). Spesso l’istanza scientifica e positivistica si incarna in figure di medici e scienziati, che sono appunto molto presenti in questi racconti (come del resto in gran parte della narrativa di Capuana in genere, dove, per lo più, in vario modo rappresentano il punto di vista dell’autore, dal dottor Follini di *Giacinta* al dottor Mola di *Profumo*, e così via): qui essi assolvono una duplice – e quasi ambivalente – funzione: da una parte, infatti, rappresentano la voce della ragione, della razionalità, della logica scientifica, appunto; dall’altra finiscono spesso per avallare e “autenticare” – vista l’irriducibile “resistenza” opposta dall’“inesplicabile” e dall’assurdo ad ogni ragionamento e ad ogni analisi critica cui essi li possano sottoporre – l’effettiva “realtà” degli eventi o dei fenomeni “soprannaturali” o comunque “misteriosi” che sono di volta in volta oggetto della narrazione; svolgono insomma la funzione che hanno, nella narrativa fantastica, quelli che i francesi chiamano *esprits forts*: personaggi che per il loro ruolo (si tratta per lo più di figure autorevoli, di medici, scienziati, magistrati, militari, ecc.) o per la loro natura sono portati a considerare con scetticismo e incredulità fatti e vicende che esulano o contrastano con l’ordine naturale delle cose, e che, dovendosi alla fine arrendere all’“evidenza”, finiscono appunto, proprio in virtù della loro autorevolezza, col conferire maggior forza e credibilità alla “realtà” dell’occulto, divenendone, *malgré leur*, prestigiosi garanti e quasi *testimonial*.

Rientra in questa dialettica, o comunque ad essa si ricollega, il consistente corredo di elementi di carattere metanarrativo, costituito da una quantità di riflessioni, considerazioni, disquisizioni e divagazioni “teoriche” sul soprannaturale, l’ultraterreno, il paranormale e sulla plausibilità di una effettiva esistenza e possibilità di manifestarsi di tale dimensione occulta della realtà (oltre che sulla narrativa fantastica stessa e sulle sue peculiarità⁵³; e, ancora, sui rapporti tra scienza e morale, e sui limiti invalicabili oltre cui la scienza non ha il diritto di spingere la sua ricerca e la sua sperimentazione⁵⁴, ecc.) che accompagna, complessivamente, la parte propriamente narrativa di questo insieme di novelle⁵⁵,

⁵³ Si vedano, per esempio, queste notazioni sulla maggior potenza di questo genere di narrativa rispetto a quella di carattere “realistico” (che suonano quasi come un manifesto di poetica appunto “antirealistica”) formulate dalla baronessa Lanari all’inizio della novella *L’invisibile*: «Raccontatemi una fiaba, datemi a leggere una storia meravigliosa e sto a sentirla tutta occhi e orecchi, e divoro le pagine con deliziosa ansietà [si noti l’ossimoro, particolarmente confacente al genere fantastico], anche quando la paura mi fa accapponare la pelle. Le novelle, i romanzi, che ci rappresentano fatti di ogni giorno, che ci ricantano le solite storie [...] mi fanno l’effetto di un pettegolezzo trasportato dai salotti nelle pagine di un libro. Invece, le storie meravigliose che hanno la potenza di farci penetrare lentamente, inavvertitamente, nelle regioni dell’impossibile, dell’assurdo, e farci sognare a occhi aperti e darci l’illusione che l’impossibile, l’assurdo siano, o siano stati, per eccezione, per misteriose circostanze, una realtà, non mi deliziano soltanto perché mi trascinano con dolce violenza in un mondo diverso dal nostro, ma anche perché m’ispirano una grande ammirazione per l’ingegno dell’autore...» (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 295).

⁵⁴ Un motivo ricorrente, quasi un filo rosso che attraversa, in forma più o meno esplicita, questo filone narrativo (specie – ma non solo – sul versante “fantascientifico”) dall’iniziale *Dottor Cymbalus* al tardo *Acciaio vivente*, è quello (variamente declinato) relativo alla “responsabilità” dello scienziato e ai limiti che questi non deve assolutamente valicare nella sua ricerca volta ad assoggettare e piegare ai suoi fini la natura, pena non solo l’ineluttabile fallimento dei suoi sforzi, ma la severa e altrettanto inesorabile punizione del temerario da parte della natura stessa. Una formulazione particolarmente eloquente di questo concetto è enunciata dal dottor Maggioli all’inizio del racconto *Il domatore di aquile*: «...a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine. Abbiamo rotto il limite, l’armonia, e finiremo [...] con la distruzione della specie umana» (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 303).

⁵⁵ Particolarmente ampia e articolata è, per esempio, la parte metanarrativa in *Un vampiro*, dove il discorso assume a tratti un andamento quasi “didascalico” e ha comunque una chiara valenza anche “epistemologica”, talché la novella si può considerare un caso paradigmatico del rapporto di complementarità che intercorre, complessivamente, tra questo genere di narrativa e la riflessione “teorica” di Capuana. Molto interessante, su questo testo, il saggio di A. LORIA, *Luigi Capua-*

dispiegandosi, spesso, con particolare ampiezza nei preamboli e nelle parti iniziali dei singoli testi e talvolta espandendosi ben dentro al loro interno (grazie anche alla struttura dialogica della maggior parte di essi), fino a formare, nella *Voluttà di creare* (come già nelle due raccolte poi in essa confluite), una sorta di virtuale cornice, che fa da filo conduttore e lega insieme le diverse novelle che compongono la silloge⁵⁶: componente metanarrativa che costituisce, del resto, una caratteristica tipica del genere fantastico, che – come ci ricorda Ceserani – è, a partire da Hoffmann, «uno dei più chiaramente autocoscianti»⁵⁷.

Per concludere: non c'è dubbio che questa parte della narrativa di Capuana non rappresenti il meglio della sua opera complessiva (e neanche – d'altra parte – della narrativa fantastica italiana in genere di quel periodo). Ne rappresenta tuttavia un aspetto di importanza tutt'altro che trascurabile, sia sotto un profilo meramente "materiale" – per la quantità e "continuità" di questa produzione – sia da un punto di vista "storico" (storico-letterario e storico-culturale), considerato che questo conclamato "campione" – *pro tempore* – del naturalismo nel nostro Paese, non solo esordisce sulla scena letteraria con un racconto appunto "fantastico", ma è anche uno dei primi (se non il primo) e dei più fecondi scrittori che sul finire dell'Ottocento (e poi agli inizi del nuovo secolo) si cimentarono in Italia con questo genere di narrativa.

na: «Un vampiro» fra racconto fantastico e racconto spiritico, in La tentazione del fantastico: Racconti italiani da Gualdo a Svevo, a cura di A. D'Elia et alii, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2007, pp. 395-412.

⁵⁶ Sul rapporto - organico e dialettico – tra la "cornice" e la parte propriamente narrativa nel volume del 1911 si sofferma Manuela Failli nel suo saggio su *La voluttà di creare* cit. In una nota a p. 137 la studiosa "misura" anche in termini percentuali l'estensione dello «spazio» occupato dalla cornice rispetto al testo considerato nella sua interezza. Considerazioni particolarmente interessanti sulla rilevanza della «funzione metanarrativa» in quest'opera capuaniana si trovano, poi, nello stesso saggio, specie alle pp. 147-150, dove la Failli afferma, fra l'altro, che «è proprio l'interdipendenza fra cornice, racconti, prefazione e *Conclusione*, il costituirsi cioè di questa raccolta come un unico libro organico in tutte le sue parti, che sembra proporre un discorso marcatamente meta-narrativo» (p. 149).

⁵⁷ CESERANI., *Il fantastico*, cit., p. 70.

VII

LA FANTASCIENZA DI CAPUANA*

I racconti che mi accingo qui ad esaminare non costituiscono certo – nel loro insieme – la parte più importante o più significativa della produzione di Capuana; ma proprio per questo motivo, forse, offrono alla ricerca un terreno largamente inesplorato, meritevole, comunque, di esser conosciuto.

Già altri studiosi, in ogni caso, hanno parlato di fantascienza a proposito di Capuana: a partire da Enrico Ghidetti, che già nell'*Introduzione* all'ampia raccolta (in tre volumi) di *Racconti* dello scrittore di Mineo da lui curata per l'editore Salerno rilevava la «progressiva accentuazione dell'aspetto 'fantascientifico'» dei soggetti delle novelle capuane di genere fantastico e vedeva in «gran parte» dei racconti contenuti nelle raccolte *Il Decameroncino* (1901), *Un vampiro* (1907), *La voluttà di creare* (1911) «una serie di bizzarre o amene divagazioni fantascientifiche»¹; dopo di lui, abbiamo Monica Farnetti, la quale afferma

* È il mio contributo alla raccolta di Studi in omaggio a Margherita Spampinato, pubblicata (a cura di M. Pagano) col titolo «*que ben devetz conoisser la plus fina*», Avellino, Sinestesie 2018 (dove si trova alle pp. 803-819). Colgo qui l'occasione per reintegrare il saggio nella sua forma originaria, rispetto alla quale, nel citato volume, aveva dovuto subire, per ragioni di spazio, numerosi tagli e “contrazioni”, anche di entità – talvolta – non trascurabile.

¹ GHIDETTI, *Introduzione* a CAPUANA, *Racconti*, cit., I, risp. pp. XXII e XLIX. Lo stesso critico tornerà sul punto nella *Prefazione* a *Notturmo italiano*, Roma, Editori Riuniti 1984, dove si legge che Capuana, «nella sua lunga e onorata carriera di novelliere, tenderà accanto alla novella verista, al bozzetto 'regionale' e alla fiaba, il racconto fantastico praticamente in tutte le sue possibili declinazioni, fino ad approdare alla fantascienza di cui rimarrà, da noi, sperimentatore unico (ed ignorato) per oltre mezzo secolo» (p. XII). La prima studiosa a “isolare” e a mettere a fuoco questo filone della narrativa di Capuana, comunque, era stata Hilda L. Norman nell'articolo, del settembre 1938, intitolato *The scientific and the pseudo-scientific...*, cit.

che «all'interno della ricca parabola narrativa di Capuana si dispiega [...] una progressiva e più sicura predilezione per il filone fantastico, talvolta trasceso da una tensione immaginativa di carattere propriamente fantascientifico»²; e Anna Storti Abate, che inserisce il riferimento all'elemento fantascientifico fin nel titolo del suo saggio *Scienza, fantascienza, polemica con la scienza nell'ultimo Capuana*³ e insiste sui «veri e propri spunti fantascientifici, desunti dai maestri della fantascienza, Jules Verne e H. G. Wells»⁴, parlando poi *tout court* di «racconti fantascientifici»⁵; seguono Vittorio Roda, che vede nel *Dottor Cymbalus* – il primo racconto di Capuana – «un embrionale esperimento di fantascienza» e in *Fatale influsso*, senz'altro, «una novella fantascientifica»⁶, e – in anni più recenti – Andrea Cedola, il quale afferma a sua volta che «alla fantascienza appartengono molti dei racconti compresi in *Decameroncino* [...] e in *Voluttà di creare* [...], oltre a novelle sparse»⁷, e Edwige Comoy Fusaro, che ha pubblicato su Internet una lezione tenuta nel 2013 all'Università di Bochum dal titolo *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?*⁸

Del resto, anche uno “specialista” come Gianfranco de Turrís – prima degli ultimi tre critici testé ricordati – aveva già indicato in Capuana un «precursore della nostra narrativa fantascientifica» e «uno dei padri di questo genere letterario nel nostro Paese» e aveva affermato che «il suo primo racconto» (*Il dottor Cymba-*

² FARNETTI, *Il giuoco del maligno*, cit., p. 30. Anche Giovannella Desideri, nel suo profilo einaudiano del fantastico italiano, scrive che Capuana, nella sua lunga carriera di narratore, «sperimenta [...] i temi della letteratura fantastica in un'ampia gamma che va dalla rielaborazione di scorie romantiche all'utilizzazione del nascente filone fantascientifico [...] per cui è tra i pochi scrittori italiani a nutrire interesse» (*Il fantastico*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, p. 980).

³ In «Problemi», n. 85 (maggio-agosto 1989), pp. 154-167.

⁴ Ivi, p. 158.

⁵ *Ibidem*.

⁶ V. RODA, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 1996, risp. pp. 22 e 122.

⁷ CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., p. 40.

⁸ E. COMOY FUSARO, *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?*, in [http://www.academia.edu/11042695/ Luigi_Capuana_scrittore_di_fantascienza](http://www.academia.edu/11042695/Luigi_Capuana_scrittore_di_fantascienza) (consultato il 23 ottobre 2016). Accenna alla fantascienza, in riferimento allo scrittore di Mineo, anche P. Pellini (*Camillo Boito, Luigi Capuana...*, cit., p. 253).

lus), «e due fra quelli che furono i suoi ultimi» (*L'uomo senza testa* [sul quale non sarei tanto d'accordo] e *L'acciaio vivente*) «sono vere e proprie storie di *science fiction* che non sfigurano certo di fronte a quelle, *a loro contemporanee*, dei più famosi nomi inglesi e americani, tedeschi e francesi»⁹.

Ciò premesso, è forse opportuno, prima di addentrarci nella nostra disamina, cercare di precisare qual è la nozione di fantascienza alla quale faccio qui riferimento e individuare quindi – su questa base –, all'interno dell'imponente complesso dei racconti composti dallo scrittore di Mineo, quel sottoinsieme di testi che possiamo classificare come appartenenti o ascrivibili a questa categoria; in altri termini, fissare un *corpus* dei racconti di Capuana che si possano definire (o considerare) “di fantascienza” (ovviamente con tutti i margini di relatività e di approssimazione che in simili operazioni classificatorie sono inevitabili).

Sicuramente, con la fantascienza, siamo in un ambito di narrativa non (strettamente) realistica: potremmo dire, in senso lato, di narrativa “fantastica”, tenendo comunque ben presente che c'è pure, all'interno della produzione novellistica di Capuana, un consistente filone di narrativa fantastica in senso stretto (a cui – fra l'altro – è dedicato il precedente “capitolo” del presente volume); e proprio i caratteri, i tratti specifici che distinguono i racconti “fantascientifici” dello scrittore di Mineo dalla rimanente produzione di genere fantastico importa qui rilevare con particolare attenzione.

In ogni caso, considerato che siamo comunque, con Capuana, ancora a uno stadio primordiale, di “protofantascienza”, penso che possiamo qui accontentarci (in funzione retrospettiva) della definizione, per quanto generica e “rudimentale”, che del termine “*scientifiction*” da lui coniato (e destinato ad esser da lui stesso sostituito, nel '29, col molto più fortunato “*science fiction*”) diede, nel 1926, Hugo Gernsback, secondo cui si intende con esso «il tipo di storia alla Jules Verne, alla H. G. Wells, alla Edgar Allan Poe [...] un affascinante *romance* mescolato ai fatti scientifici e a una

⁹ G. DE TURRIS, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, cit., risp. pp. 5, 14 e 7 (corsivo nel testo).

visione profetica»¹⁰; integrandola, magari, con quella proposta da Sam Moskowitz, che così recita: «La fantascienza è un ramo della narrativa fantastica identificabile per il fatto che essa facilita la ‘volontaria sospensione dell’incredulità’ da parte del lettore, utilizzando un’atmosfera di plausibilità scientifica per le sue speculazioni immaginarie nel campo delle scienze naturali, nello spazio, nel tempo, nel campo delle scienze sociali e della filosofia»¹¹.

Direi comunque che il principale elemento di distinzione tra la fantascienza e il fantastico in senso stretto è costituito dalla presenza o meno del soprannaturale; o meglio, dall’intervento, dall’interferenza, dall’intrusione – o meno – del soprannaturale nel “compatto” e ben regolato mondo della realtà ordinaria (col conseguente stravolgimento – nel caso in cui tale interferenza si verifichi – dell’ordine naturale delle cose): laddove questa interferenza, più o meno “traumatica”, tra le due “dimensioni” c’è, abbiamo il fantastico; laddove, invece, fenomeni, eventi ed esseri di fantasia, pur non “reali”, sono presentati come non incompatibili con le leggi fisiche e biologiche che reggono la realtà naturale (quindi come scientificamente plausibili), abbiamo la fantascienza. Detto in altri termini: nel fantastico abbiamo a che fare con l’altro mondo; nella fantascienza con *un* altro mondo (che potrebbe anche essere il nostro, proiettato in un avvenire più o meno lontano e “arricchito” di scoperte, invenzioni, accadimenti non “reali” ma non intrinsecamente impossibili – o dati, almeno, per non impossibili –: dotato, insomma, di una sorta di “realtà aumentata”).

Ovviamente con Capuana, come si accennava poc’anzi, siamo ancora ai primordi del genere fantascientifico. È l’epoca dei Verne

¹⁰ Cfr. R. SHOLES - E. S. RABKIN, *Fantascienza. Storia Scienza Visione*, Parma, Pratiche 1979, pp. 56-57.

¹¹ Cfr. C. PAGETTI, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1970, p. 15 (da cui mutuiamo la citazione, che il critico trae – traducendola - da S. MOSKOWITZ, *Explorers of the Infinite*, Cleveland and New York, World Publishing Co 1963, p. 11). Appunto «l’elemento della plausibilità scientifica» è «comune a tutta la fantascienza», come ribadisce Pagetti, che soggiunge: «Ciò che distingue la ‘science fiction’ dalla narrativa genericamente fantastica è il rispetto d’una logica interna, non quella della realtà ordinaria, ma quella evocata dalle stesse invenzioni, teorie, scoperte, che popolano, e in un certo senso, delimitano la narrazione» (ivi, p. 16).

e degli Wells (che lo scrittore di Mineo, per altro, conosceva; almeno il secondo, sicuramente¹²). Ma non c'è, a ogni modo, in Capuana, l'"afflato", la passione con cui un Verne o uno Wells, sia pur così diversi tra loro, scrivevano le loro storie avveniristiche. E mancano, del resto, nella "fantascienza" di Capuana, molti dei filoni e dei temi che sono tipici e quasi canonici del genere (già a partire da quei "padri fondatori"), come i viaggi interstellari o interplanetari, gli incontri ravvicinati con gli alieni, i viaggi nel tempo. Si tratta, per lo più, in questi racconti del mineolo, di invenzioni o scoperte o esperimenti più o meno cervellotici e strampalati, di cui sono autori scienziati più o meno svitati o dissennati e che si concludono quasi sempre con un più o meno disastroso fallimento.

In ogni caso, in nessuna (o quasi) di queste novelle l'elemento fantascientifico si presenta allo stato "puro", tale cioè da mirare esclusivamente alla semplice rappresentazione o prefigurazione di scoperte, invenzioni, accadimenti più o meno straordinari e mirabolanti, senza "secondi fini" di alcun genere. Viceversa, quasi sempre è presente, e spesso predominante, una finalità aggiuntiva, o comunque una connotazione di carattere etico o "pedagogico", che conferisce, non di rado, a questi racconti un andamento quasi da apologhi "esopiani", tesi a veicolare un "insegnamento" morale o "filosofico". Del resto, come afferma uno dei massimi studiosi del genere di cui ci stiamo occupando, Darko Suvin, nella migliore e più significativa fantascienza, sotto il velo delle avventure e delle vicende più straordinarie, ambientate nei tempi e negli spazi più remoti, nella sostanza, «sempre *de nobis fabula narratur*»¹³. A tale componente apologica e "moralistica" è per lo più associata – e strettamente legata – l'intonazione ironico-satirica che caratterizza, nella maggior parte dei casi, questo settore della narrativa capuaniana.

¹² Come si evince, se non altro, dal racconto *L'invisibile*, in cui è espressamente citato il romanzo *The invisible man* dello scrittore inglese.

¹³ D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino 1985, p. 97. Poco più avanti il critico afferma che «ogni testo fantascientifico significativo va sempre letto come un'analogia, situata a metà tra un simbolo vago e una parabola precisa» (ivi, p. 98).

In particolare una “tesi” di fondo percorre, con andamento “carsico”, ora sottotraccia ora esplicitamente enunciata (seppur con qualche variazione nelle sue formulazioni), e unisce quasi come un *fil rouge* questi racconti: la tesi – in un certo senso “conservatrice”, o comunque dissonante rispetto al clima di trionfalistica esaltazione del “progresso” scientifico e tecnologico che era tipico dell’epoca (quella del positivismo) in cui Capuana si era formato, e che, per altro, era all’origine della stessa vena narrativa fantascientifica¹⁴ –; la tesi – dicevo – secondo cui ogni pretesa e ogni tentativo di violare o forzare le leggi della natura per piegarla a fini diversi da quelli che le sono propri sono destinati a un ineluttabile fallimento, cui si aggiunge, spesso, una altrettanto inesorabile “punizione” del trasgressore.

Un altro elemento (per altro secondario) che accomuna tutti – o quasi – questi racconti è poi l’ambientazione “esotica”, in paesi stranieri, specialmente “nordici”, delle storie in essi narrate: Germania, Inghilterra, Norvegia, ecc.: come a voler situare quelle singolari vicende in un “altrove” scientificamente e tecnologicamente più avanzato dell’Italia ma al tempo stesso piuttosto vago e indistinto, remoto, sottraendole così a ogni possibilità di “verifica” e rendendole quindi, in definitiva, un po’ più “accettabili”, se non credibili.

Ma veniamo al *corpus* che ci proponevamo di costituire. In base alla nozione di fantascienza che abbiamo sopra cercato di definire (con l’aiuto di Gernsback e di Moskowitz), ne possono sicuramente far parte a pieno titolo (o quasi) racconti come *L’incredibile esperimento*, *I raggi XX*, *La conquista dell’aria*, oltre a quelli dichiaratamente “straordinari” – almeno tre di essi: *Nell’isola degli automi*, *Nel regno delle scimmie*, *Volando* –, ripubblicati (assieme a un quarto racconto, *La città sotterranea*), nel 1992, da de Turris, e alla seconda delle due «Novelle inverosimili» pubblicate nel 1913 sul «Giornale d’Italia», *L’acciaio vivente*; vi possono altresì rientrare, per certi versi, testi come *Due scoperte*, *Americanata* e

¹⁴ Va però ricordato che la maggior parte di questa produzione “fantascientifica” appartiene, cronologicamente, ai primi anni del Novecento, a una fase, cioè, successiva a quella del positivismo trionfante e caratterizzata dall’entrata in crisi delle “certezze” proprie di quella temperie culturale.

L'eròsmetro, in cui comunque è nettamente predominante l'elemento umoristico e satirico; o ancora, *La scimmia del professor Schitz* e *Il domatore di aquile*; ma anche il primo in assoluto dei racconti di Capuana, *Il dottor Cymbalus* – come già rilevato da più d'un critico – si può decisamente ascrivere a questa categoria¹⁵.

Già nel primo racconto, *Il dottor Cymbalus*, appunto – il cui protagonista eponimo è uno scienziato tedesco il quale, su istanza di un giovane che ha subito una cocente delusione d'amore, opera su di lui un drastico e irreversibile intervento chirurgico, “devitalizzandogli” il cuore e rendendolo (o pensando di renderlo), così, insensibile ed immune da sofferenze di origine affettiva –, è presente il tema della “responsabilità” dello scienziato e dei limiti che questi non deve assolutamente oltrepassare nella sua ricerca (o nella sua prassi) per non infrangere le leggi della natura, pena non solo l'inevitabile fallimento dei suoi sforzi, ma la più o meno funesta “vendetta” della natura stessa, che immancabilmente punisce la sfida “prometeica” (e comunque la ὑβρις) del temerario. In questo caso, per altro, lo scienziato è presentato come persona di grande saggezza e coscienziosità; ed è solo per impedire un male maggiore ed estremo – il suicidio dell'infelice William Usinger – che accondiscende, a malincuore, alla richiesta del giovane. Del resto, è proprio lui che, dopo aver manifestato tutta la sua riluttanza ad eseguire la terribile operazione («Provo ribrezzo a stender la mano sopra una creatura perfetta per guarirla senza riparo! Non vo' commettere un sacrilegio»¹⁶), alla fine enuncia la “morale” che si ricava dalla vicenda: «La natura non muta le sue ineluttabili leggi»¹⁷; e già prima aveva così commentato i segni di sofferenza di William al risveglio dopo l'intervento: «È la natura che si solleva contro la violazione delle sue leggi!»¹⁸. Il che non impedisce, per altro, che il dottore, davanti

¹⁵ Si potrebbe per certi versi annettere, o almeno accostare, a questo piccolo *corpus* anche il racconto «*In anima vili*», in cui l'assurdo esperimento posto in essere attiene comunque all'ambito della scienza: in questo caso, della scienza psicologica.

¹⁶ CAPUANA, *Racconti*, I, cit., p. 240.

¹⁷ Ivi, p. 249.

¹⁸ Ivi, p. 243.

alla perfetta riuscita – dal punto di vista tecnico – dell’operazione, esprima la «soddisfazione dello scienziato che ha ottenuto una vittoria»¹⁹. Infatti si manifesta in queste pagine, assieme ai dubbi e alla crisi di coscienza del medico, che alle parole di gratitudine di Usinger («Ella è il genio del bene!») ribatte: «Dite piuttosto il genio del male, capace di distruggere e non di edificare!»²⁰, quel senso di profonda ammirazione per la scienza che è caratteristico della temperie positivista in cui – negli anni ’60 – lo scrittore era già pienamente immerso e che assume qui – a un certo punto – le forme e gli accenti di una vera e propria venerazione, come appare evidente in questo scambio di battute tra William e l’amico Hermann: «– È dunque un Dio quest’uomo? – Uno scienziato; val quasi lo stesso»²¹.

Anche in *L’incredibile esperimento*, risalente al 1890 ma compreso poi nel volume *Il benefattore* del 1901, c’è una “morale”, che viene così enunciata dal narratore nel momento culminante del racconto: «Quando facciamo violenza a una legge della natura, spessissimo i risultati, che noi vorremmo ottenere, falliscono»²². In questo caso la sfida è veramente temeraria e quasi “sacrilega” (anche perché – come afferma, “laicamente”, lo stesso autore dell’“esperimento”, il professor Manlio Brozzi –, dire «Domineddio o la Natura [...] è lo stesso»²³), ed ha qualcosa di titanico: lo scienziato, infatti, «aveva rapito al cielo qualcosa di più del leggendario fuoco di Prometeo»²⁴. Si tratta, in effetti, nientemeno che di realizzare «la fecondazione artificiale per via dell’elettricità»²⁵, ovverosia di avvalersi dei progressi della scienza per «riconduurre la donna a quel che è stata sempre e che sarà sempre (giacché non può essere altro): un’incubatrice di creature

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 245.

²¹ Ivi, p. 236. Su questo racconto d’esordio dello scrittore di Mineo si può vedere il mio saggio (già ricordato) *Alle origini della narrativa di Capuana*, compreso nel volume *Le lagrime e le risate delle cose.*, cit., pp. 7-32.

²² L. CAPUANA, *Il benefattore*, Milano, Aliprandi 1901, p. 139.

²³ Ivi, p. 136.

²⁴ Ivi, p. 140.

²⁵ Ivi, p. 137.

umane, ma senza il concorso del maschio»²⁶. L'esperimento, effettuato dal professore proprio su sua figlia, dal punto di vista strettamente scientifico riesce perfettamente, ma fallisce, ovviamente, sul piano morale ed esistenziale; nonché sul piano ideologico e politico-sociale: il racconto, infatti, ha anche una marcata valenza polemico-satirica²⁷, in quanto lo scrittore punta i suoi strali contro le istanze e le manifestazioni di un movimento di emancipazione della donna che andava fermentando e maturando in Europa e i cui echi giungevano anche in Italia. Il folle progetto del professor Brozzi nasce appunto in un clima in cui si parla sempre più spesso di quel fenomeno «che oggi porta il formidabile nome di *feminismo*», mentre, per contrasto – soggiunge il narratore –, trova «proseliti e apostoli – fuori del cristianesimo – il *misoginismo*, l'odio contro la donna»²⁸. In ogni caso, secondo lo scienziato, «la donna, proclamando la sua *emancipazione*, crede di provvedere alla sua sorte, e invece non fa altro che lavorare all'emancipazione dell'uomo dall'attuale giogo di lei...»²⁹. L'intonazione prevalente è quella ironica (ravvisabile, forse, già in quell'"incredibile" del titolo), che si confà al carattere del "narratore" – il dottor Maggioli – oltre che al clima frizzante e mondano del salotto della baronessa Lanari, di cui Maggioli è animatore³⁰.

Da un punto di vista prettamente fantascientifico siamo nell'ambito tematico della creazione della vita con mezzi artificiali (nel caso specifico, mediante l'elettricità³¹, già da alcuni decenni

²⁶ Ivi, p. 136.

²⁷ In questo senso si potrebbe accostare a novelle quali *Amore libero* o, anche, *Il primo maggio del dottor Piccottini*.

²⁸ CAPUANA, *Il benefattore*, cit., p. 135 (corsivi nel testo).

²⁹ *Ibidem* (corsivo nel testo).

³⁰ Tale clima è ben reso, per esempio, dalla seguente scenetta: «Le signore protestarono in coro, e la baronessa Lanari, battendogli col ventaglio sul braccio, tra indignata e sorridente, soggiunse: - Queste enormità, non dovrebbe dirle mai davanti a noi! - Perdoni - rispose il dottore. - La verità va detta dovunque, davanti a chiunque, specialmente quando è richiesta. La scienza, infine, non ha obbligo di essere galante. - Ma gli scienziati sì, - replicò la baronessa...» (ivi, pp. 130-131).

³¹ Così il professor Brozzi illustra la sua idea: «Quel gran chimico che ha detto che noi creeremo l'uomo coi lambicchi, ha detto una sciocchezza: lo creeremo senza il maschio, senza l'amore e il sentimento e senza gli inutili ammennicoli;

entrata impetuosamente – con i suoi usi industriali e civili – nella vita quotidiana dei nostri avi, ma ancora oggetto di stupore e di straordinarie aspettative per le sue caratteristiche “misteriose”, oltre che per le sue enormi e molteplici potenzialità, in gran parte inesplorate), sulla scia del *Frankenstein* di Mary Shelley e dell’*Eva futura* di Villiers de L’Isle-Adam; una variazione sul tema si avrà – questa volta in chiave “fantastica” piuttosto che fantascientifica – nella novella *Creazione*, dove la creatura artificiale sarà prodotta non più con mezzi fisici e “scientifici”, bensì mediante arti esoteriche e sostanzialmente “magiche”, come le pratiche ispirate alle scienze occulte dell’Oriente e in particolare al «*Ragi-Yog*»³² (ma dove, comunque, è ancora una volta ribadita la tesi centrale di questo filone narrativo, secondo cui «si possono spingere, sì, fino oltre certi limiti le forze della natura, ma non mai ridurle diverse da quel che sono»³³).

La questione della responsabilità dello scienziato – e dei suoi limiti – è ripresa anche nella novella *I raggi XX* (del 1896), sia pur in forma indiretta e quasi antifrastica («Fortunatamente per me – afferma infatti il professor Erznarr, autore della scoperta che dà il titolo al racconto –, il compito dello scienziato positivo si riduce a scoprire un fenomeno, a riprodurlo, ad accertarne, quando gli riesce, la legge. Non spetta a lui preoccuparsi delle

con quella stessa forza che la natura ha adoprato e adopra per la creazione, l’*elettricità*; facendo selezioni, scelte ora affatto impossibili, e perfezionando le [*sic*] specie fino al punto in cui non sarà più quella che ora è. Non ricorremo però a lambicchi, a fornelli o altro macchinario più complicato; ci serviremo del fornello, del lambicco, dell’eccellente macchinario che la natura ha elaborato a questo scopo; della vera *Magna Parens*, della donna; non sapremmo inventare niente che valga a sostituirla» (ivi, p. 137; corsivi nel testo); ed aggiunge poco più avanti: «La maggiore difficoltà consiste [...] nel trasformare, l’elettricità minerale, vegetale e animale in elettricità umana» (ivi, p. 138).

³² CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 286 (corsivo nel testo). Anche nella *Redenzione dei capilavori* ritornerà, in certo qual modo, il tema della “vita artificiale”, infusa, in quel caso, in un ritratto (di donna) dipinto da Sebastiano del Piombo; e anche in quel caso, del resto, realizzata attraverso mezzi, piuttosto che scientifici, quasi magici – “negromantici”, si direbbe –, incompatibili con le leggi della fisica e della natura in genere, quali le operazioni intese a “magnetizzare” e rendere in tal modo viva una figura dipinta. Anche qui, d’altra parte, si tratta pur sempre di un «esperimento», compiuto da uno “scienziato”, che per giunta è proprio il professore di fisiologia del dottor Maggioli.

³³ CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 290.

conseguenze»³⁴). Questa volta, per altro, le possibili conseguenze negative o indesiderate di una scoperta scientifica o di un suo uso sconsiderato additate da Capuana, sempre col tono ironico-umoristico che caratterizza per lo più questi racconti, hanno una portata più circoscritta del solito (benché pur sempre rilevante), collocandosi sul piano delle relazioni sociali e interpersonali piuttosto che su quello delle leggi fondamentali della natura e dei più “profondi” problemi di carattere etico e filosofico.

I raggi XX, che vengono così chiamati per l’«analogia»³⁵ con i raggi X scoperti da Röntgen giusto l’anno precedente³⁶ (ma anche perché «il doppio *icchese* [...] sembra adatto a rappresentare la loro doppiamente incognita natura»³⁷), costringono gli individui sottoposti alla loro azione a mettere a nudo i loro veri e più reconditi pensieri e sentimenti, smascherando così la loro ipocrisia e la loro falsità (hanno cioè un effetto sostanzialmente analogo a quello dello “psicoscopio”, il marchingegno inventato dal protagonista del coevo – del ’97 – romanzo avveniristico *L’anno 3000* di Paolo Mantegazza³⁸). Capuana si preoccupa di spiegare il “principio” in base al quale il ritrovato funziona:

Questi raggi, toccando il cervello, il punto più sensibile finora sperimentato, da luce diventano calore e moto; e così l’atto iniziale della *parola interiore* – che è, come si sa, un suono basso – aumenta

³⁴ L. CAPUANA, *Il braccialetto*, Milano, Brigola 1898, p. 263). Su questo racconto (e più in generale sui riflessi letterari della scoperta di Röntgen) si veda il recente saggio di G. SORBELLO, *Luigi Capuana e l’immaginario scientifico di fine secolo: i raggi x, la telepatia e la fotografia del pensiero*, in *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant’anni*, a cura di G. Sorbello e G. Traina, Caltanissetta, Lussografica 2015, pp. 547-561.

³⁵ CAPUANA, *Il braccialetto*, cit., p. 245.

³⁶ Evidentemente Capuana (in particolare il Capuana “spiritista”, e *pour cause*) era rimasto particolarmente colpito dalla scoperta di Röntgen, il quale non solo è più volte esplicitamente menzionato nel racconto in esame, ma è citato anche in *Mondo occulto*, dello stesso ’96 («I raggi X del prof. Röntgen, dei quali tanto si parla in questi giorni...») [cfr. CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., p. 193]), e sarà richiamato pure nell’articolo *Il «Di là»*, del 1902 (cfr. *ivi*, pp. 225-226).

³⁷ CAPUANA, *Il braccialetto*, cit., p. 248 (corsivo nel testo).

³⁸ Si veda, in proposito, il mio saggio sullo scrittore lombardo *L’utopia di Paolo Mantegazza*, in “*Forme e Storia*”. *Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, a cura di A. Manganaro (numero monografico di «Le forme e la storia», n. s., I, nn. 1-2 [2008], 2 tomi, II, pp. 1187-1229; in part., p. 1206).

di sonorità e diventa parola esteriore, al pari di qualunque altra volontariamente tale³⁹.

In ogni caso, lo scienziato appare consapevole delle implicazioni «moralì e sociali»⁴⁰ e, quindi, della potenziale pericolosità – anzi, addirittura, della «terribilità»⁴¹ – dell’invenzione, giacché «l’organismo sociale presente è un ingranaggio di verità, di menzogne, di mezze verità, di mezze menzogne le quali rendono possibili le relazioni tra individuo e individuo, tra nazione e nazione»⁴² e «i *Raggi XX*, se la loro applicazione diventasse facile e universale, sovvertirebbero [...] la società attuale»⁴³.

Dei semplici *divertissements*, più che altro, appaiono, almeno in rapporto agli standard della fantascienza “canonica”, racconti come *Due scoperte*, *Americanata*, *L’eròsmetro*, appartenenti, rispettivamente, alla raccolta *Il benefattore*, il primo, e al *Decameroncino*, gli altri due; tutti e tre poi confluiti in *La volontà di creare*. Sono accomunati appunto dall’intonazione umoristica e dallo spirito giocoso che li pervadono e che improntano profondamente di sé anche gli spunti potenzialmente fantascientifici in essi contenuti.

Il primo, in particolare, è caratterizzato da una comicità di stampo schiettamente “boccaccesco”, dal momento che le due scoperte a cui esso è intitolato consistono in due tipi di interventi chirurgici (precisamente, neurochirurgici) dagli effetti diametralmente opposti: uno, praticato «intorno a non so qual paio di nervi, a sinistra della spina dorsale»⁴⁴, produce sul malcapitato (e ignaro) “paziente” «una rapida quanto durevole estinzione della facoltà amoratoria»⁴⁵, consentendo così al gelosissimo e sospettosissimo professore von Schwächen, lo scienziato autore della

³⁹ CAPUANA, *Il braccialetto*, cit., p. 261 (corsivo nel testo).

⁴⁰ Ivi, p. 259.

⁴¹ Ivi, p. 262.

⁴² Ivi, pp. 262-263.

⁴³ Ivi, p. 263 (corsivo nel testo).

⁴⁴ CAPUANA, *Il benefattore*, cit., p. 169.

⁴⁵ *Ibidem*.

scoperta, di ricevere tranquillamente in casa sua gli studenti – tutti irresistibilmente affascinati dall’avvenente consorte del professore –, dopo averli ubriacati e sottoposti al suindicato trattamento e averli così resi “inoffensivi”; l’altro tipo di operazione, risultato di un errore dovuto al caso, o forse all’intervento di «una giustizia assai più oculata e più tremenda della pretesa giustizia umana»⁴⁶, va esattamente nella direzione opposta, come si vede proprio con uno dei più focosi “ammiratori” della bella Elsa: e la «prima ad accorgersene» è appunto «la dolce signora Schwächen»⁴⁷, come con maliziosa arguzia fa capire al suo uditorio il dottor Maggioli. Ma tutto il racconto è condotto sul filo dell’elegante ironia propria di questo personaggio e del “cenacolo” che attorno a lui si raccoglie.

Quanto ad *Americanata*, si tratta di una sorta di “scherzo”, incentrato su due invenzioni mirabolanti quanto bislacche – una portentosa acqua dentifricia e una altrettanto prodigiosa acqua rigeneratrice per i capelli – e sulle conseguenze paradossali e tragicomiche di uno scambio dei due preparati. Non manca però una “morale”, consonante con quella “generale” comune un po’ a tutti questi racconti: «In certi momenti – afferma infatti il narratore – penso che la natura è vendicativa contro coloro che le rubano qualcuno dei suoi segreti processi»⁴⁸.

Sul filo del paradosso si sviluppa anche *L’eròsmetro*⁴⁹, il cui titolo si riferisce a uno strumento – realizzato, come al solito, da uno scienziato dotato di «ingegno meraviglioso»⁵⁰ ma non di buon senso – che serve a «misurare i gradi e la qualità dell’amore, simile a quello con cui il Mosso [...] è riuscito a misurare la

⁴⁶ Ivi, p. 171.

⁴⁷ Ivi, p. 174.

⁴⁸ CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 264.

⁴⁹ Nella narrativa di anticipazione dell’epoca (a cavallo tra Otto e Novecento) l’inventiva “linguistica” va di pari passo con quella (pseudo)scientifica e (pseudo)tecnologica. Mantegazza, per esempio, nel suo già ricordato romanzo *L’anno 3000*, si sbizzarrisce a coniare “neologismi” quali *aerotaco*, *idrotaco*, *estesiometro*, *pantomaso*, o il già visto *psicoscopio*; Salgari in *Le meraviglie del 2000* (pubblicato nel 1907) introduce la *silurite* e l’*eofono*; in Capuana, ancora, troveremo, poi, anche l’*acciaina*.

⁵⁰ Ivi, p. 310.

trasformazione dell'attività psichica in calore ed in moto»⁵¹, e che porterà l'incauto inventore a sconvolgere la donna da lui amata e rovinare così irreparabilmente la sua stessa vita affettiva. Si tratta chiaramente di un racconto – o meglio, di un “apologo” – a tesi, volto, appunto, a dimostrare l'assunto che l'amore è – o si basa su – un'illusione, e che ogni pretesa di “misurarlo” più o meno “scientificamente” non possa portare ad altro che a “spoe-tizzarlo”, svelarne l'illusorietà e l'inconsistenza e, insomma, distruggerlo. In questa “logica” il marchingegno avveniristico è appena un pretesto, senza alcuna consistenza né alcuna seria connotazione di carattere tecnico-scientifico: «Io non posso spiegare qui – se ne esce infatti a dire, sbrigativamente, il dottor Maggioli – i principii positivi che servirono di base alla creazione di quel mirabile strumento, né descriverlo minutamente»⁵².

Rientrano nel filone della narrativa fantascientifica (anche se si tratta, in questo caso, di una fantascienza esplicitamente indirizzata a un pubblico infantile e adolescenziale – come la collana di cui fanno parte – e contrassegnata da una evidente connotazione di carattere pedagogico-didascalico) almeno tre dei “quattro viaggi straordinari” pubblicati da Capuana, nel 1908, in altrettanti fascicoletti della “Bibliotechina Aurea Illustrata” della Casa Editrice Salvatore Biondo di Palermo e meritoriamente ripubblicati nel 1992, per l'editore Solfanelli di Chieti, da Gianfranco de Turrís. Il principale modello di riferimento appare qui chiaramente la narrativa di Jules Verne⁵³.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 312.

⁵³ Come afferma de Turrís (*Introduzione a CAPUANA, Quattro viaggi straordinari*, cit., p. 7), in questi racconti di Capuana «si fondono la sua vena di narratore per ragazzi con quella fantascientifica di tipo verniano». Non si può considerare di fantascienza – come già accennato –, ma si colloca piuttosto sulla linea – verniana anch'essa – dei racconti di avventure e di esplorazioni sotterranee, il quarto dei “viaggi straordinari” in questione – *La città sotterranea*, appunto (l'unico, per altro, ambientato in Italia) –, che narra, con toni a tratti anche fiabeschi, la vicenda di due sprovveduti ragazzi i quali finiscono, per caso, in un misterioso intrico di caverne – occupate in parte anche dagli orridi avanzi di «una catastrofe avvenuta in tempo preistorico, o ignorata dalla storia» (CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, cit., p. 82) –, che essi esplorano in compagnia di uno «scienziato» *sui generis*, il quale, nella sua prima apparizione, è presentato come «un omaccione col fucile a bandoliera e in testa un cappellone di feltro che sembrava un ombrello» (ivi, p. 69).

Il primo di questi racconti, comunque – *Nell’isola degli automi* –, tratta un tema che è uno dei più tipici e classici della *science fiction*, quello appunto dei *robot* (come si chiamano, con termine più moderno, questi simulacri artificiali degli esseri umani) e, più in generale, delle applicazioni più nuove – e per l’epoca avveniristiche – della meccanica e dell’elettricità (abbiamo, fra l’altro, una “casa intelligente” che sembra anticipare le più avanzate realizzazioni dell’attuale “domotica”).

Gli automi creati dal discendente del celebre Vaucanson che abita la misteriosa isola sulle cui rive fanno naufragio il piccolo Nino e suo padre appartengono alla specie più docile e servizievole, ma ciò non impedisce che il fanciullo provi alla loro vista quel senso di smarrimento e di paura che si designa in tedesco col termine *Unheimliche* (reso in italiano col termine “perturbante”) e che ha una delle sue cause più tipiche – almeno secondo Jentsch (che ha studiato questo particolare stato d’animo prima di Freud, il quale da lui prese le mosse per il suo famoso saggio del 1919⁵⁴) – proprio nell’incertezza sull’effettiva natura di qualcosa che non si sa – non si capisce – se sia o no un essere animato (e vivo). Lo testimoniano passi come questi:

Il ragazzo ebbe paura, specialmente quando colui rialzò lentamente il capo, abbassò lentamente il braccio e rimase immobile con gli occhi fissi [...]. Quell’uomo, che pareva una statua, doveva esser vivo, giacché si era mosso e aveva parlato...⁵⁵;

Alla luce del sole, quei personaggi avevano qualcosa che ripugnava, che faceva paura; sembravano gente morta, galvanizzata da corrente elettrica, e che sarebbe da lì a poco, tornata a morire e a disfarsi. Ni-

⁵⁴ Una traduzione del saggio di E. Jentsch – *Sulla psicologia dell’Unheimliche* –, si può leggere in AA. VV., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 399-410). L’originale è del 1906. Proprio in un automa – la “bambola” Olimpia del *Sandmann* di Hoffmann – Jentsch indica l’esempio paradigmatico di questo genere di “esseri” suscitatori di *Unheimliche*; mentre, d’altra parte, R. Giovannoli (*La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani 1991, p. 9) chiama «sindrome di Olimpia» quella che «si manifesta [...] negli individui umani che a contatto con dei robot perdono il senso del vero e del falso».

⁵⁵ CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, cit., pp. 19-20.

no si stringeva ai panni del vecchio e lo guardava per accertarsi ch'egli era dissimile da coloro, veramente vivo⁵⁶.

Il secondo racconto del gruppo – *Nel regno delle scimmie* – si inserisce in un altro filone tematico che fa parte anch'esso del repertorio fantascientifico “classico”: quello che potremmo dire dell’“umanizzazione degli animali” (con la variante del “confronto/competizione tra umanità e animalità”), che ha uno dei suoi prototipi moderni nell’*Isola del dottor Moreau* di Wells (del 1896) e che vedrà una delle sue espressioni più rappresentative – sempre in ambito di fantascienza – nel romanzo *Il pianeta delle scimmie* di Pierre Boulle (e nella serie di film ad esso ispirati).

Nel caso in esame l’idea base è data dal progetto del professor Edmondo Eyre di comunicare con delle scimmie, servendosi dell’intermediazione di un ragazzo, Tom Bedley, «brutto da somigliare» – appunto – «una scimmia»⁵⁷ e capace di imparare il loro linguaggio (già studiato dallo stesso professore, anche sulla base di «un libro pubblicato dal dottore Garner»⁵⁸ che sarà citato anche nel successivo racconto *La scimmia del professor Schitz*), in vista di un avvenire in cui le scimmie stesse dovranno sostituire i servitori.

Presto le affinità e le reciproche simpatie tra il ragazzo e gli animali si rivelano ben più consistenti e profonde di quanto non sembrasse a prima vista; e del resto Tom, «a furia di convivere con le scimmie, prendeva tutti i modi e tutti i caratteri di quegli animali»⁵⁹. Non giunge quindi del tutto inaspettata la conclusione (che contiene anche una implicita “morale” di carattere – sia pur genericamente – “sociale”): il giovane aiutante del professor Eyre, infatti, decide di restare con i suoi nuovi amici oranghi e gibboni e, nell’accomiatarsi dallo scienziato, esclama: «A Londra, i miei pari, tra cristiani, stanno peggio!»⁶⁰.

⁵⁶ Ivi, p. 22.

⁵⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁸ Ivi, p. 36. Evidente il riferimento all’opera di Richard Lynch Garner *The speech of monkeys*, del 1892.

⁵⁹ Ivi, p. 43.

⁶⁰ Ivi, p. 46.

Un tema particolarmente caro al Capuana degli ultimi anni e alla sua “fantascienza” è poi quello del volo umano, che viene da lui declinato secondo diverse varianti (anche se di fantascienza in senso stretto si può parlare solo fino a un certo punto, considerato che già fin dai primissimi anni del '900, con i prototipi di aeroplano dei fratelli Wright – e ancor prima, con i dirigibili e con le mongolfiere –, il volo “artificiale” aveva conosciuto le sue prime prove “reali”).

È proprio questo, come annunciato già dal titolo – *Volando* –, il tema del terzo dei “viaggi straordinari”, dove viene presentata come qualcosa, appunto, di “straordinario” e sbalorditivo una macchina volante sostanzialmente analoga a quelle che, in realtà, all'altezza del 1908, erano già state sperimentate e collaudate sotto forma di aeroplano. L'unica differenza, di fatto, è che nell'aeroplano “vero” il pilota è seduto all'interno del velivolo, mentre qui l'“aviatore” inforca il suo apparecchio come una bicicletta (o lo “cavalca” come farà il domatore di aquile dell'omonimo racconto con i suoi uccelli).

In ogni caso, l'idea del volo umano sembra rappresentare, agli occhi del narratore, qualcosa di intrinsecamente trasgressivo, una violazione quasi sacrilega delle leggi di natura e dei limiti da questa imposti all'uomo, che merita – e immancabilmente riceve – una punizione, come più volte esplicitamente sancito in questi racconti: nel caso specifico, il prototipo costruito dal signor Garborg si perde inabissandosi nel mar Baltico e l'inventore va irrimediabilmente fuori di senno.

In modo analogo, falliscono miseramente gli esperimenti e i tentativi messi in atto dai protagonisti dei due racconti del 1911, *La conquista dell'aria* e *Il domatore di aquile*. Quello del primo è un fisiologo dilettante che concepisce l'idea di dare – o meglio, di *ridare* – all'uomo la possibilità di volare, recuperando «una funzione che la natura, non sappiamo perché [...] ha conservato e riserbato per organismi inferiori nella scala degli esseri»⁶¹. Il presupposto ‘teorico’ è tipicamente fantascientifico (cioè, anche se infondato, pur dotato di una sua astratta plausibilità): Baruzzi (questo il nome del protagonista), infatti, «partiva dal fatto notis-

⁶¹ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, pp. 283-284.

simo che il feto umano, nei primi stadi di formazione, somiglia a quello del pesce, poi del cane... Dunque ha organi che, nella compiuta trasformazione in feto umano, si arrestano nel loro sviluppo, si atrofizzano, o si mutano in organi con funzione diversa»⁶²; e, secondo la sua ipotesi, «le nostre braccia non sono altro» che il risultato di una trasformazione di quel che in origine erano le ali: insomma, non sono altro che ali «in embrione»⁶³. Ma la plausibilità si ferma qui: infatti, sui procedimenti seguiti dallo scienziato per realizzare il suo progetto, il dottor Maggioli non dice nulla: «Non posso entrare a discorrere, con particolari minuti» – egli afferma –, «dei suoi difficilissimi studi»⁶⁴. Nondimeno, l'obiettivo a lungo perseguito viene raggiunto, a costo di terribili sofferenze (dal momento che il Baruzzi compie su se stesso i suoi esperimenti, «martirizzando il suo povero corpo con operazioni dolorosissime, con tagli chirurgici, con mezzi che mettono più volte a repentaglio la sua nobile vita»⁶⁵); alla fine, a ogni modo, lo scienziato riesce a «sollevarsi per aria, con le gambe riunite orizzontalmente, quasi servissero da timone»⁶⁶. Ma, anche in questo caso, la vicenda si conclude con un fallimento e il racconto ha un finale tragicomico (che richiama, come già notò la Norman, quello del racconto wellsiiano *A wonderful visit*⁶⁷): scambiato per un «animale mostruoso» mentre compie il suo volo all'aperto, il povero Baruzzi viene abbattuto a fucilate da un contadino che spera così di «guadagnarsi un bel premio, vendendo lo sconosciuto uccello a un museo»⁶⁸.

Anche nel racconto *Il domatore di aquile* (che si colloca in una posizione *border line*, tra la fantascienza e il fantastico) abbiamo una variazione sul tema del volo umano, che si realizza, in questo caso, non mediante un marchingegno meccanico ma per mezzo di volatili all'uopo ammaestrati. Anche qui abbiamo un

⁶² Ivi, p. 285.

⁶³ Ivi, p. 282.

⁶⁴ Ivi, p. 285.

⁶⁵ Ivi, p. 286.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ NORMAN, *The scientific and the pseudo-scientific...*, cit., p. 874.

⁶⁸ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, pp. 286-287.

eccentrico ideatore di stravaganti teorie e di temerari esperimenti, il marchese di Santa Pia, la cui «ardita invenzione»⁶⁹ consiste nell'idea di addomesticare le aquile per farne degli animali da trasporto, dei «cavalli aerei», degli «aeroplani viventi»⁷⁰. Ma anche in questo caso l'esperimento, pur riuscito, è destinato a non avere nessun seguito e si conclude tragicamente, con la raccapricciante fine del marchese (descritta dal narratore con particolare efficacia): a conferma – ancora una volta – della tesi di fondo che fa da filo conduttore in questi racconti e che viene così enunciata, all'inizio della novella in esame, dal dottor Maggioli:

...a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine. Abbiamo rotto il limite, l'armonia, e finiremo – vorrei essere cattivo profeta – con la distruzione della specie umana⁷¹.

Una ripresa (con variazione) del tema della “umanizzazione” degli animali si ha nel racconto *La scimmia del professor Schitz*, il cui protagonista eponimo persegue il disegno di accrescere le capacità intellettive e affettive di una scimmia, sulla base della convinzione che «se si potesse sviluppare il volume del suo cervello, parecchie facoltà ancora iniziali si svilupperebbero egualmente»⁷². Per raggiungere tale obiettivo c'è però «la difficoltà della scatola cranica, che tiene prigioniero il cervello, e non ne consente l'aumento del volume»⁷³. Il professore supera l'«ostacolo» applicando alla testa dell'animale un «impiastro» atto a «rammollire la scatola cranica»; e il risultato positivo non manca: «dopo due soli mesi», «il cranio dello scimmione era già ridotto molle come quello di un neonato» e «aveva preso conformazione diversa: si era delicatamente arrotondato, si era dilatato»; e «già si notava qualche modificazione anche nell'indole dell'animale...»⁷⁴.

⁶⁹ Ivi, p. 305.

⁷⁰ Ivi, p. 307.

⁷¹ Ivi, p. 303.

⁷² Ivi, p. 270.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, pp. 270-271.

Ma a questo punto l'andamento del racconto prende una piega decisamente comica (anche se non priva di qualche risvolto patetico), dando un rilievo predominante e quasi esclusivo a quell'intonazione umoristica che già dall'inizio caratterizzava il contesto della narrazione – in accordo col clima spiritoso e brillante che regna nel salotto della baronessa Lanari – e che qui dà adito anche ad allusioni particolarmente maliziose e salaci⁷⁵. L'esperimento del professore, infatti, pur essendo tecnicamente riuscito («Poiché la scatola cranica non opponeva più resistenza, la massa cerebrale avea potuto facilmente aumentare di volume, di circonvoluzioni, e le sensazioni da esse tramandate ai nervi, vi si trasformavano in sentimenti, in maniera primitiva, s'intende»⁷⁶), ha un esito del tutto impreveduto: l'animale, così “umanizzato”, si innamora della vecchia serva (che, a sua volta – un po' come il Tom Bedley di *Nel regno delle scimmie* –, era talmente brutta «da giustificare la sciocca opinione della provenienza dell'uomo dalla scimmia»⁷⁷): «La guardava con occhiate così languide, le indirizzava certi gridi d'intonazione così raddolcita [...], l'accarezzava così delicatamente...»⁷⁸. Insomma – soggiunge ironico il narratore, con felice tocco satirico e caricaturale –, «appariva proprio un innamorato sentimentale; prendeva pose da *rêveur*, col dito d'una delle sue mani appoggiato alla guancia, con la testa inclinata tristemente da un lato»⁷⁹.

Ma si tratta, ovviamente, di un “amore impossibile”, e la conclusione è fatalmente “tragica” (cioè, nel caso specifico, ancora una volta, tragicomica): consumato dalla sofferenza per la ‘freddezza’ dell’‘amata’, «il poveretto languiva, languiva come un innamorato sentimentale qualunque. E un giorno [...], disperato di non veder corrisposto il suo amore, fece come tutti gli in-

⁷⁵ Come nel passo seguente: «I maschi delle scimmie – è notissimo – non sono molto riserbati nelle dimostrazioni dei loro istinti amorosi. E lo sapeva pure la vecchia serva del professore che spesso era scappata via facendosi il segno della santa croce, come davanti all'apparizione d'un demonio» (ivi, p. 272).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 271.

⁷⁸ Ivi, p. 272.

⁷⁹ *Ibidem*.

namorati violenti: si suicidò strozzandosi con la catena che lo teneva legato»⁸⁰.

Ma è tempo, a questo punto, di tirare le fila del nostro discorso. Come si è già detto, e come conferma chiaramente l'analisi dei testi, la problematica relativa alla responsabilità dello scienziato e della scienza, ai poteri di questa e ai pericoli insiti in un suo uso sconsiderato e dissennato, costituisce un *leitmotiv* e un filo conduttore all'interno di questo filone narrativo (e non solo⁸¹) e fa da contrappunto – o da controcanto – alla pur persistente, profonda ammirazione – di matrice “positivistica” – per la scienza stessa e per le sue conquiste, che, pure essa, trova spesso espressione, a sua volta, in questi racconti.

Cosicché, alle tante evocazioni ed esemplificazioni dei disastri che un uso scriteriato della scienza può provocare e alle tante denunce di tali rischi (tra le più eloquenti, quella che il dottor Maggioli formula all'inizio del *Domatore di aquile* e che ho riportata poc'anzi⁸²), si contrappongono professioni di “fede” come quella (già vista anch'essa) che troviamo nel *Dottor Cymbalus* – con cui siamo, per altro, ancora agli inizi del percorso narrativo e culturale di Capuana – («– È dunque un Dio quest'uomo? – Uno scienziato; val quasi lo stesso»), o quella implicita in quest'altro accostamento tra l'ideatore ed esecutore di un esperimento (almeno momentaneamente) riuscito e l'Onnipotente: «...non mi sembrava più un uomo, ma un Dio!»⁸³ (*La conquista*

⁸⁰ Ivi, p. 273.

⁸¹ Un caso limite, in materia, è rappresentato dal micidiale “esperimento” psicologico portato a compimento con imperturbabile cinismo e con fredda determinazione dal protagonista di «*In anima vili*» a spese di una sventurata e ignara fanciulla che finirà suicida. Dichiarò a questo proposito il dottor Maggioli: «Io non saprei determinare fin dove si estenda il diritto dell'osservazione scientifica; so però che certe volte rasenta il delitto». Al che la baronessa Lanari ribatte: «Rasenta soltanto? Siete troppo indulgente, dottore» (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 303). E, ancora, alla fine del racconto, il narratore (Maggioli) si chiede, non retorilmente: «Il diritto dell'osservazione scientifica può estendersi fino alla morte di un'innocente creatura, perché un fatto, una serie di fatti siano positivamente verificati e sia accertata una legge?» (ivi, p. 308).

⁸² Cfr. *supra*, p. 161.

⁸³ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 286). Una analoga forma di ammirazione reverenziale e quasi estatica si può scorgere – oltre e nonostante l'orrore per lo

dell'aria [con cui siamo già nel 1911]); o, comunque, attestazioni di riconfermata e totale fiducia come la seguente:

...i tentativi degli scienziati, qualunque ne sia il risultato, hanno sempre un gran valore. Talvolta si riducono a far scorgere agli studiosi che già stanno su una falsa via. Tornare addietro, per prendere un'altra strada non significa niente. Gli scienziati muoiono, ma la scienza ha la pelle dura: ha l'eternità davanti a sé. Quel che non è riuscita a fare oggi, l'opererà domani, domani l'altro. I domani della scienza sono composti di secoli (*La scimmia del professor Schitz*)⁸⁴.

Quello che prevale, a ogni modo, è il senso di preoccupazione, di timore anche, per le conseguenze degli "abusi", o degli usi impropri, sempre possibili, dell'immenso potere della scienza; come conferma anche l'ultimo dei racconti di questa serie, *L'acciaio vivente*, in cui il giovane e avventato chimico Guido Morini, incurante degli avvertimenti del più anziano e saggio professor Ghinelli, che gli raccomanda di non «torturarsi [...] per trovare il segreto di far violenza alla Natura, di assoggettarla a un preconcetto balenatogli nella mente e diventato terribile ossessione»⁸⁵, sperimenta sulla moglie la sostanza da lui inventata – l'*acciaina* –, che, rafforzando potentemente «le fibre, i muscoli, i nervi»⁸⁶, dovrebbe portare al risultato di «protrarre la giovinezza» e «conservare inalterata la bellezza»⁸⁷ di chi viene sottoposto al trattamento; ma, naturalmente, mal gliene incoglie, e la scon-

«snaturamento» prodotto dalla «scienza» nell'animo dell'amico, autore del funesto "esperimento" di *In anima vili* – in quest'altra affermazione del dottor Maggioli: «Quel mostro umano, bisogna però confessarlo, era sublime in quel momento» (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 308).

⁸⁴ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 267).

⁸⁵ L. CAPUANA, *L'acciaio vivente*, in G. DE TURRIS (a cura di, con la collaborazione di C. Gallo), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Editrice Nord 2001, pp. 130-131. Il racconto era stato pubblicato da Capuana sul «Giornale d'Italia», il 1° ottobre 1913.

⁸⁶ Ivi, p. 132.

⁸⁷ Ivi, p. 133. Anche in questo racconto, per altro, ritorna l'accostamento (se non la sovrapposizione) tra aspetto "sacrilego" e aspetto "sacrale" della scienza: «Preparando la siringhetta per le iniezioni, sterilizzando la puntura, Morini aveva la profonda sensazione di compiere un solenne atto religioso» (ivi, p. 134).

fortata conclusione è: «Sarebbe bene che certi esperimenti di laboratorio non riuscissero mai!»⁸⁸.

Trovano dunque espressione, in qualche modo, in questi racconti, anche le incipienti perplessità su uno sviluppo illimitato e incontrollato del progresso scientifico e tecnologico e i timori sui suoi possibili effetti negativi, che si andranno poi rafforzando – sia pure con andamento non lineare – lungo tutto il corso del Novecento; per cui, in definitiva, sembrerebbe venire, da essi, anche una parziale ma significativa conferma “anticipata” all’affermazione di Roger Caillois, il quale – riferendosi, in verità, essenzialmente alla fantascienza moderna, quella del secondo dopoguerra – scrive che «le récit d’anticipation reflète l’angoisse d’une époque qui prend peur devant les progrès de la théorie et de la technique. La science, cessant de représenter une protection contre l’inimaginable, apparaît de plus en plus comme un vertige qui y précipite»⁸⁹.

Ma questo, in Capuana, se c’è, è ancora a uno stadio del tutto embrionale; ed è comunque, sicuramente, assai “temperato”.

⁸⁸ Ivi, p. 137.

⁸⁹ CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, cit., p. 57.

VIII

CAPUANA E MAUPASSANT*

In un (ormai) vecchio saggio che costituisce – per quanto a mia conoscenza – l'unico studio che sia stato finora dedicato (solo in parte, per altro) al tema dei rapporti tra Capuana e Maupassant, Enzo Giudici dà notizia di una copia del romanzo *Giacinta* (edizione del 1886) che lo scrittore siciliano inviò al “collega” francese, accompagnandola con la stringata dedica «A M. Guy de Maupassant hommage de l'auteur» e con un biglietto da visita¹. «Questo libro e questo biglietto – scrive il critico – sono [...] la sola prova di un rapporto non altrimenti attestato»². Secondo l'illustre francesista, in ogni caso, «in tutta l'attività del Capuana il nome del Maupassant non compare»³.

Questa così perentoria affermazione è però smentita da (almeno) un dato di fatto. Nel racconto *Sogno vivente*, compreso nella raccolta postuma intitolata *Come l'onda...* (ma pubblicato per la prima volta nel 1912), si legge infatti: «A Siracusa ho provato una sensazione ineffabile tastando quella Venere, che ha entusiasmato Maupassant»⁴.

Al di là di questo dato “materiale”, di questa testimonianza – sia pur indiretta – della considerazione di Capuana per il suo più

* Questo saggio, inedito, nasce come una sorta di *spin-off* del lavoro su *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, del quale riprende e sviluppa un tema lì toccato piuttosto di sfuggita, ma meritevole, a mio avviso, di una trattazione più ampia e approfondita.

¹ Cfr. E. GIUDICI, *Maupassant, Zola e altri personaggi del tempo in alcuni documenti di Luigi Capuana*, in *Le statue di sale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1965, pp. 13-28 (la citazione a p. 22).

² Ivi, p. 23.

³ *Ibidem*.

⁴ CAPUANA, *Come l'onda...*, cit., p. 84.

giovane “confratello” francese, vi sono comunque diversi elementi di carattere più squisitamente letterario che attestano – nel loro complesso – la sussistenza di un tutt’altro che trascurabile insieme di rapporti intertestuali tra la narrativa dello scrittore siciliano e quella dell’autore normanno.

Già in un mio precedente lavoro ho segnalato, incidentalmente, alcune significative analogie tra i due scrittori, relative, in particolare, alla loro produzione narrativa di genere “fantastico”⁵. Rilevavo, specificamente, in quello studio, tre elementi – tre dati di fatto – che li accomunano. Primo: sia Capuana che Maupassant inaugurano la loro attività di narratori con un racconto di carattere, appunto, “fantastico” (*Il dottor Cymbalus*, del 1867 – se non del ’65⁶ –, nel caso dell’italiano, *La main d’écorché*, del 1875, nel caso del francese). Secondo: entrambi gli autori, pur nel contesto di una produzione narrativa prevalentemente orientata in senso realistico-naturalistico (con modulazioni, nel caso di Capuana, di tipo veristico), continueranno, lungo tutto il corso della loro attività letteraria, a scrivere racconti di genere “fantastico” (con qualche sporadica puntata nel campo della fantascienza⁷), alternandoli (in modo non regolare) a quelli “realistici”. Terzo: sia nel caso di Capuana che in quello di Maupassant i racconti appartenenti o riconducibili a questo filone narrativo “accessorio” sono caratterizzati – sia pur in modi e gradi diversi – da una singolare commistione e combinazione (che nei casi migliori diventa fusione) di elementi di stampo razionalistico e scientifico ed elementi più specificamente tipici del genere in questione: nella narrativa “fantastica” di entrambi gli scrittori, insomma, si manifestano e si esprimono, variamente intreccian-

⁵ Mi riferisco, ovviamente, al saggio già ricordato nella nota al titolo del presente lavoro, che è riprodotto, in questo volume, alle pp. 117-141. Nella nota 5 di detto saggio, fra l’altro, segnalavo anche un’“assonanza” tra certe riflessioni esposte da Capuana nell’articolo (del 1901) su *La medianità* e le “teorizzazioni” sviluppate da Maupassant nel racconto (“preparatorio” di *Le Horla*) *Lettre d’un fou*.

⁶ Si veda, in proposito, *supra*, p. 123, n. 13.

⁷ Per quanto riguarda Capuana si può vedere, in proposito, in questo volume, il saggio intitolato, appunto, *La fantascienza di Capuana*; quanto a Maupassant, è dedicata a questo argomento l’*Appendice* della mia monografia *Il fascino del mistero*, cit. (dal titolo *Maupassant e la fantascienza*).

dosi, una tendenza alla razionalità di matrice positivistica e una pronunciata inclinazione per l'arcano, l'inesplicabile, l'occulto.

Oltre a questi “punti di contatto” (o per lo meno, di “prossimità”), che attengono – specie i primi due – ad aspetti ancora abbastanza “estrinseci”, si possono rilevare diverse analogie e somiglianze relative ad elementi di ordine più specificamente tematico. Alcuni temi comuni ai due autori, e ricorrenti nei loro racconti, si collocano, per loro natura, al confine tra realistico e fantastico – tali, per esempio, il sogno, l'ipnosi⁸, la follia – e sono spesso sviluppati da entrambi lungo il versante che guarda verso l'arcano. Altri sono più tipicamente propri del genere fantastico.

Svariati elementi di affinità con racconti maupassantiani si possono riscontrare, per esempio, nel capuaniano *L'allucinato* (del 1897). Abbiamo, in questo testo, un inizio caratterizzato da una condizione idilliaca, di serenità e di piena felicità del protagonista, fresco di matrimonio, che si esprime appieno nel tono euforico dell'*incipit* («Sentivo germogliare dentro di me una vita nuova! Una forza nuova, dovrei dire piuttosto, giacché mi sembrava di divenire, di minuto in minuto, più forte, più sano, più equilibrato...»⁹) e che ben si riflette nel passo con cui prende avvio la narrazione vera e propria della vicenda («La serata era bellissima; l'aria piena dei tepori degli ultimi giorni dell'aprile. La campagna verdeggiava e fioriva in ogni punto...»¹⁰): un inizio “idillico” come nel secondo *Horla* e come (preamboli a parte) in

⁸ Ricordiamo che sia Capuana che Maupassant ebbero a che fare, nella loro concreta esperienza di vita, con l'ipnotismo. Per quanto riguarda il primo (che lo sperimentò, da giovane, sulla figlia del suo padrone di casa durante il suo soggiorno fiorentino e pensò di praticarlo, poi, anche come strumento di “indagine” per farsi rivelare dalla serva-amante Beppa Sansone la verità sulla sua presunta infedeltà), si vedano, in proposito, oltre alle rievocazioni contenute in *Spiritismo?*, i lavori di carattere biografico di Corrado Di Blasi (*Luigi Capuana. Vita – Amicizie - Relazioni letterarie*, Mineo, “Biblioteca Capuana” 1954 [specie pp 94-96 e 205-207] e *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1968 [specie pp. 144-145 e 156-160]); quanto al secondo, Louis Forestier ci ricorda (in una nota informativa dell'edizione da lui curata dei racconti dell'autore francese, a proposito di *Magnétisme*) che «il prit une part active aux expériences de Pickmann, un hypnotiseur belge» (MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., I, p. 1420).

⁹ Cfr. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 197.

¹⁰ Ivi, p. 201.

La chevelure e in *Qui sait?*, con cui contrastano, come nei summenzionati racconti di Maupassant, i successivi sviluppi angosciosi e altamente perturbanti (anche se nel racconto di Capuana la conclusione non è infausta come in quelli del francese).

In ogni caso, la narrazione si chiude con un'interrogazione («E se invece?...»¹¹) che lascia il finale aperto a un irriducibile residuo di incertezza e che sembra quasi riecheggiare quella che dà il titolo a uno dei più bei racconti fantastici di Maupassant, appunto *Qui sait?* (ed è poi ripresa anche all'interno dello stesso testo, alla fine del secondo capoverso: «Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements, aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait?»¹²). E proprio l'alternativa, l'*esitazione* (per usare la parola chiave della definizione todoroviana del fantastico¹³) tra allucinazione e realtà (realtà, all'occorrenza, anche assurda o soprannaturale), ricorrente e centrale nel testo capuaniano («Avevo visto davvero? Era stata un'illusione dei sensi sconvolti? [...] Illusione? Allucinazione?»¹⁴; «...ero dubbioso se quella testa affacciata tra i battenti dell'uscio socchiuso fosse stata un'allucinazione delle solite o una realtà»¹⁵) è un altro dei motivi comuni ai due scrittori¹⁶.

Ma ancora altre analogie si possono riscontrare, in questo testo, con la narrativa fantastica maupassantiana, come l'abbondante presenza di brani di carattere autoanalitico o i numerosi tentativi (per altro, vani) di dare una spiegazione razionale ai fe-

¹¹ Ivi, p. 217.

¹² MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 1225.

¹³ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., specie pp. 25 e sgg.

¹⁴ CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 202. Già poco prima si era affacciato, in forma concisamente nominale, il dilemma «Illusione?...Realtà?» (ivi, p. 201).

¹⁵ Ivi, p. 212.

¹⁶ Si veda, per esempio, per quanto riguarda il francese, nel secondo *Horla*: «...il n'est permis à un homme raisonnable et sérieux d'avoir de pareilles hallucinations. Mais était-ce bien une hallucination?» (MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 927). Quanto a Capuana, incontreremo più avanti un altro esempio tratto dal racconto *A una bruna* (*Dalle lettere di Giorgio****), per cui si v. *infra*, p. 177

nomeni assurdi in cui il protagonista è (o si sente) coinvolto, col correlativo impiego di un linguaggio marcatamente “scientifico” («I primi sintomi del mio male»¹⁷; «ero sicuro che una irrimediabile lesione fosse stata prodotta nel mio cervello»¹⁸; ecc.).

Alcuni elementi del testo, poi, richiamano più direttamente particolari luoghi maupassantiani: così la percezione di una “presenza” invisibile ma incombente e angosciante, resa dal protagonista con queste parole: «Giravo lo sguardo spaurito per la camera; avevo la sensazione che qualche cosa di strano, invisibile, si aggirasse intorno al letto, mi circuisse»¹⁹, che fa pensare alle analoghe sensazioni così efficacemente descritte in *Lui?* e, soprattutto, nel capolavoro, *Le Horla*; così, pure, l’ipotesi formulata a un certo punto dal narratore, sempre nel tentativo di dare una spiegazione in qualche modo plausibile alle straordinarie e terribili “esperienze” che sta vivendo: «L’aria è forse popolata di esseri che, in certe circostanze, possono assumere un corpo vaporoso, di nebbia?... Che ne sappiamo noi?»²⁰, che rinvia a quello che nella narrativa fantastica di Maupassant è un motivo ricorrente (il quale, a sua volta, si può far risalire all’“archetipo” shakespeariano che così suona nell’*Amleto*: «There are more things in heaven and earth [...] than are dreamt of in your philosophy»²¹): si pensi, per esempio, alla formulazione che ne troviamo nel secondo *Horla*: «On dirait que l’air, l’air invisible est plein d’inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux»²².

¹⁷ CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 201.

¹⁸ Ivi, p. 207.

¹⁹ Ivi, p. 203.

²⁰ Ivi, pp. 202-203.

²¹ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, atto I, scena V. D’altra parte, il concetto formulato da Amleto nella frase sopra citata esprime quella che sembra essere un’idea ben radicata nella mente di Capuana, tanto è vero che proprio questo passo della tragedia shakespeariana è scelto dallo scrittore siciliano come epigrafe del volume *Spiritismo?* (del 1884) e sarà poi ripreso (in traduzione italiana e in forma leggermente parafrasata) nella conclusione della novella *Enimma* (del 1901): «Amleto ha detto: *Vi sono [...] tante e tante cose nel cielo e nella terra che la vostra filosofia ignora!* - E non si può ancora dire niente di più savio intorno a questo argomento!» (cf. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 168. Corsivo nel testo. Si veda anche *supra*, p. 119 e n. 5).

²² MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 914.

Ulteriori analogie e somiglianze si possono riscontrare accostando alcuni altri testi dei due autori. Per esempio, nel racconto capuaniano (del 1898) *Il gran viaggio*²³ la follia del protagonista costituisce il punto d'approdo, l'esito estremo ma fatale, dell'esperienza soprannaturale (in questo caso, di carattere esoterico) da lui vissuta, così come avviene in diversi racconti di Maupassant, quali *Un fou?*, *La chevelure*, *Le Horla* (in particolare, nella sua prima versione), *Qui sait?*. E in testi come *La chevelure* e il primo *Horla* trova riscontri anche il lungo racconto *L'inesplicable* (del 1902), che si configura – per certi versi – come una sorta di lunga anamnesi ricostruita (con ampi e – a tratti – tormentosi sviluppi autoanalitici) dal protagonista, il quale, sentendosi giunto «al confine della pazzia»²⁴, riferisce a un medico la sua singolare – e appunto inesplicabile – esperienza, così come – sostanzialmente – avevano fatto i protagonisti dei due racconti maupassantiani. Anche in questo testo, per altro, si riconferma l'impegno, lo sforzo (sempre vano) di trovare una spiegazione “razionale” che possa conciliare l'assurdo con le leggi ordinarie della natura.

Anche qui, comunque, nel corso della narrazione il protagonista ipotizza (come abbiamo appena visto) lo sbocco nella follia della sua esperienza visionaria e allucinatoria; e ancora il tema della follia è presente e dominante in *Elios!* (del 1906; con l'esplicito sottotitolo *Dal taccuino di un matto*), racconto nel quale la vicenda è esposta in forma non solo autodiegetica (cioè in prima persona, dal protagonista)²⁵ – come già in *L'allucinato* –, ma precisamente diaristica, come nel secondo *Horla*, e che, come il capolavoro maupassantiano, termina con un finale “aperto”, pervaso da un frenetico e delirante impeto di follia autodistruttiva: dopo aver ucciso, in preda a un incoercibile *raptus*, l'amata-odiata modella, che ha finito col confondersi e identificarsi, nella sua mente ottenebrata, con la vagheggiata *Primavera* il cui fantasma artistico lo assilla e alla cui realizzazione scultoria ossessi-

²³ Pubblicato nel volume *Anime a nudo*, Roma, Società editrice nazionale s. d. [ma 1900], reca in calce la data «Roma, dicembre 1898»

²⁴ CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 231.

²⁵ Cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 293.

vamente – ma vanamente – lavora da tempo, il protagonista rivolge contro se stesso il suo micidiale furore: «Era necessario! Inevitabile! [...] Devo spaccare la mia fronte per agevolarti l'uscita? [...] Ecco!... Ecco!»²⁶.

Elementi di affinità con racconti maupassantiani si possono cogliere anche in *L'invisibile* (del 1901). Due in particolare: l'idea espressa dal dottor Maggioli secondo cui «vi sono attorno a noi, dentro di noi tali forze di cui pochi sospettano l'esistenza, e che si lasciano indietro, a grandissima distanza, tutto quel che possono inventare di più strano, di più incredibile un novelliere, un romanziere, un poeta in vena di scapricciarsi con le finzioni più pazze»²⁷, che si può considerare come una variante del motivo – ricorrente, come già ricordato, nel fantastico masupassantiano – che trova un'icastica formulazione nello shakespeariano «there are more things...»; e – secondo elemento di somiglianza – la scomparsa delle rose thea collocate dal dottor Maggioli sul tavolino del suo studio, che fa pensare all'episodio della rosa che nelle due versioni dell'*Horla* (nella seconda, un “*géant des batailles*”) si stacca, con parte del gambo, dal resto della pianta e descrive nell'aria un'ampia curva senza che nessun agente visibile la regga e la faccia muovere; fenomeno al quale si aggiunge – nel racconto di Capuana – quello del «foglio di carta da lettere che esce dalla *papeterie*» e «si stende sul tavolino», e della «penna impugnata da mano invisibile che si muove e traccia [su di esso] dei caratteri celermente»²⁸, che richiama a sua volta quello – sempre nell'*Horla* (prima e seconda versione) – del libro apparentemente sfogliato – anche in quel caso – da una mano, appunto, invisibile.

È inoltre da rilevare la considerevole presenza, nel testo in esame (in particolare nell'ampio preambolo), di tratti a forte valenza metanarrativa, concernenti – in questo caso – la natura e le

²⁶ L. CAPUANA, *Figure intraviste*, Roma, Voghera 1908, p. 74. Si ricordi il finale del secondo *Horla* (dopo che – fra l'altro – il protagonista ha, sia pur involontariamente, provocato la morte dei suoi domestici): «Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... [...] Alors... alors...il va donc falloir que je me tue, moi!...» (MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 938).

²⁷ CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 152.

²⁸ Ivi, p. 156.

caratteristiche del genere di cui esso fa parte²⁹; ma questo in realtà è un carattere ricorrente nel fantastico moderno³⁰, che si trova già, per esempio, nel “capostipite” Hoffmann e che si ripresenta in diversi altri racconti di Capuana, specie in quelli che hanno come “narratore” (e come elemento di raccordo tra le varie novelle comprese in uno stesso volume) il dottor Maggioli: in *Presentimento* (anch’esso del 1901), ad esempio, sono presenti ampi squarci metanarrativi in cui si discetta sulla scienza psicologica e, poi, sulla possibile spiegazione logica del “meccanismo” e del complicato processo attraverso il quale – in determinate circostanze – si può avere una (apparente) premonizione. E gli argomenti utilizzati a sostegno di tale spiegazione («tanti piccoli particolari che passano inavvertiti e che, accumulati, sviluppati da un lavoro interiore di cui non abbiamo coscienza, si schiariscono tutt’a un tratto e ci danno arie di profeti, di indovini»³¹) possono far pensare a quelli svolti da Maupassant in *Magnétisme*:

C’est peut-être un regard d’elle que je n’avais point remarqué et qui m’est revenu ce soir-là par un de ces mystérieux et inconscients rappels de la mémoire qui nous représentent souvent des choses négligées par notre conscience, passées inaperçues devant notre intelligence...³².

A *Magnétisme* si può anche accostare, poi, sia per il soggetto (un sogno del protagonista, avente per oggetto una donna sconosciuta – o, nel caso di Maupassant, “misconosciuta” –, che a un tratto si traduce misteriosamente in realtà) sia per i risvolti di ordine “teorico” (in particolare, la “dialettica” tra scetticismo razionalistico e “realtà” degli eventi inesplicabili), il racconto *Sogni...non sogni!* (del 1905).

²⁹ Se ne può vedere un esempio nel saggio su *Capuana fantastico (e fantascientifico)* compreso in questo volume (in particolare nella nota 53, a p. 140).

³⁰ Come sottolinea Remo Ceserani, «è una caratteristica costante della letteratura fantastica [...] la presenza di dichiarazioni di intenzioni, riflessioni teoriche sulle esperienze raccontate, definizioni di genere, note introduttive o osservazioni e commenti del narratore sparse qua e là nel corso della narrazione» (*Il fantastico*, cit., p. 70).

³¹ CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 273.

³² MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., I, p. 410.

In *La redenzione dei capolavori* (del 1900) abbiamo un’“estensione” del campo d’azione del “magnetismo”, che si può considerare come una variazione sul tema in qualche modo analoga – anche se sviluppata in una direzione diversa – a quella presente nel maupassantiano *Un fou?*: qui oggetto della “magnetizzazione” è un cane, nel racconto di Capuana è, addirittura, un ritratto di donna. Nello stesso testo c’è poi una considerazione sul mistero («ogni mistero schiarito ce ne mette subito innanzi parecchi altri e maggiori»³³) che si può in qualche modo accostare (se non altro, per la comunanza dell’oggetto) alle svariate riflessioni dedicate allo stesso tema dallo scrittore francese³⁴.

Vi sono, infine – tra i due scrittori –, delle analogie anche di ordine strutturale. In particolare, una situazione narrativa ricorrente nei racconti capuaniani come spesso anche in quelli di Maupassant (ma presente, per altro, già negli “archetipi” hoffmanniani) è quella costituita dalla riunione di un gruppo di amici che si intrattengono in amene conversazioni, nel corso delle quali viene sollevato un tema che ha a che fare col soprannaturale o con l’arcano, o comunque con qualcosa di inesplicabile, e che dà luogo alla narrazione di una storia, di una vicenda, di un’esperienza o di un evento che esemplificano e comprovano – con una “testimonianza” più o meno diretta – la possibilità dell’impossibile, l’effettiva (o, almeno, possibile) realtà di quanto asserito in premessa, per quanto incredibile o assurdo.

Ma si tratta, fin qui – per lo più –, di affinità e analogie di carattere *generico*, attinenti, cioè, a caratteristiche proprie del genere “fantastico” in quanto tale. Vi sono, però, taluni luoghi capuaniani nei quali la somiglianza appare così netta e marcata da non lasciare, praticamente, adito a dubbi circa l’esistenza di un chiaro rapporto intertestuale – un’imitazione, un riecheggiamento, una reminiscenza –, sia esso, o meno, consapevole e voluto, con “modelli” maupassantiani. Mi riferisco, precisamente, ad alcuni passi del lungo racconto *A una bruna* (*Dalle lettere di Gior-*

³³ CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 118.

³⁴ Si veda, sull’argomento, il primo capitolo del mio studio (già citato) *Il fascino del mistero*, intitolato *Maupassant “teorico” del fantastico*.

gio***) – compreso nel volume, del 1897, *Fausto Bragia e altre novelle* – e a un brano della novella *Nella pensione* (del 1913).

Nel primo di questi due testi le affinità e le analogie – con *Le Horla*, in particolare – sono numerose e di vario genere e consistenza. Ed è proprio la molteplicità di elementi, convergenti verso un preciso “modello”, a determinare quell’“aria di famiglia”, quel senso di “*déjà vu*” che capita di provare a chi, leggendo il racconto capuaniano, abbia presente o ricordi quello di Maupassant.

Già la struttura, la forma narrativa adottata da Capuana, quella epistolare (il racconto è composto da sette lettere scritte da Giorgio*** alla bruna menzionata nel titolo tra il 15 marzo e il 20 novembre 1887), si può in qualche modo accostare a quella dell’*Horla* (nella sua seconda versione), che si articola in 39 note di diario, le quali vanno dall’8 maggio al 10 settembre (senza indicazione di anno). Forma epistolare e forma diaristica, infatti, hanno in comune l’enunciazione in prima persona (“autodiegetica”) e (almeno nei due testi in esame) l’esposizione dei “fatti” man mano che questi accadono, l’espressione delle emozioni e degli stati d’animo man mano che si provano, in “tempo reale”, con esclusione di qualsiasi forma di “onniscienza” o conoscenza preliminare o comunque “privilegiata” da parte del narratore rispetto al narratario (o destinatario, qualunque sia la sua “veste”).

C’è poi un’analogia nella condizione di “solitudine” in cui si trovano i due protagonisti, pur se con caratteristiche e motivazioni diverse: permanente e non espressamente volontaria nel caso del personaggio maupassantiano, volontaria, invece, e temporanea nel caso di Giorgio***: condizione di solitudine che costituisce il presupposto e il “contesto” necessario perché certi “fenomeni” si manifestino e certe impressioni, sensazioni, “percezioni” si possano provare.

All’interno di questa “cornice”, poi, si possono riscontrare diverse analogie e somiglianze di ordine tematico (con – almeno impliciti – risvolti, qua e là, anche di carattere “speculativo”: penso, in particolare, alle interrogazioni sul mistero che ci circonda o ai dubbi sulla effettiva sussistenza e natura di certi “fatti” inesplicabili o comunque “straordinari”).

Il principale degli elementi “comuni” – sul piano dei contenu-

ti – è certamente il tema dell’“invisibile”, della “presenza” di un’“entità” che sfugge alla percezione sensoriale ma che, tuttavia, viene chiaramente avvertita. Un passo in cui questo nucleo tematico – nel testo capuaniano – è in primo piano si trova nella “lettera” del 28 maggio, dove si legge: «Voi avreste certamente paura; di che? Di qualcosa che par che fugga lestamente, quasi abbia fretta di nascondersi, di esseri invisibili che amano le tenebre notturne e vivono, per così dire, al buio...»³⁵; brano a cui fa seguito, poco più avanti, l’interrogazione (che richiama, a sua volta, analoghe formulazioni maupassantiane, oltre ad esprimere, in forma, quasi, “canonica”, la tipica “esitazione” che, secondo Todorov, costituisce la principale condizione per l’esistenza del “fantastico”): «È un’allucinazione della mia fantasia?... È una realtà?»³⁶. Tale interrogazione, poi, è ulteriormente seguita da una serie di altre riflessioni ed ipotesi (sempre in forma dubitativa), che richiamano anch’esse abbastanza da vicino (almeno per l’idea centrale) luoghi ed enunciazioni maupassantiane, in particolare del Maupassant dell’*Horla*: «C’è proprio la solitudine, il deserto nell’aria attorno? O avevan ragione i popoli primitivi, con l’intuito che gli ha fatto intravedere tante conquiste della scienza migliaia di secoli prima, allorché popolavano l’aria di esseri invisibili ai nostri sensi imperfetti?»³⁷: passo a cui si possono accostare (fatte le debite differenze, specie per quanto riguarda la connotazione positiva della visione capuaniana, diametralmente opposta, in questo senso, a quella di Maupassant) brani come i seguenti:

Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l’annonce [il misterioso essere invisibile che dà il titolo al racconto]! [...]. Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l’air insaisissables et malfaisants, c’était de lui qu’elles parlaient, de lui pressenti par l’homme inquiet et tremblant déjà³⁸ (*Le Horla*, prima versione);

On dirait que l’homme, depuis qu’il pense, a pressenti e redouté un être nouveau, plus fort que lui [...], et que, le sentant proche et ne

³⁵ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, cit., p. 210.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 829.

pouvant prévoir la nature de ce maître, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur³⁹ (*Le Horla*, seconda versione);

Il est venu, Celui que redoutaient les premières terreurs des peuples naïfs, Celui [...] à qui les pressentiments des maîtres passagers du monde prêtèrent toutes les formes monstrueuses ou gracieuses des gnomes, des esprits, des génies, des fées, des farfadets. Après les grossières conceptions de l'épouvante primitive, des hommes plus perspicaces l'ont senti plus clairement [...]. Ils ont appelé cela magnétisme, hypnotisme, suggestion...⁴⁰ (*Le Horla*, seconda versione).

Ma il luogo in cui questo elemento tematico del racconto di Capuana – quello costituito dalla «sensazione di non esser solo», di essere affiancato da una misteriosa presenza, la presenza di qualcuno o qualcosa che sfugge alla normale percezione sensoriale, che non si può vedere, ma pure si manifesta per via indiretta, attraverso fenomeni difficilmente spiegabili – più direttamente richiama il “modello” maupassantiano è forse il seguente:

E se io vi dicessi che [...] ho avuto [...] una strana impressione nervosa, la quale mi dava la sensazione di non esser solo in quel momento? Un foglio di carta scivolò su pei libri, quasi una mano invisibile lo avesse smosso; l'armadietto [...] dove ho riposto tante cose disparate [...] diè un [*sic*] schianto secco secco, da farmi credere che una delle sue parti si fosse spaccata...⁴¹;

brano che si può raffrontare, per esempio, con questo del secondo *Horla* (a cui si è già alluso a proposito del racconto *L'invisibile*): «...je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie!»⁴².

³⁹ Ivi, p. 931.

⁴⁰ Ivi, p. 933.

⁴¹ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, cit., p. 228.

⁴² MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 927. Nella prima versione del racconto maupassantiano si parlava, oltre che del gambo di rosa reciso, delle pagine d'un libro sfogliate – almeno all'apparenza – da un dito invisibile: «...tout à coup il me sembla qu'une page du livre venait de tourner toute seule. Aucun souf-

Al passo capuaniano testé riportato, del resto, fa immediatamente seguito una riflessione che ci riporta a sua volta a un tratto narrativo che costituisce una peculiarità – forse la più specifica – del fantastico maupassantiano, consistente nell’approccio razionalistico (tipico, per altro, della *Weltanschauung* positivista, di cui anche Capuana è largamente partecipe), in virtù del quale si cerca di trovare una spiegazione razionale, appunto, e il più possibile “scientifica” per ogni fenomeno, anche il più estraneo all’andamento ordinario della natura. Scrive infatti Giorgio***:

Riuscii, da lì a poco, a darmi ragione di ogni cosa.

Quella impressione che mi aveva prodotto la sensazione di non esser solo, doveva certamente provenire dal filo d’aria che l’imposta mal chiusa lasciava penetrare nella stanza. Si sa come certe sensazioni puramente fisiche si trasformino nell’organismo in, diciamo così, sensazioni morali. Le nostre condizioni psicologiche di un dato momento, l’abitudine di certe speciali associazioni d’idee, lo stato latente della coscienza che si desta, si sviluppano e prendono forma netta e precisa dietro un impulso esteriore. Nel mio caso, [...] ecco parecchie cose che, insieme o da sole, potevano produrre il fenomeno d’una forte allucinazione.

C’era dunque in me quel che occorreva perché una sensazione puramente fisica, la impressione d’una lieve corrente d’aria, potesse agevolmente trasformarsi in un’impressione misteriosa, nella presenza d’un essere invisibile [...].

Soddisfattissimo di questa così scientifica, così positiva spiegazione, passai al secondo fatto, allo smuoversi del foglio posato sui libri. I libri erano, sì, un po’ in declivo; ma, apparentemente, non tanto da giustificare che la gravitazione del foglio avesse potuto produrre quel fatto. Provai, riprovai di rifare l’esperimento; il foglio, anche messo in una posizione assai più declive, rimase fermo, quasi avesse avuto addosso il più pesante dei miei ninnoi *ferma-carte* [...]. Dunque, il foglio restava lì fermo. Che è per ciò? Avevo io esaurite tutte le possibili posizioni di esso per raggiungere il mio intento? Non vi sono circostanze così complesse che è assurdo tentar di riprodurre, non potendo precisamente riprodurle con la medesima intensità e con la identica correlazione di tutti i lor diversi elementi?

fle d’air n’était entré par la fenêtre [...]. Au bout de quatre minutes environ, je vis, je vis, oui, je vis [...] de mes yeux, une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente comme si un doigt l’eût feuilletée» (ivi, p. 827).

Un'altra ragione scientifica, positiva che, persuadendomi di smettere le varie prove e riprove, mi fece accettare senz'altro la spiegazione più sicura: sì, il peso, aggravandosi, aggravandosi, accumulandosi, avea naturalmente prodotto il moto, e così il foglio era scivolato giù quasi smosso da una forza occulta, dalla gravità universale.

Gran bella cosa la scienza! Come spoglia da ogni forma fantastica i fenomeni, a prima vista, meno esplicabili!

Allora, si capisce, lo schianto dell'armadetto mi parve una sciocchezza. Quale è mai quell'armadio che di tanto in tanto non ischianti?⁴³:

dove, come si vede, il linguaggio e il tono tendono a farsi, quasi in crescendo, sempre più rigorosamente scientifici (a parte qualche sporadica nota di ironica e autoironica “leggerezza”), e dove, a un certo momento, la stanza del protagonista si trasforma, come nell'*Horla* (specie nel secondo), in una sorta di vero e proprio “laboratorio” scientifico⁴⁴ e il personaggio stesso in un provetto sperimentatore che segue in modo ineccepibile il metodo del “provare e riprovare”.

Poco più avanti, poi, l'autore delle “lettere” dichiara esplicitamente il suo amore per il mistero («Sono fatto così, gentile Amica; amo il mistero; anche quando esso non sia veramente tale, ma una semplice illusione»⁴⁵): quel mistero per la cui irreparabile perdita – in tempi di positivismo imperante – Maupassant aveva espresso il suo accorato rimpianto (rivelatore, a sua volta, di un profondo attaccamento) nell'articolo (del 1881) intitolato appunto *Adieu mystères*⁴⁶.

E ancora in un luogo, infine, del racconto di Capuana si può cogliere una qualche – almeno generica – affinità con una pagina del secondo *Horla*. Nel passo appresso riportato, infatti, le considerazioni sulla mutevolezza degli orientamenti e delle posizioni – culturali, artistiche, religiose, politiche, ideali in genere – degli esseri umani richiamano e sembrano riecheggiare, in qualche

⁴³ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, cit., pp. 229-231.

⁴⁴ Si veda in proposito la mia monografia *Il fascino del mistero*, cit., pp. 53-54.

⁴⁵ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, cit., p. 232.

⁴⁶ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Chroniques I*, Paris, Union Générale d'Éditions 1980, pp. 311-315.

modo, sia pur con angolazione e con accenti diversi, quelle espresse dal protagonista del racconto di Maupassant in occasione della sua gita a Mont Saint-Michel (con particolare riferimento, in quel caso, al campo della politica). Si legge in Capuana:

Non si ha più certezza di niente! – Ma sì, ma sì, cara Amica; nell'arte, nella politica, nella scienza, nella religione, va benissimo, più non si ha certezza di niente: ieri l'altro classici, ieri romantici, oggi naturalisti o realisti, come barbaramente si dice; ieri repubblicani all'antica, mezzi ateniesi o spartani e mezzi romani, oggi monarchici costituzionali; domani che cosa? Ieri sensisti, ontologi, psicologi, idealisti, positivisti, oggi mezzi scettici, mezzi positivi, con una punta di pessimismo. Domani? Vattelapesca. Ieri cattolici, poi protestanti, poi volteriani, poi deisti, poi spiritisti, oggi... un po' di tutto. Domani? Religiosi, senza dubbio, ma di quale religione? Chi lo sa!⁴⁷;

e in Maupassant:

C'est [...] fort bête d'être joyeux, à date fixe, par décret du gouvernement. Le peuple est un troupeau imbécile, tantôt stupidement patient et tantôt féroçément révolté. On lui dit: «Amuse-toi». Il s'amuse. On lui dit: «Va te battre avec le voisin». Il va se battre. On lui dit: «Vote pour l'Empereur». Il vote pour l'Empereur. Puis, on lui dit: «Vote pour la République». Et il vote pour la République⁴⁸.

dove, appunto, al di là della differenza di tono (più polemico e fremente di disprezzo quello del francese, più ironico e disincantato quello dell'italiano) e a prescindere dalla diversa ampiezza del campo d'osservazione inquadrato nel "mirino" dei due scrittori (più ristretto quello di Maupassant, più largo quello di Capuana), c'è comunque in comune il tema della volubilità, irrazionale e quasi capricciosa, delle scelte e dei comportamenti umani in ambiti di fondamentale importanza.

Più specifico e circoscritto, ma più netto ed evidente, tanto da apparire – direi quasi – inoppugnabile, il rapporto intertestuale tra il racconto *Nella pensione* (risalente al 1913) e il capolavoro

⁴⁷ CAPUANA, *Fausto Bragia...*, cit., p. 222. Corsivo nel testo.

⁴⁸ MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, p. 921.

del fantastico maupassantiano. C'è un brano di questo testo capuaniano, infatti – «Pintaura ricordava che, durante un incubo, anni addietro, si era sentito pesare sul petto il corpo di una persona, che pareva tentasse di soffocarlo: voleva chiamare aiuto, e non poteva; voleva liberarsi dall'oppressione di quel peso e non riusciva a fare il più piccolo movimento...»⁴⁹ –, che trova nell'*Horla* dei riscontri, a tratti, quasi puntuali. Leggiamo, in particolare, nel racconto maupassantiano:

...un cauchemar m'étreint. Je sens [...] que quelqu'un [...] monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes; je veux crier, - je ne peux pas; - je veux remuer, - je ne peux pas; - j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, - je ne peux pas!⁵⁰:

dove, come si vede, i punti di contatto col testo capuaniano sono tali e tanti da rendere davvero inverosimile l'ipotesi che lo scrittore siciliano non abbia tratto nessuno spunto e nessuna "ispirazione" dal racconto del "collega" francese e che concordanze e corrispondenze siano semplicemente il frutto di una mera casualità⁵¹.

⁴⁹ CAPUANA, *Come l'onda...*, cit., p. 183.

⁵⁰ MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, cit., II, pp. 915-916.

⁵¹ Si noti – per inciso – che *Nella pensione* segue di solo pochi mesi il racconto *Sogno vivente*, in cui si trova il riferimento di Capuana a Maupassant da me richiamato all'inizio del presente saggio: fu pubblicato infatti per la prima volta, sulla rivista «Il Secolo», il 7 agosto 1913, mentre *Sogno vivente* era stato pubblicato, sulla stessa rivista, il 5 dicembre 1912. Entrambi i testi, poi, sarebbero entrati a far parte della raccolta postuma *Come l'onda...*

IX

TEMPO E STORIA NEI «VICERÉ»*

Nonostante la complessiva compattezza su cui hanno messo l'accento diversi critici¹, sono presenti nei *Viceré* taluni elementi che introducono nella compagine del romanzo delle spinte di carattere tendenzialmente centrifugo e dispersivo e costituiscono quindi una potenziale minaccia alla saldezza e alla coesione strutturale della grande costruzione narrativa derobertiana.

Una minaccia alla compattezza del romanzo, in particolare, potrebbe derivare dalla compresenza di tante diverse vicende e di tanti diversi fili narrativi che, pur intrecciandosi e annodandosi variamente tra loro, hanno e mantengono una loro – sia pur relativa – indipendenza, e dalla correlativa assenza di un protagonista uni-

* È il testo del mio contributo al Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*, organizzato dalla Fondazione Verga e tenuto a Catania nei giorni 23-26 novembre 1994, ed è tratto dal volume intitolato *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga 1998, in cui sono riportati gli Atti di detto Congresso (e dove il mio lavoro occupa le pp. 115-133; con qualche modifica di poco conto il saggio si trova pure nel volume – anch'esso miscelaneo – *La letteratura La storia Il romanzo*, a cura di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica 1998, pp. 135-151). Le citazioni dal romanzo derobertiano (che saranno accompagnate dalla sola indicazione – entro parentesi – del numero della pagina, senza ulteriori specificazioni) si riferiscono all'ed. curata da C. A. Madrignani per la collana “I Meridiani”, F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori 1984, dove *I Viceré* occupa le pp. 411-1103.

¹ Sottolinea per esempio la «compattezza, a cui si riportano, come a un comune denominatore, tutte le variazioni, le quali non assumono mai i caratteri della *trouville* a sé stante, ma sono piuttosto linee convergenti, o pezzi concatenati, tutti tesi all'unico fine di rafforzare l'ossatura narrativa del romanzo», che appunto per questo è «un'opera tutta di un pezzo, mal antologizzabile», C. A. Madrignani (*Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972, pp. 104-105); e anche per G. Borri il capolavoro derobertiano «si presenta compatto e massiccio, in tutta la sua ordinata, metodica, lineare – quasi piatta - consistenza» (*Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia 1987, p. 50. Di «unitarietà compatta, granitica» il critico torna poi a parlare a p. 54).

co (almeno, di un protagonista *individuale*, non ‘collettivo’, come la famiglia Uzeda nel suo complesso), di un personaggio principale e centrale al quale facciamo capo e siano in qualche modo subordinati gli altri personaggi e dal cui punto di vista – e attraverso la cui sensibilità – siano eventualmente osservate, ‘sentite’ e presentate le vicende materiali e ‘moralì’ che costituiscono l’oggetto della narrazione: insomma da quello che è stato detto (ultimamente, da Antonio Di Grado²) il ‘policentrismo’ dei *Viceré*.

A contrastare e neutralizzare la spinta centrifuga e potenzialmente disgregatrice insita in tali caratteristiche strutturali del romanzo agiscono, tuttavia, all’interno dell’organismo narrativo dei *Viceré*, vari e potenti fattori di coesione. In senso oggettivamente unificante opera, per esempio, l’uniformità tonale della rappresentazione: quell’aspetto cupo, fosco, privo di qualsiasi barlume di spiritualità o di semplice umanità che deriva al quadro dalla caratterizzazione morale dei personaggi e delle loro azioni, dei loro moventi, dei loro progetti, dei loro desideri, dei loro sentimenti, che lo scrittore vede e ritrae appunto in una chiave radicalmente ed assolutamente negativa, presentandoci una galleria di tipi avidi, cinici, opportunisti, bugiardi, ipocriti, prepotenti, spietati, brutali, ottusi, superstiziosi, maniaci, e tutti, più o meno, «volubili e [...] cocciuti a un tempo» (p. 1102), come afferma lo stesso Consalvo Uzeda nel lucido discorso (rivolto alla zia Ferdinanda) con cui si chiude il romanzo e che costituisce una sorta di sintesi e di ‘interpretazione autentica’ della vicenda storica ed esistenziale della famiglia, anzi della «razza», dei Viceré.

E proprio il motivo naturalistico e ‘darwinistico’ della ‘razza’, il forte senso dell’appartenenza a una «razza» particolare appunto, peculiarmente caratterizzata nel bene e (soprattutto) nel male, che accomuna tutti gli Uzeda e che ciascuno di loro mette apertamente in mostra ad ogni occasione, ora in tono polemico e astioso ora con compiacimento e con orgoglio, di volta in volta riferendosi a se stesso o agli altri membri della famiglia, costituisce un altro elemento di raccordo e tendenziale saldatura tra i diversi

² Cfr. A. DI GRADO, *Presentazione*, in AA. VV. *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 8.

‘nuclei’ narrativi di cui si compone il romanzo. Il motivo ‘razzistico’-ereditario, del resto, trova anche un suo riscontro di carattere ‘teorico’ (se non altro nella forma di quello che si può considerare, quasi, come un esplicito riferimento bibliografico) proprio all’interno del mondo dei *Viceré*, nel contesto della narrazione: infatti, tra le letture di Consalvo (e quindi tra gli elementi che concorrono a formare la disordinata ma a suo modo vasta e aggiornata cultura del principino) figura «l’*Origine della [sic] specie*» di Darwin, come risulta dalla citazione che egli ne fa in uno dei suoi discorsi al Consiglio comunale (p. 960). E se si considera che Consalvo rappresenta in qualche modo la coscienza storico-critica della famiglia, non sarà del tutto arbitrario attribuire a questa apparentemente occasionale e anodina citazione il valore di una chiave di lettura privilegiata dei *Viceré* o comunque di una significativa indicazione (e quasi di un indizio rivelatore) di quella che costituisce una delle principali componenti della visione del mondo che è alla base e all’origine del romanzo³.

Un fattore di coesione, ancora, finisce poi con l’essere, contrariamente, forse, a quel che potrebbe sembrare a prima vista, anche lo stile, la veste linguistico-espressiva. Infatti, proprio quella tendenza, quel gusto tipicamente derobertiano per la parodia, il *pastiche*, l’imitazione-deformazione ‘espressionistica’⁴ che porta, fra l’altro, lo scrittore ad attribuire – al limite – ad ogni personaggio un suo linguaggio e un suo registro stilistico particolare (spesso appunto in chiave più o meno marcatamente caricaturale), finisce col costituire, complessivamente, la cifra stilistica peculiare del romanzo e col divenire quindi un elemento di omogeneità. In ogni caso, la varietà di voci e accenti, anche striduli e sgraziati, che costituisce la caratteristica polifonia dei *Viceré*, grazie alla sapiente orchestrazione stilisti-

³ Si ricordi, del resto, che nella primitiva concezione dello scrittore il titolo doveva essere *Vecchia razza*, come lo stesso De Roberto afferma in una lettera all’amico Ferdinando Di Giorgi del 16 luglio 1891 (cfr. A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l’opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 273).

⁴ Sugli elementi ‘espressionistici’ dell’arte derobertiana si veda, in particolare, N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, pp. 130-133 e *passim*.

ca e tonale dell'autore si accorda e si armonizza in una sinfonia perfettamente concertata.

Ma il principale elemento unificante, quello che più efficacemente contrasta le tendenze centrifughe e dispersive presenti nel corpo del romanzo e assicura il collegamento e la coesione tra i diversi nuclei e i diversi filoni narrativi di cui il romanzo stesso si compone, garantendone così la tenuta strutturale complessiva, è forse l'elemento 'tempo', la dimensione temporale nella quale si collocano e alla quale sono sempre saldamente e visibilmente ancorate le vicende che sono oggetto della narrazione derobertiana.

Una fitta rete di riferimenti e indicazioni cronologiche e temporali in genere, infatti, avvolge e tiene appunto insieme tutti gli eventi, i fatti, le azioni che in qualsiasi modo riguardino o tocchino i personaggi, di cui questi in qualsiasi modo siano soggetto o oggetto. In particolare, una lunga successione di date 'positivisticamente' e documentaristicamente precise articola e scandisce lo svolgersi dell'esistenza dei singoli componenti della famiglia Uzeda e di questa nel suo insieme, collegandola al tempo stesso allo svolgimento della più generale vicenda storica, quella pubblica, 'ufficiale', sul cui sfondo e nel cui contesto si inserisce e si sviluppa la storia privata dei Viceré.

Anzi, in realtà, la serie dei riferimenti storici in senso proprio e quella dei riferimenti cronologici relativi alle vicende dei personaggi – il tempo della storia pubblica insomma e il tempo della 'cronaca' privata – si intrecciano, si annodano e spesso si sovrappongono finendo col coincidere: e questo lungo tutto il corso della narrazione, la quale, per altro, si snoda tra due estremi a loro volta collocati e fissati nel tempo da due indicazioni cronologiche, quasi due date, ben precise: la morte della principessa, che avviene nel giugno 1855, e le elezioni politiche dell'ottobre 1882.

Si può comunque osservare che la vicenda storica generale e pubblica viene acquistando rilievo e consistenza nel romanzo a misura che i personaggi vanno prendendo parte attiva ai fatti e agli eventi storici propriamente detti e che in particolare a partire dal momento dell'arrivo dei Mille a Catania la storia dei personaggi confluisce e si fonde – per larghi tratti – con quella generale, al punto che diventa difficile dire, in qualche caso, se sono i

dati della storia ‘reale’, *esterna*, ad essere assunti e incorporati all’interno della costruzione narrativa o se non sono piuttosto i personaggi ‘inventati’, le creature della fantasia di De Roberto, a subire, in alcuni momenti della loro vita o per alcuni aspetti della loro attività, un sorta di processo di ‘documentarizzazione’, ad esser come estrapolati dalla dimensione propriamente narrativa, ‘fanzionale’, del romanzo e ad acquisire la veste e lo *status* di personaggi – sia pur pseudo – storici: ad esser loro, insomma, proiettati e incorporati, in qualche modo, nella storia ‘reale’.

Si realizza comunque un processo di osmosi, una compenetrazione – tra elementi ‘reali’ e ‘inventati’ – sicuramente più intima ed estesa (e ad ogni modo profondamente diversa) che non nel romanzo storico ‘classico’, «misto di storia e d’invenzione»⁵, alla Manzoni o – per venire a un precedente più vicino, nel tempo e nella sensibilità poetica, a De Roberto – in un romanzo come il verghiano *Mastro-don Gesualdo*, dove pure la ‘grande’ storia è presente non soltanto come vago sfondo o cornice nella quale inquadrare cronologicamente le vicende dei personaggi, ma come elemento che interagisce e coinvolge direttamente i personaggi stessi (ma dove, per altro, il riferimento storico concreto non ha poi l’importanza e, diremmo, l’autonoma sussistenza – né tanto meno la precisione e la materialità documentaria – che ha in De Roberto, bensì è sempre in qualche modo subordinato alla complessiva valenza simbolica del romanzo, la cui portata ‘storica’ in senso lato è, proprio per questo, assai più ampia, dilatandosi per così dire, a una dimensione virtualmente universale).

Nei *Viceré*, in ogni caso, grazie anche al fatto che i protagonisti appartengono al mondo dei potenti, dei dominatori (di quelli, cioè, che anche nella realtà sono solitamente i ‘protagonisti’), le sovrapposizioni e le intersezioni tra «storia» e «invenzione» sono decisamente più vistose e rilevanti. Tanto più che anche i personaggi e le vicende ‘inventate’ sono spesso esemplate o ricalcate

⁵ Un’ampia trattazione della questione di “genere” relativa al romanzo di De Roberto si trova nel paragrafo del libro di M. GANERI *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni 1999, intitolato *La prospettiva storica nei «Viceré»* (alle pp. 65-80).

su uomini e fatti reali di cui lo scrittore aveva avuto esperienza e conoscenza diretta.

Basti pensare al riguardo (e questo ci illumina, più in generale, su alcuni aspetti essenziali della tecnica, o del metodo narrativo veristico, di De Roberto) alla quantità e importanza degli episodi direttamente ispirati a fatti e momenti della vita politico-amministrativa catanese di cui lo stesso scrittore, da giovane, era stato testimone e cronista (non imparziale) sulle colonne del giornale romano «Fanfulla» e, in chiave più acutamente satirica, sul periodico catanese «Don Chisciotte». Si veda, in particolare, come tanti dei tratti e dei comportamenti che caratterizzeranno l'attività politica del Consalvo dei *Viceré* siano già presenti – o comunque riprendano e sviluppino spunti ed elementi presenti – negli articoli dell'82 (anno al quale anche nel romanzo si riferiscono le pagine in questione) dedicati al marchese Antonino di San Giuliano, sindaco di Catania e poi parlamentare e ministro; quel marchese di San Giuliano in cui del resto già Capuana aveva subito individuato il 'modello' reale del personaggio derobertiano, tanto che in una lettera inviata all'autore dei *Viceré* subito dopo l'uscita del romanzo aveva scritto: «Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia»⁶. Si consideri, per esempio, l'articolo apparso sul «Fanfulla» del 20 marzo, dove si legge, fra l'altro:

⁶ Cfr. Verga, *De Roberto, Capuana*, Catalogo della Mostra tenuta nel bicentenario della Biblioteca Universitaria di Catania, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 178 (lettera del 5 ottobre 1894; corsivo nel testo). Sulle tappe principali della vita e della carriera politica del personaggio storico – alle quali corrispondono puntualmente, anche nella cronologia, quelle del personaggio romanzesco – si veda P. M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza 1988 (che rinvia, al riguardo, a G. POLICASTRO, *Un uomo di Stato. Il Marchese di San Giuliano*, Ancona, Puccini 1912), p. 72, e, per una conoscenza più approfondita della sua attività, F. CATALUCCIO, *Antonio di San Giuliano e la politica estera italiana dal 1900 al 1914*, Firenze, Le Monnier 1935 e R. LONGHITANO, *Antonino di San Giuliano*, Roma-Milano, F.lli Bocca 1954. Un «raffronto [...] ravvicinato» fra il Consalvo dell'*Imperio* e «il suo referente storico, Antonino Paternò Castello marchese di San Giuliano» è svolto da A. Di Grado (*Dal riformismo autoritario all'autoritarismo senza riforme: note sull'«Imperio» di De Roberto*, in *L'isola di carta*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi 1996², pp. 53-68; le citazioni, alle pp. 56-67), che rileva come «le analogie fra le documentate pagine» del romanzo «e la loro fonte» siano, appunto, «puntuali» (ivi, p. 62).

Appena sciolta la seduta, il sindaco andò dal prefetto e gli rassegnò le proprie dimissioni. Ma come? perché? il progetto delle ferrovie entrava nel programma della sua amministrazione? No, perché era un progetto extra-consiliare. Ne voleva egli fare a qualunque costo una questione di fiducia? Nemmeno, perché egli protestò di essere neutralizzato dal suo banco presidenziale e di non voler pigliar parte alla discussione. Forse la Giunta lo lasciò solo? Neanche, perché egli aveva lasciati liberi gli assessori di votare per conto proprio, essendo l'amministrazione perfettamente estranea al progetto. Dunque? Dunque si è dimesso; questo è quanto!

La verità è che il nostro sindaco cominciava ad averne abbastanza della sindacatura, e non gli pareva vero di andarsene. Dicono i maligni che, siccome i danari del prestito sono finiti e le nostre finanze, colle grandi opere pubbliche intraprese, non sono in condizioni molto fiorenti, egli non dormiva proprio fra due guanciali, coll'impopolarità che gli sarebbe toccato di affrontare⁷

(brano nel quale, oltre tutto, è dato cogliere una vivace movenza narrativa e un efficace impiego dell'indiretto libero che sembrano anch'essi in qualche modo preludere al romanzo), e dove è detto, poco più avanti, che «le velleità elettorali del sindaco non sono un mistero»⁸; e si noti come in tale articolo siano già contenuti molti motivi che saranno rielaborati e sviluppati nel penultimo capitolo dei *Viceré* (dove la differenza più rilevante, in pratica, consiste nel fatto che il pretesto per le dimissioni di Consalvo non è più fornito dalle discussioni sulla «ferrovia etnea» ma da quelle sulle modalità di riscossione dei dazi). Si legga, comunque, nel romanzo, alle pp. 1050-1052:

Riconosciuta la necessità di presto mettersi all'opera, egli affrettò una risoluzione che aveva già presa da un pezzo: rinunciare all'ufficio di sindaco. Non solo avea bisogno d'esser libero, ma gli conveniva evitare un grave pericolo: che, prolungando il suo soggiorno in municipio, il vantaggio ottenuto andasse perduto e si mutasse in danno irreparabile. Infatti, la baracca cominciava a scricchiolare. Le spese pazze da lui fatte avevano vuotate le casse, l'ultimo bilancio s'era chiuso con un *deficit* considerevole, che egli aveva potuto dis-

⁷ Cfr. F. DE ROBERTO, *Cronache per il Fanfulla*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Milano, Quaderni dell'Osservatore 1973, pp. 137-138.

⁸ Ivi, p. 138.

simulare a furia d'artificii; ma la situazione non era più sostenibile: bisognava o imporre tasse o contrarre un debito, ed egli non voleva affrontare l'impopolarità di simili provvedimenti. Afferrò quindi il primo pretesto per battersela. L'amministrazione comunale discuteva ancora una volta sul modo di riscuotere i dazii, poiché il sistema dell'appalto non aveva fatto buona prova. Egli dichiarò, nelle private conversazioni, che il ritorno alla riscossione diretta era per lui uno sbaglio e che perciò bisognava correggere i difetti del sistema vigente, non abbandonarlo; in Giunta non fiatò, lasciò che la maggioranza si pronunziasse. La maggioranza deliberò di mutar sistema. La sera stessa, andato a casa, egli scrisse due lettere: una al Prefetto, con la quale rassegnava le sue dimissioni; l'altra, collettiva, a tutti gli assessori, annunciando loro che «per ragioni di delicatezza» aveva già mandato la rinunzia alla Prefettura.

Fu come un fulmine a ciel sereno [...].

«Ci spiegherai» gli disse Benedetto in nome dei colleghi, «che significa questa lettera?»

«Significa» rispose il principe, guardando per aria, «che io non ho voluto esercitare nessuna costrizione, e siccome il vostro modo di vedere è contrario al mio, così, per lasciarvi liberi, me ne vado»⁹.

Ma osserviamo un po' più da vicino le caratteristiche e il trattamento narrativo dei riferimenti temporali nel romanzo di De Roberto.

Come si è già accennato, si possono innanzi tutto distinguere – da un punto di vista astrattamente analitico – due diverse specie (o classi) di indicazioni di ordine temporale: quelle che si riferiscono alle vicende 'private' dei membri della famiglia Uzeda (o dei personaggi in genere) indipendentemente dalla loro relazione con la storia 'pubblica' e quelle che si riferiscono, invece, appunto ai fatti e alle vicende della 'grande' storia, della storia in senso proprio e generale, quella, precisamente, del Risorgimento italiano e del primo periodo postrisorgimentale.

Questo, ripetiamo, in astratto. Nel concreto della narrazione,

⁹ Altri esempi di rielaborazione e 'valorizzazione' narrativa di fatti e figure del mondo reale già oggetto di articoli giornalistici del giovane De Roberto si possono vedere nel successivo "capitolo" del presente volume (*Come lavorava Federico De Roberto: un esempio*).

ovviamente, le due serie sono spesso strettamente collegate, procedono congiuntamente e non di rado si identificano per tratti più o meno ampi; e comunque, molti dei riferimenti sono, per così dire, bivalenti, appartengono cioè, contemporaneamente, a entrambe le classi sopra indicate, riguardando al tempo stesso la storia privata e quella pubblica (della quale – come si è detto – alcuni dei personaggi del romanzo entrano in qualche modo a far parte – nella finzione narrativa –, anche a livelli abbastanza elevati). Di fatto, a ogni modo, si attua un processo secondo il quale, man mano che si progredisce nella narrazione, la storia generale, che fin dal principio fa da sfondo e cornice a quella particolare dei Viceré, viene avanzando verso il primo piano e la vicenda privata si viene sempre più visibilmente intrecciando e integrando in quella pubblica.

Le indicazioni temporali in genere, comunque, oltre che differire per le modalità dell'enunciazione (possono infatti esser fornite dai personaggi o direttamente dal narratore), possono poi presentarsi con una grande varietà di forme e gradazioni: dal riferimento cronologico 'assoluto', che fissa un evento nel tempo indipendentemente dal rapporto con altri eventi, a quello relativo, che invece mette appunto un fatto in relazione temporale – di anteriorità, contemporaneità, posteriorità – con un altro; dall'informazione precisa a quella generica o indeterminata; ecc.

A volte si ha una vera e propria indicazione di data, completa di anno, mese, giorno, sia in riferimento a eventi reali di grande portata storica («La notte del 27 [maggio 1860] arrivò la notizia dell'entrata di Garibaldi a Palermo» [pp. 656-657]; «il 16 marzo di quell'anno 1876, dopo sedici anni, il partito di destra era finalmente capitombolato...» [p. 967]) o di interesse – storico o 'culturale' – più circoscritto, locale («il 25 [settembre 1855] il bollettino segnò trenta morti [per colera]» [p. 581]; «Il 14 settembre [1859] la spera d'oro tutta gemmata dove serbavasi la sacra spoglia [la reliquia del «Santo Chiodo»] fu esposta all'adorazione dei fedeli» [p. 651]), sia in riferimento a fatti e vicende private riguardanti i personaggi 'inventati', specie in relazione ad atti o documenti solenni, come i testamenti («In questo giorno, 19 di marzo dell'anno di grazia 1854...» [p. 461]), ma non soltanto: per esempio, a p. 809, il narratore ci indica la data precisa dell'im-

provviso licenziamento del signor Marco, l'amministratore dei beni della famiglia Uzeda: «...un giorno, che fu giusto il 31 dicembre 1865, Baldassarre corse ad una chiamata del padrone...».

Spesso si tratta, come già accennato, di indicazioni cronologiche 'bivalenti', che si riferiscono cioè, al tempo stesso, a un'azione o a un accadimento che riguardano un personaggio e a un fatto propriamente 'storico', e che mettono quindi in relazione e legano strettamente vicenda privata e vicenda pubblica. Per esempio, a p. 681 si legge: «Che cosa aveva fatto il Patriotta [cioè il duca d'Oragua] nella giornata del 31 maggio [1860, quando le squadre garibaldine erano entrate a Catania]? S'era nascosto a San Nicola»; e a p. 1075 è riportato il testo del manifesto che annuncia in questi termini il «meeting elettorale» organizzato da Consalvo in occasione della sua candidatura alle elezioni (le prime a suffragio allargato della storia d'Italia, già preannunciate nel capitolo precedente, nel quale il narratore ci aveva informati che «la riforma elettorale era all'ordine del giorno; dopo averla votata, la Camera si sarebbe sciolta» [p. 1050]): «Cittadini, Domenica, 8 ottobre 1882, alle ore 12 meridiane, nella Palestra Ginnastica (ex-convento dei PP. Benedettini) il *Principe di Francalezza* esporrà il suo programma politico agli elettori del I° Collegio».

Anche i grandi personaggi, del resto, oltre ai grandi fatti del nostro Risorgimento, non solo sono più volte evocati o comunque nominati nel corso della narrazione (così Mazzini, Cavour, Vittorio Emanuele II, D'Azeglio, Pio IX; e poi Rattazzi, Minghetti, Sella; ed ancora, Napoleone III, Bismarck, ecc.; e si pensi anche ai tanti riferimenti ai moti e alle repressioni del '48-49, alla guerra di Crimea, ai plebisciti, alla presa di Roma, alla rivoluzione parlamentare e così via), ma si affacciano a volte direttamente sulla scena del romanzo, diventano cioè anch'essi in qualche modo personaggi ed entrano – sia pur fuggacemente – in relazione con i personaggi 'inventati'. Ciò avviene, per esempio, in occasione della spedizione dei Mille (le cui vicende catanesi vengono rappresentate al vivo, ampiamente ed efficacemente, per lo più attraverso la visuale e il modo di viverle dei personaggi), quando la colonna di garibaldini capeggiata da Bixio e da Menotti Garibaldi si acquartiera nel convento dei Benedettini e, «un giorno», il figlio dell'eroe dei due

mondi, recatosi a visitare i novizi, riceve in omaggio da Giovanni Radali, cugino del principino Consalvo, «la più bella rosa» del giardino (p. 665); o ancora, quando, nel '62, Garibaldi ritorna in Sicilia per organizzare la spedizione a Roma che sarà poi drammaticamente fermata sull'Aspromonte e, arrivato a Catania, va ad accuartierarsi, ancora una volta, nel grande monastero, dove il priore Lodovico Uzeda gli va «incontro fino a piè dello scalone, per dargli il benvenuto, lo guida fino alle sue stanze, accompagna ai loro alloggi gli aiutanti e presiede il pranzo delle camicie rosse» (p. 751), e dove, «il domani dell'arrivo», Benedetto Giulente va «ad ossequiare il generale, che lo riconosce subito, gli stringe la mano, e lo intrattiene un pezzo non ostante l'andirivieni delle commissioni, delle rappresentanze di ogni genere accorrenti incontro all'antico Dittatore» (ivi); ma vale la pena di leggere anche la commossa descrizione dell'ingresso di Garibaldi nella città etnea, sia per la sua sobria efficacia sia perché nell'ultima frase è chiaramente percepibile il mutamento di tono che segnala, assieme al cambiamento del punto di vista narrativo, o dell'atteggiamento del narratore, il passaggio dalla dimensione della storia grande alla angusta dimensione privata del mondo dei Viceré:

...il generale entrò coi suoi volontari tra due siepi vive di popolazione che applaudiva e gridava freneticamente, in mezzo a un delirio d'entusiasmo dinanzi al quale le stesse dimostrazioni del Sessanta parevano tiepide e scolorite. Da un balcone del Circolo degli operai, dominando il corso gonfio di popolo come una fiumana, egli spiegava lo scopo della nuova impresa, gettava con la voce dolce il grido della nuova guerra: «O Roma, o morte!...». Poi, dove andò egli a porre il suo quartier generale? A San Nicola! (p. 749)

In ogni caso, si tratta sempre – o quasi – di elementi pienamente assorbiti e assimilati dall'organismo del romanzo. Non di rado è la stessa struttura sintattica del discorso, perfino della singola frase, a realizzare (e a mostrare) la saldatura e la fusione tra pubblico e privato nella vicenda dei Viceré. Così, per esempio, a p. 648: «...il giorno che arrivò la notizia della pace di Villafranca, per poco non gli prese [a don Blasco] un accidente dall'esultanza», o a p. 655 (sempre con riferimento a don Blasco): «...pareva

avesse dimenticato tutti gli affari della parentela, occupato com'era ad eruttar bestemmie all'annuncio delle novità pubbliche, dei voti delle Romagne e dell'Emilia per l'annessione al Piemonte, della dittatura di Farini, specialmente del trattato di Zurigo che gli dié materia di sbraitare durante tutto l'autunno e tutto l'inverno», o a litigare con i monaci 'liberali' «a proposito del ritorno di Cavour al ministero, dei plebisciti dell'Italia centrale», ecc.: eventi tutti che vengono incorporati nel tessuto (o, se si preferisce, nell'impasto) narrativo del romanzo passando attraverso il filtro (e la mediazione) del modo di vedere e di sentire, dell'ideologia e della psicologia, del personaggio. Ancora più stretta e intima diventa la connessione tra le due dimensioni – pubblica e privata – in una frase come questa (che riprende con vivace effetto ironico la battuta immediatamente precedente di don Blasco: «Garibaldi? Chi è Garibaldi? Non lo conosco!...»): «Imparò a conoscerlo il 13 maggio, quando scoppiò come una bomba la notizia dello sbarco di Marsala...» (pp. 655-656).

Talvolta basta l'unione di un soggetto appartenente a una delle due sfere a un predicato appartenente all'altra per rendere efficacemente il senso dell'interpenetrazione tra i due mondi; e spesso a operare il raccordo e la saldatura è un semplice complemento (per esempio: «i volontari [garibaldini] s'acquartierarono a San Nicola» [p. 665]; «L'elezione del novembre Settanta era stata un altro trionfo [per il duca Gaspare d'Oragua]» [p. 910]; «Pio Nono aveva molta stima di lui [Lodovico]» [p. 883]); un complemento che in qualche caso solo in forma implicita ci fornisce un'indicazione 'storica', come avviene nella frase che si legge a p. 808: «Poi parti il duca diretto a Firenze», da cui, indirettamente, possiamo dedurre che ci troviamo in un momento successivo al trasferimento nella città toscana della capitale d'Italia, nella quale appunto il duca Gaspare va a svolgere la sua attività di parlamentare (e in cui quindi troviamo una conferma dell'accurata precisione di De Roberto e della sua sempre vigile attenzione a tutto il sistema dei sincronismi e dei rapporti temporali in genere nel romanzo). Ma si consideri infine, sempre nell'ambito di questa fenomenologia e tipologia delle varie forme di integrazione e compenetrazione tra 'storia' e 'invenzione', questo icastico

schizzo di Nino Bixio, visto chiaramente attraverso un'ottica tutta interna al mondo dei Viceré e come 'privatizzato' e – diremmo – rimpicciolito, ridotto cioè a una dimensione adeguata al clima e al livello etico-culturale proprio di quel mondo: «Bixio stava a invigilare con un frustino in mano, accarezzando tratto tratto le spalle dei più restii» (p. 665).

Accanto alle date e alle indicazioni cronologiche precise e 'assolute' è presente nel romanzo anche una gran quantità di riferimenti temporali generici, vaghi, indeterminati (del tipo «da parecchi mesi» [p. 453], «un brutto giorno» [p. 496], «da un pezzo» [p. 797], «passò dell'altro tempo» [p. 989], ecc.) o 'relativi' (come «l'anno innanzi» [p. 451], «il domani e poi il giorno dopo» [p. 786], «al principio dell'anno nuovo» [p. 825], «in quei cinque anni» [p. 886]; o come «erano passati appena due anni» [p. 522], «per due lunghi anni» [p. 867], ecc.)¹⁰.

Le indicazioni cronologiche che abbiamo dette 'relative' si riferiscono per lo più a un tempo 'interno' al mondo dei Viceré, che è sì continuamente ed esplicitamente ricordato a quello esterno e 'ufficiale', ma che ha tuttavia una sua compattezza e una sua essenziale autonomia di svolgimento. Anzi, a segnalare e a scandire il trascorrere del tempo, in realtà, sono soprattutto i dati relativi alle vicende personali e intime dei personaggi o semplicemente all'avanzare della loro età (su cui periodicamente il narratore ci aggiorna, anche con informazioni dirette del tipo «La zitellona contava allora trentotto anni» [p. 508]; «Teresa, adesso vicina ai dodici anni...» [p.804]; «Ho appena ventinove anni» [p.1033]; ecc.) o al susseguirsi delle generazioni.

Di alcuni personaggi, in particolare, è possibile seguire via via l'evoluzione e la storia personale e quasi ricostruire – virtualmente – l'intera biografia. Esempio, in questo senso, il caso di

¹⁰ Dalla frequenza di «indicazioni temporali [...] generiche» e di «imperfetti che sottolineano l'idea di azioni che si ripetono non si sa da quando e per quanto tempo» Madrignani trae occasione per osservare che «questo "tempo" interno che segue una linea segmentata con sbalzi improvvisi e improvvise stagnazioni, alternate senza alcun ordine, nella loro empiricità, è il contrario del tempo dei naturalisti, che immettono l'uomo in una dimensione teatrale e lo legano ad un "destino" impastato di determinazioni materiali già orientate a un ineluttabile finale» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., p. 120).

Consalvo, che conosciamo ancora in tenera età nel primo capitolo (e la cui età ci viene dapprima indicata indirettamente, e in modo approssimativo, attraverso elementi e indizi come questi: «Il principino, seduto sopra uno sgabello, con le gambe penzoloni, le dondolava ritmicamente, guardando per aria a bocca aperta» [p. 420]; «donna Ferdinanda, poco portata alle scene patetiche, si metteva il principino sulle ginocchia» [p. 422]; mentre in seguito, disseminate e, a volte, quasi dissimulate, qua e là, in altri luoghi e momenti dell'intreccio narrativo, si trovano delle indicazioni che consentono, grazie anche a un complesso gioco di riferimenti incrociati, di stabilire che all'epoca dell'inizio del romanzo, cioè nel giugno 1855, quando muore la principessa Teresa, il bambino ha circa quattro anni¹¹); ne seguiamo poi quasi passo

¹¹ Nel terzo capitolo, infatti, si legge che Giacomo, padre di Consalvo, nel 1852 «era ammogliato da due anni», quindi dal 1850, «ed aveva già l'aspettato primogenito» (p. 517), mentre, d'altra parte, da un insieme di elementi che si trovano a p. 503 e a p. 508 (don Blasco, che era stato cacciato dal palazzo degli Uzeda per le sue intemperanze in occasione delle nozze di Raimondo, celebrate «nello stesso tempo» di quelle di Giacomo – cioè nel 1850 –, non vi rimette piede «per più di un anno» e vi ritorna «alla nascita del principe Consalvo VIII») si può inferire che tra il matrimonio di Giacomo e la nascita dell'«aspettato primogenito» era trascorso appunto «più d'un anno» e che quindi Consalvo era nato tra il 1851 e il 1852; all'inizio del cap. V della parte terza, poi, si apprende che Consalvo diventa sindaco di Catania «a ventisei anni» (p. 970), dopo un anno di assessorato, cioè nel (o intorno al) febbraio 1877 (dato che, come era stato detto nel capitolo precedente, egli aveva assunto la carica di assessore «il giorno prima» della festa di Sant'Agata – che ricorre, come è noto, il 5 febbraio – del 1876 [p. 964]); il che consente di restringere il periodo entro cui cade la data di nascita del principino ai primi mesi del '51: come confermano, del resto, l'indicazione (già da noi ricordata) della propria età che il personaggio dà nel corso della drammatica discussione col padre in fin di vita («Ho appena ventinove anni» [p. 1033]) e il contestuale riferimento alla situazione storico-politica del momento («in quei giorni [...] la tredicesima legislatura era stata chiusa, i comizi convocati per il 26 maggio» [p. 1035]), da cui si capisce che siamo nel maggio – o comunque, non oltre il maggio – dell'80 (la XIII legislatura fu infatti in carica fino al 2 maggio di quell'anno) e che quindi il principino doveva essere nato appunto – come già visto – nei primi mesi del '51. Tutto ciò, fra l'altro, costituisce un'ulteriore riprova della meticolosa attenzione sempre rivolta dallo scrittore ai sincronismi tra gli svolgimenti delle diverse vicende e del suo costante impegno nell'assicurare la coerenza complessiva dell'intero sistema dei riferimenti e dei rapporti cronologici e temporali del romanzo. Nel caso particolare di Consalvo, comunque, c'è anche il riscontro e la coincidenza (salvo l'anticipazione di un anno – nel romanzo – della data di nascita) con le date più significative della biografia del suo 'modello' reale, il marchese Antonino di San Giuliano, nato nel 1852, eletto al Consiglio co-

passo, lungo il corso del romanzo, intrecciati o alternati alle vicende degli altri personaggi, la crescita, l'educazione, la prima formazione, subita *obtorto collo* nel convento dei Benedettini, la giovinezza scapestrata, i viaggi e le esperienze 'continentali', la frenetica e autodidattica preparazione alla vita pubblica e il trionfale ingresso in politica; e lo lasciamo, sulle soglie della maturità, già proiettato verso l'avventura parlamentare e romana che sarà narrata nel successivo romanzo del ciclo – *L'imperio* –, di cui egli sarà appunto protagonista. Vista nel suo insieme, insomma, la storia di Consalvo si potrebbe quasi considerare come una sorta di *Bildungsroman*, sia pur inserito e pienamente integrato in un contesto narrativo più ampio¹².

A volte il passare del tempo, o meglio, la misura del tempo passato è indicata dai segni che il tempo stesso lascia sui personaggi, dai cambiamenti che si determinano e si manifestano nel loro aspetto fisico e nella loro mente (in pagine che si possono, per certi versi, accostare – fatte le debite distinzioni – a quelle, memorabili, che Proust dedicherà, nel *Temps retrouvé*, alle trasformazioni e deformazioni provocate dall'invecchiamento nei personaggi della sua *Recherche*). In forma particolarmente vistosa – anche per il tratto violentemente caricaturale usato dall'artista – tale procedimento si può osservare nel primo capitolo della parte terza, dove si trovano ritratti di questo genere:

Mancava da tanti anni, ed era naturalmente invecchiato, toccando ormai la sessantina; ma stranamente imbruttito, anche, e quasi irriconoscibile. Sul viso dimagrito ed emaciato il naso sembrava essersi allungato, come una tromba, una proboscide, un'appendice flessibile atta a frugare in mezzo al letame; la caduta dei denti, affossando

munale di Catania – come il personaggio derobertiano – nel 1876, divenuto sindaco nel '77 ed eletto alla Camera dei Deputati nel 1882.

¹² Anche per Sipala «*Il romanzo di Consalvo*, come risulta dalla congiunzione dei due segmenti della sua storia nei due romanzi, si può considerare un "romanzo di formazione"» (SIPALA, *Introduzione a...*, cit., p. 64); lo stesso critico, più avanti, afferma che De Roberto scrive, di Consalvo, «una compiuta biografia» (ivi, p. 71); già Spinazzola, del resto, aveva osservato che «l'impegno con cui viene narrata la storia del principino di Francalanza è propriamente di tipo storico-biografico» (V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 145).

la bocca, aveva contribuito anch'essa a quell'apparente crescita che dava a tutto il viso un aspetto basso, ignobile e quasi animale. Indosso, la sordidezza della camicia e dell'abito a coda, troppo lungo e troppo largo, con un panciotto che era stato bianco e l'untume del cappello che pareva sudasse dal troppo caldo, lo facevano prendere per un servitore di trattoria o per un bigliardiere di bisca; la gotta che gli tormentava i piedi lo costringeva ad un'andatura storta e strisciante (p. 894: don Eugenio);

Il monaco pareva sul punto di scoppiare: il pancione gli s'era imbotito di lardo e la testa ingrossata; il mento si confondeva con la massa gelatinosa del collo. Non poteva muoversi, per l'enormezza della persona, per la fiacchezza delle gambe (p. 902: don Blasco);

Lucrezia non si riconosceva più, tanto s'era trasformata ed imbruttita. Il corpo era diventato un sacco di carne, dove non si distinguevano più né seno, né vita, né fianchi; il viso, dalla continua acrimonia che la animava, dall'inguaribile scontento della propria condizione, era divenuto duro, arcigno, inaspettatamente rassomigliante a quello del principe (p. 902).

Sotto un altro profilo, comunque, questo aggiornamento sulla situazione e sulla condizione dei singoli personaggi dopo un periodo di assenza dal proscenio del romanzo non è che una applicazione particolare di un procedimento narrativo di portata assai più generale (anche se in questo caso l'indugio su ciascun personaggio è più insistente perché più sensibile che altrove è lo stacco temporale con il capitolo precedente). In effetti, la tecnica consistente nel far procedere la narrazione complessiva spostando da un personaggio all'altro la messa a fuoco, abbandonando temporaneamente uno dei fili del racconto per passare a un altro e quindi a un altro ancora, e poi riprendere il primo nel punto in cui si era lasciato, e così via (tecnica in qualche modo simile a quelle dei romanzi d'appendice, riprese ora dai moderni *serial* televisivi) è di uso continuo e quasi costante nei *Viceré* e contribuisce, fra l'altro, assieme alla massa dei riferimenti cronologici e storici di cui si è discusso sopra, a conferire alla narrazione il caratteristico andamento 'cronachistico' che da qualcuno è stato detto «annalistico»¹³ (e che in un

¹³ Di «una profonda vocazione di annalista» e delle «virtù [...] di annalista ri-

certo senso – se si considera la cadenza quasi giornaliera che la ‘registrazione’ dei fatti non di rado assume nel romanzo – si potrebbe forse meglio dire ‘diaristico’). Ed è appunto la rete a maglie strette che si viene a formare per l’intrecciarsi dei diversi fili narrativi sapientemente alternati dallo scrittore e per il fitto susseguirsi di riferimenti temporali di ogni tipo, che costituisce, come anticipavo all’inizio del mio discorso, un efficace fattore di coesione strutturale e di contenimento delle spinte centrifughe pur presenti nell’organizzazione complessiva dei *Viceré*.

Certo, in materia di ‘tempo’ molte altre considerazioni si potrebbero fare, molti altri aspetti e molti altri elementi si potrebbero esaminare¹⁴; e proprio il romanzo derobertiano si presterebbe a osservazioni assai interessanti, per esempio, a proposito del ritmo narrativo, inteso come rapporto fra l’‘oggettiva’ durata dei fatti e delle vicende via via raccontate (o l’oggettivo – e quindi uniforme – trascorrere del tempo)¹⁵ e il ‘tempo’ (cioè, concretamente, la quantità, il numero di pagine o di righe) di volta in volta dedicato dallo scrittore all’esposizione dei fatti e delle vicende narrate¹⁶: ritmo che nei *Viceré* appare estremamente vario: lentis-

cercatore di *mémoires* cittadine e araldiche» dell’autore dei *Viceré* parla L. Russo nella *Prefazione* al volume antologico *De Roberto*, Milano, Garzanti 1950 (pubblicata anche, col titolo *Federico De Roberto*, in «Belfagor» [30 novembre 1950], pp. 668-675, e poi, ancora, in *Ritratti e disegni storici – Serie Quarta. Dal Carducci al Panzini*, Bari, Laterza 1953), rispettivamente p. XIII e p. XV. Si veda anche, di Russo, il volume *I narratori*, dove, a partire dall’ed. del 1951 (Milano-Messina, Principato), è aggiunta al paragrafo dedicato a De Roberto una *Postilla* in cui si ritrova la notazione sulla «profonda vocazione di annalista» dell’autore dei *Viceré* (nell’ed. cit., p. 114).

¹⁴ Un’ampia trattazione di tale materia si trova comunque nel monumentale studio di G. GRANA, «*I Viceré*» e *la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982, in particolare nel paragrafo intitolato *Il tempo e i tempi del romanzo: l’iterazione modulare*, pp. 225-251, dove, fra l’altro, vengono utilizzati anche taluni strumenti di analisi messi a punto da Genette (di cui, pure, Grana critica gli eccessi tecnicistici) e da altri narratologi.

¹⁵ Si tratta, all’incirca, di quello che Bourneuf e Ouellet chiamano (servendosi di una terminologia introdotta da Michel Butor) «tempo dell’avventura» (R. BOURNEUF - R. OUELLET, *L’universo del romanzo*, Torino, Einaudi 1976, pp. 123 e sgg.) e Chatman «tempo della storia» (S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche 1987, p. 62).

¹⁶ A un dipresso, quello che nella terminologia butoriana si direbbe il «tempo della scrittura» (cfr. BOURNEUF - OUELLET, *L’universo del romanzo*, cit., pp. 135 e sgg.), o, con un’espressione che i due studiosi mutuano da Jean Ricardou, «tempo

simo nei primi capitoli, sempre più veloce, o meglio, sincopato (salvo temporanei rallentamenti o soste) man mano che si procede verso la conclusione¹⁷.

Ma non ho la possibilità, in questa sede, di dilungarmi ulteriormente. Un ultimo elemento, però, mi sembra importante rilevare prima di chiudere: la presenza cioè, alla base dell'impalcatura narrativa dei *Viceré*, di due diverse e – almeno dal punto di vista teorico – intimamente contrastanti concezioni del tempo: una implicita, mai dichiarata – direttamente o indirettamente – dal narratore o dai personaggi, e tuttavia sottesa all'intero arco della narrazione, anzi, per così dire, immanente all'idea stessa di narrazione in quanto esposizione di fatti e vicende più o meno rigorosamente disposti (almeno a livello di *fabula*) secondo l'ordine cronologico del loro svolgimento, che è quella, essenzialmente 'dinamica', di un tempo *lineare* in continuo divenire (e tendenzialmente in continuo progresso), propria, fra l'altro, della cultura e della mentalità positivistica di cui lo stesso De Roberto, per molti versi, era in larga misura partecipe; l'altra, quella 'statica', intonata alla visione pessimistica dello scrittore (ma consona, a sua volta, alla disposizione 'fatalistica' e immobilistica pur presente, anche se talvolta in forma latente, in un certo filone della cultura naturalistica, specialmente in Italia) ed espressa limpidamente nel discorso conclusivo rivolto da Consalvo alla zia Ferdinanda («La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi...»), ecc. [p. 1100]), di un tempo *circolare*, anzi sostanzialmente immobile appunto (o, se si preferisce, di un continuo 'eterno ritorno'¹⁸), che si traduce, fra

della narrazione» (cfr. *ivi*, p. 132); Chatman, dal canto suo, parla, al riguardo, di «tempo del discorso» (CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 62).

¹⁷ Grana, che preferisce parlare di «incremento ritmico», fa anche (con riferimento all'edizione Treves del 1920 del romanzo, in due volumi) delle 'misurazioni' precise, «considerando il rapporto fra sviluppo quantitativo della narrazione e sviluppo cronologico»: «parte prima pp. 280, incluse 51 del racconto retrospettivo, per cinque anni di azione diretta; parte seconda pp. 191 per dieci anni; parte terza pp. 206 per 12 anni» (GRANA, «*I Viceré*» e..., cit., p. 241).

¹⁸ Di «un diretto influsso della teoria del "ritorno eterno" di Federico Nietzsche» (e più in generale del pensiero del filosofo tedesco) su De Roberto, anche se non con specifico riferimento alla dimensione temporale nei *Viceré*, parla N. Tedesco (*La norma del negativo*, cit., p. 84, n.; ma si vedano anche le pp. 78 e 87).

l'altro, narrativamente, nella caratteristica «iterazione» evidenziata, nel romanzo, da diversi critici¹⁹.

È proprio una siffatta visione immobilistica e 'fatalistica', comunque, l'elemento artisticamente più fecondo (almeno nell'ambito tematico che stiamo qui considerando). Essa infatti si risolve in una interpretazione della storia e della realtà la cui portata 'filosofica' (e – diremmo – metafisica) trascende non solo la particolare circostanza in cui Consalvo pronuncia le parole testé ricordate, ma anche l'intera vicenda dei Viceré, la quale, a sua volta, viene così a caricarsi di una 'esemplarità' (sia pur di segno 'negativo') che vale a riscattare, complessivamente, il romanzo da quel che di troppo minutamente cronachistico o ristrettamente localistico rischia di aduggiare o appesantire qua e là la narrazione.

¹⁹ Sull'iterazione nei *Viceré* si veda, in particolare, GRANA, «*I Viceré*» e..., cit., pp. 242-247. Anche Grana, più in generale, nota – pur se in un senso (almeno in parte) diverso dal mio – una 'duplicità' della nozione di tempo nel romanzo de-robertiano: per lui, infatti, «il tempo in *I Viceré* è una convenzione bivalente, è il tempo duplice di una incessante 'mobilità' di piccoli-fatti e piccoli uomini-insegna, nevroticamente dominati e come ossessi da appetiti e passioni matte; e l'altro tempo di una 'continuità' ripetitiva che è della 'razza', del mondo uzediano, e che impronta di sé riduttivamente anche la 'macro-storia'» (ivi, p. 231). Ma già Madrignani coglieva molto lucidamente la complessità della dimensione temporale dei *Viceré*, osservando, fra l'altro, che «si contrappongono nel romanzo due 'maniere' ideologico-narrative in conflitto: da una parte abbiamo la misura del tempo narrativo commisurato allo svolgimento storico degli avvenimenti [...]; dall'altra questo canone esterno viene negato nel momento che la narrazione si trasforma nel tempo interno delle particolari rappresentazioni [...]; così succede che l'intelaiatura storica venga rinnegata dalla sua traduzione nel quotidiano e indefinito iterarsi di fatti che non si allineano in sequenze ben scandite prospetticamente, ma semmai si coagulano in situazioni improvvise e inaspettate [...]. Insomma questo "tempo" interno [...] è il contrario del tempo dei naturalisti» (MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., pp. 119-120).

X

COME LAVORAVA FEDERICO DE ROBERTO: UN ESEMPIO*

Se è proprio del ‘metodo’ letterario dei veristi e naturalisti in genere (almeno in linea di principio) prendere le mosse e lo spunto, per le loro narrazioni, da dati ed elementi offerti dalla realtà, possibilmente da semplici fatti di cronaca (i *faits divers* dei francesi, spesso italianizzati nel tardo Ottocento in «fatti diversi»)¹, nel caso di De Roberto – epigono ed ‘estremizzatore’, per molti versi, delle poetiche e delle ‘tecniche’ del verismo – ci troviamo in presenza di una manifestazione estrema, appunto, di un esempio limite (e in un certo senso, si direbbe, ‘da manuale’) di tale tipo di procedimento letterario, in quanto non solo il fatto di cronaca da cui il narratore trae lo spunto è perfettamente individuabile, ma è anche possibile isolare uno stadio intermedio nel processo di trasformazione (o di ‘trasfigurazione’) che il fatto stesso subisce nel passaggio dallo stato primitivo di ‘materiale’ grezzo

* È il mio contributo al numero speciale del «Sicilorum Gymnasium» contenente gli *Studi in ricordo di Rosario Contarino* (n. s., a. XLVIII, n. 1-2, genn.-dic. 1995 [ma stampato a fine 1997]), dove occupa le pp. 589-609. Con qualche lieve modifica e col titolo *Dalla cronaca al testo narrativo. Forme di transcodificazione in Federico De Roberto* il lavoro è stato presentato anche al XIV Congresso dell’A.I.S.L.L.I., tenuto a Los Angeles nei giorni 6-9 ottobre 1997, i cui Atti sono stati pubblicati nel volume intitolato *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo 2000 (il mio contributo alle pp. 935-951).

¹ È superfluo rinviare, per quanto riguarda gli italiani, a racconti come *Storia fosca* di Luigi Capuana o *L’amante di Gramigna* di Verga e alle rispettive note introduttive o preamboli (il racconto capuaniano – e in particolare la nota aggiunta dall’autore già nella prima edizione in volume – si può leggere in CAPUANA, *Racconti*, cit., I, pp. 173 e sgg.), in cui la poetica del ‘fatto’ viene chiaramente enunciata (o addirittura – nel caso di Verga – ‘sublimata’); per quanto riguarda i francesi, basti pensare, già prima delle teorizzazioni di Zola (ma comunque in ambito ‘realista’), agli spunti ‘cronachistici’ di *Le Rouge et le Noir* e di *Madame Bovary*.

a quello di prodotto letterario e artistico finito: stadio che è rappresentato da una prima elaborazione del dato, di tipo cronachistico in senso stretto, da parte dello stesso autore che lo elaborerà poi ulteriormente fino a conferirgli appunto la forma artistica definitiva. Ci troviamo insomma nelle condizioni ideali, quasi da laboratorio, per osservare e ricostruire appunto l'intero processo attraverso cui l'operazione letteraria veristica si realizza. Ecco perché non mi sembra del tutto 'indebita' l'utilizzazione, per il presente lavoro, del titolo (*Come lavorava De Roberto*, appunto) proposto da Paolo Mario Sipala nel capitolo conclusivo del suo succoso profilo dell'autore dei *Viceré* – certo, in senso diverso dal mio – per un auspicabile studio sui processi di formazione e costituzione dei testi derobertiani².

Sipala, invero, pensava, con quel titolo, a una ricerca di tipo essenzialmente filologico, una sorta di continiana 'critica degli scartafacci' fondata su un accurato e sistematico studio delle varianti testuali. Molto più modestamente, io mi limito qui a prendere in esame solo un aspetto specifico e circoscritto del 'metodo di lavoro' di De Roberto: appunto l'utilizzazione e l'elaborazione narrativa di dati della realtà, il passaggio dalla realtà all'arte attraverso una fase intermedia costituita dalla descrizione-interpretazione della realtà fornita, in chiave cronistico-giornalistica, dallo stesso scrittore. In particolare, mostrerò come alcuni momenti, episodi, pagine dei maggiori romanzi derobertiani traggano spunto ed abbiano il loro antecedente 'materiale' in fatti e aspetti della realtà e della vita (politica, sociale, culturale, 'mondana') catanese, di cui De Roberto era stato testimone e cronista sulle pagine del «Fanfulla». Per il mio lavoro mi avvarrò del volume in cui Giovanna Finocchiaro Chimirri ha raccolto gli articoli inviati al giornale romano dal giovane corrispondente da Catania tra il 1880 e il 1883³.

Già la sensibile curatrice della raccolta, invero, ha osservato che, in generale, «la produzione giornalistica del De Roberto mostra la storia del suo pensiero e ne illumina l'opera di narra-

² Cfr. SIPALA, *Introduzione a ...*, cit., p. 155.

³ DE ROBERTO, *Cronache ...*, cit.

tore»⁴ e che, più specificamente, le cronache pubblicate sul «Fanfulla» «ci permettono [...] di cogliere fruttuosi presentimenti e germi non dispersi della futura opera del De Roberto»⁵. La Chimirri, tuttavia, si limita a queste apodittiche affermazioni di carattere generale senza esemplificare né comunque entrare nei particolari; né, del resto, ciò rientrava fra i suoi compiti. Mio proposito è invece appunto individuare e mettere a fuoco i «presentimenti» e i «germi» della futura opera derobertiana a cui la curatrice del volume accenna e porli a raffronto con le pagine nelle quali tali «germi» hanno dato il loro frutto narrativo, al fine di illuminare e chiarire il dinamico rapporto, di tipo essenzialmente veristico, che lega il ‘documento’ reale alla creazione artistica.

Un primo esempio di utilizzazione e rielaborazione narrativa di ‘fatti’ reali che già erano stati oggetto di cronaca giornalistica da parte del giovane corrispondente del «Fanfulla» (e che già negli articoli del giornale romano avevano fornito lo spunto per notazioni e considerazioni le quali poi, a lor volta, sarebbero state anch’esse riprese e opportunamente rielaborate nel nuovo contesto romanzesco) si trova nell’ *Illusione*.

Nel capitolo VIII della parte prima del romanzo un festoso evento interviene a rompere la monotonia della torpida vita di Milazzo e a risollevarlo la protagonista dallo stato di prostrazione in cui l’aveva gettata il brusco e forzato troncamento della relazione sentimentale con Errico Sartana: si tratta dell’arrivo della squadra navale, che, dando occasione a banchetti e ricevimenti, a feste danzanti e a luminarie, e soprattutto offrendo alla cittadinanza lo spettacolo delle regate, suscita una grande animazione in tutto il paese e specialmente nella buona società. L’episodio ha una importante funzione nell’intreccio del romanzo, in quanto avvia il superamento della crisi di Teresa, che si concluderà, poi, nel capitolo seguente, col suo matrimonio.

Bene. Se noi andiamo a leggere gli articoli apparsi sui numeri del 13 e del 16 luglio 1880 del «Fanfulla» (contrassegnati nel volume curato dalla Chimirri dai numeri 10 e 11), che sono dedicati

⁴ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Introduzione a DE ROBERTO, Cronache...*, cit., pp. 5-21, a p. 6.

⁵ Ivi, p. 21.

alla venuta della squadra navale a Catania, riscontriamo numerose e quasi puntuali corrispondenze tra i fatti descritti dal diciannovenne cronista e quelli rappresentati undici anni dopo dal già maturo narratore: dalle cerimonie ufficiali e mondane alle regate, dalla premiazione dei marinai vincitori all'illuminazione delle navi; perfino il numero e (almeno per tre) il tipo di queste (una ammiraglia, due corazzate e un avviso nella cronaca fanfulliana⁶; «tre corazzate e un avviso» nel romanzo⁷) sono identici, e così pure, addirittura, i nomi di due delle unità: *Palestro* e *Roma* (che nella cronaca fanfulliana sono attribuiti a due delle navi appartenenti non alla divisione venuta a Catania, ma a quella che si era ancorata nel mare di Messina: appunto quella – del resto – di cui si parla nel romanzo); unica differenza, su questo piano puramente ‘fattuale’, l'ambientazione dell'evento, che nei resoconti giornalistici ha luogo a Catania, nel romanzo a Milazzo. Né d'altra parte la corrispondenza tra le due ‘versioni’ riguarda esclusivamente dati di ordine materiale, ché anche il clima di signorile mondanità che è proprio delle pagine dell'*Illusione* è presente e, diremmo quasi, tangibile già nelle cronache fanfulliane, il cui stile, del resto, presenta già – specie nel secondo dei due articoli – tipiche movenze narrative. Perfino un motivo psicologico è accennato in uno (ancora il secondo) di questi due pezzi giornalistici («...e poi arriva l'ora degli addii, che sono sempre mesti, e poi si rientra nelle deserte vie della città ed il bel sogno è svanito»⁸), che sembra quasi preannunciare, sia pur lontanamente, le reazioni e i sentimenti suscitati nell'animo di Teresa dalla partenza della squadra navale (e, con essa, dell'ufficiale con cui la protagonista aveva abbozzato un platonico *flirt*).

Vale la pena, comunque, di soffermarsi a considerare un po' più attentamente i due testi in esame (cioè, da una parte, i due articoli del «Fanfulla» presi nel loro insieme, e visti quindi, in questo senso, come un unico testo, dall'altra, le pagine del romanzo

⁶ Cfr. DE ROBERTO, *Cronache...*, cit., p. 41.

⁷ Le citazioni da *L'Illusione* si riferiscono all'edizione curata da C. A. Madrignani per la collana «I Meridiani», DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit. In questo caso, p. 108.

⁸ *Cronache...*, p. 44.

dedicate all'episodio in questione) e compiere un raffronto un po' più ravvicinato e puntuale, dal quale si possono trarre interessanti indicazioni sul modo di operare del De Roberto narratore e, in particolare, sull'origine documentaria di almeno una parte della sua narrativa (o, se si preferisce, sul rapporto tra 'documento' ed elaborazione artistica e sulle linee direttive e le modalità di tale elaborazione nell'opera dello scrittore siciliano)

Per cominciare, possiamo subito individuare alcuni elementi e dati coincidenti (a taluni dei quali, per altro, si è già accennato); elementi e dati che, proprio in virtù della loro coincidenza, permettono di 'sovrapporre' i due testi e di meglio evidenziarne e metterne a fuoco, così, anche le differenze, aiutandoci quindi a coglierne più in profondità la natura e il senso.

Tra siffatti 'punti di coincidenza' possiamo qui indicare: il ricevimento offerto dalle autorità locali all'ammiraglio e agli ufficiali⁹; l'invito rivolto, in contraccambio, dall'ammiraglio alle autorità locali e ad «un gran numero di belle signore» a visitare le navi¹⁰; le regate, che già negli articoli del «Fanfulla» sono descritte con una vivacità, un senso del ritmo e un gusto paesistico

(Acque limpide e calme; una folla innumerevole stipata sulla spiaggia e sul molo; gran numero di imbarcazioni di ogni forma e dimensioni [*sic*] addossate ai colossi di guerra; luce rossa del tramonto; assordante ronzio delle lance a vapore; allegrezza e soddisfazione in ogni volto.

[...] Le lance, come nobili destrieri caracollanti, si preparano alla gara, spingendosi avanti, tornando indietro, girando; addestrandosi in mille guise.

Un colpo di moschetto dà l'avviso della partenza. In un attimo il mare s'intorbida sotto la vigorosa spinta dei remi. I corpi dei patroni, ritti a poppa, spiccano sul fondo azzurro, dimenandosi come ossessi per infondere coraggio ai rematori e per battere il tempo. Mille sguardi seguono le lance che si avvicinano alle navi. Gli invitati, gli ufficiali, le ciurme ritte sui pennoni scoppiano in *hurrà* che arrivano indistinti e confusi alla spiaggia. Le fanfare animano i lottatori. Gri-

⁹ Cfr. *ivi*, p. 41 e *L'illusione*, p. 108.

¹⁰ *Cronache...*, p. 42 (la citazione sopra riportata) e cfr. *L'illusione*, p. 108.

da assordanti si levano: *Maria Pia! Amedeo! Ammiraglia! Avanti! Pia! Amedeo! Tocca!...*¹¹)

che sembrano preannunciare fin da allora il futuro narratore; la premiazione dei vincitori, effettuata, nella realtà, per iniziativa estemporanea di due signore appartenenti all'aristocrazia locale, le quali, a tal fine, «mandano un corriere a terra per acquistare due tazze d'argento»¹², e nel romanzo per iniziativa di Teresa, che manda un suo corteggiatore a prendere, a casa sua, dei doni per i marinai¹³; perfino – nella stessa circostanza – l'accostamento (invero piuttosto oleografico e stereotipato) tra le «mani indurite dai remi e dalle sartie» dei marinai e quelle «bianche e delicate di belle ed eleganti signore» che consegnano i premi¹⁴, che nel romanzo si ripresenterà come contrasto tra le «mani ruvide, incallite» dei vincitori e quelle «esili ed inguantate» della protagonista¹⁵; il ballo, ancora, sulla nave ammiraglia e lo spettacolo dell'improvvisa illuminazione dei bastimenti («e poi: cos'è? una luce vivissima offende tutti gli sguardi; gli apparecchi elettrici sono messi in funzione a bordo della *Maria Pia*, ed una striscia argentea fende le acque tranquille», nella cronaca¹⁶; «Quando il cielo era già scuro, una viva esclamazione di meraviglia si levò d'ogni intorno: le lampade elettriche si accendevano in cima alle antenne, proiettando una specie di chiaror lunare sulla riva ancora formicolante di spettatori», nel romanzo¹⁷).

¹¹ *Cronache...*, pp. 42-43 (corsivi nel testo). Si ricordi, a riscontro, il passaggio 'corrispondente' dell'*Illusione*: «Le barche che dovevano correre se ne andavano a prender posto, verso terra, dove si vedeva una siepe di folla fittissima. Poi, ad uno sparo, partirono, tra grida lontane, confuse; e secondo che si appressavano alla meta, volando sull'acque spumose, con un batter fragoroso di remi, esclamazioni vivaci si levavano dai gruppi degli astanti, e i marinai di bordo gridavano anch'essi, incitando i compagni: "*Palestro!... Roma!... Arranca, arranca! Roma!... San Martino!...*". Un immenso clamore, battimani fragorosi, il timoniere vincitore che agitava trionfalmente il berretto» (p. 110; corsivi nel testo).

¹² *Cronache...*, p. 43.

¹³ Cfr. *L'Illusione*, pp. 110-111.

¹⁴ *Cronache...*, p. 43.

¹⁵ *L'Illusione*, p. 112.

¹⁶ *Cronache...*, p. 43.

¹⁷ *L'Illusione*, p. 112.

Tali ‘coincidenze’, nel loro insieme, finiscono col costituire come un sistema di riferimento, o forse meglio, si possono considerare come i punti nodali di una sorta di reticolo nelle cui maglie si inseriscono e si dispongono poi gli altri elementi e i motivi specifici rispettivamente pertinenti ai due diversi testi (e relativi contesti).

In concreto, avviene qualcosa del genere: il resoconto giornalistico (elaborazione, per altro, in qualche modo già letteraria della realtà) costituisce come un modulo, per così dire, già confezionato, una sorta di scenario bell’e pronto, nel quale poi lo scrittore cala e inserisce, integrandoveli organicamente, personaggi e situazioni della vicenda narrativa e che viene a sua volta inserito e collegato all’intreccio generale del romanzo. Questa sorta di fondale così ‘predisposto’ fornisce fra l’altro al narratore una scena di massa piena già di ‘comparse’, nella quale appunto viene inserita la protagonista, che ne diviene il centro focale a cui vengono ricondotti e subordinati gli altri elementi, i fatti e le vicende che costituiscono il resto della realtà. Insomma, quelli che negli articoli del «Fanfulla» erano elementi e dati di fatto, aspetti e momenti di un evento descritto dal cronista nella sua ‘oggettività’ (anche se in forma vivace e animata), ci appaiono, nella pagina narrativa, come inquadrati in una ‘soggettiva’ (per servirci di un termine proprio della tecnica cinematografica), come, cioè, osservati e filtrati attraverso il punto di vista della protagonista (con cui, in qualche modo, tende a identificarsi il lettore) e, per così dire, intonati alla sua sensibilità e al suo stato d’animo; anche se poi un certo qual gusto documentario e quasi didascalico, indipendentemente dall’origine cronachistica dell’episodio, si manifesta qua e là anche in queste pagine, per esempio nella descrizione della visita della nave compiuta da Teresa (in compagnia della sua ‘precettrice’) con la guida dell’ufficiale («Andarono [...], scavalcando catene, girando attorno alle ruote di cordame, scendendo per le scalette ripide in batteria; ed egli spiegava ogni cosa, faceva muovere i cannoni sulle rotaie semicircolari, mostrava la manovra del caricamento»¹⁸; «La visita ricominciò. Scesa un’altra scala, si trovarono nelle viscere della nave: corri-

¹⁸ Ivi, p. 111.

doi angusti e scuri, rischiarati appena da lampade pendenti dalla vòlta bassa; una balastrata di ferro dalla quale l'occhio si sprofondava nella voragine delle macchine...»¹⁹; dove per altro si può notare una differenza tra il primo e il secondo brano, nel quale, a contrasto con l'«oggettività» del precedente, si scorge la persistente impronta della soggettività di Teresa, ravvisabile in particolare in quel senso di smarrimento e quasi di vertigine che si esprime nella metafora della «voragine delle macchine», e segnalata, in qualche modo, anche dall'esplicito riferimento all'«occhio» della protagonista²⁰).

In ogni caso, gli elementi derivati dalla cronaca si amalgamano e si fondono con quelli appartenenti all'invenzione narrativa dando luogo a un impasto omogeneo e coerente, nel quale il tono dominante è dato dal carattere del personaggio principale, che diviene, per così dire, il principio ordinatore che orienta, polarizza e impronta di sé tutti gli altri elementi e 'materiali', anche appunto di origine 'esterna'. Questi, a loro volta, vengono così a cambiare il loro senso, il loro 'peso specifico', la loro stessa essenza. Per esempio, la descrizione delle regate è condotta nel romanzo con un piglio e un ritmo forse meno vivaci che nell'articolo fanfulliano; vi sono meno particolari e un minore indugio sul 'pittresco'; la regata è come vista di scorcio e quasi distrattamente. Ciò dipende, ovviamente, dalla diversa 'prospettiva' e dalla diversa disposizione d'animo di chi la osserva: nell'articolo la regata è vista obiettivamente, 'dall'esterno', e interessa di per se stessa; nel romanzo è invece, in qualche misura, interiorizzata e 'vissuta' dalla protagonista, che la subordina e la assimila al suo modo di essere e di sentire, determinando così una diversa distribuzione degli accenti e dei chiaroscuri e attenuando appunto la 'brillantezza' e l'importanza 'relativa' dell'episodio. In compenso, le figure indistinte e impersonali dei marinai della cronaca acquistano nel romanzo un – sia

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Del resto, anche nella frase che segue immediatamente l'ultimo brano citato, tutta intonata alla delicata sensibilità femminile del personaggio («un uscio socchiuso dal quale *si scorgevano* visi pallidi di marinai [ammalati,] sdraiati nelle cuccette» [*ibidem*]), è significativamente presente un verbo – da me sottolineato col corsivo – che per la sua appartenenza al campo semantico dell'ottica ci riporta apertamente al punto di vista della protagonista.

pur relativamente – maggior valore, in quanto, pur mantenendo il loro *status* di comparse, in qualche modo si ‘personalizzano’, prendono vita e fisionomia autonoma; un personaggio, in particolare, richiesto e quasi reclamato da una sorta di necessità artistica e psicologica, acquista rilievo e consistenza, sia pur effimera, di comprimario: il giovane ufficiale che per un breve momento conquista col suo fascino il cuore della romantica Teresa.

Nella pagina narrativa, comunque, l’atmosfera è tutta pervasa da una carica affettiva ed emotiva, da una vibrazione di palpiti, sospiri, desideri, gelosie, che è determinata dall’entrata in scena di Teresa, col suo temperamento e la sua sensibilità, e che è del tutto assente, ovviamente, dalle cronache del «Fanfulla».

Diverso, e più articolato, è, complessivamente, il rapporto tra le cronache fanfulliane e *I Viceré*; diversi, e più vari – rispetto all’*Illusione* –, sono i modi (e talvolta i ‘gradi’) di derivazione dai resoconti giornalistici – o di elaborazione dei ‘materiali’ da questi forniti – che si possono riscontrare nel secondo romanzo del ciclo degli Uzeda.

Si va da una vaga ispirazione, da un tenue spunto tratto da qualcuno dei fatti o delle circostanze descritte negli articoli e trasformato al punto da renderlo difficilmente riconoscibile, alla ripresa piena e diretta, senza – o con pochissime – modificazioni, di elementi già forniti ‘all’origine’ di senso, caratteri e connotazioni analoghi a quelli che avranno nel nuovo contesto; dalla riutilizzazione – in forma perfezionata – di moduli stilistico-espressivi già ‘collaudati’ nelle cronache giovanili, alla attribuzione a personaggi del romanzo di tratti e caratteristiche derivate da modelli reali già raffigurati nelle corrispondenze per il «Fanfulla». Un particolare rilievo assume comunque, nel suo complesso, un insieme di fatti, vicende, persone, comportamenti, atteggiamenti, contrasti propri della vita polico-amministrativa catanese, di cui De Roberto dà conto sulle colonne del giornale romano (non sempre separando la ‘notizia’ da una sua personale interpretazione e valutazione alquanto partigiana) e che saranno poi ripresi e ‘riciclati’ (in forma più o meno profondamente rimaneggiata) nel romanzo.

Un personaggio dei *Viceré* per la cui caratterizzazione De Roberto può aver utilizzato, rielaborandoli e componendoli insie-

me, diversi spunti ed elementi derivati dagli articoli giovanili (e comunque, in essi già ‘registrati’) è don Eugenio. Per taluni tratti che contraddistinguono la sua personalità e la sua ‘azione’, in particolare, il personaggio sembra avere il proprio modello diretto in figure reali ‘fissate’ in quegli scritti e già in quella sede collocati in contesti affini a quelli in cui di volta in volta vedremo operare il bislacco cavaliere. Due momenti della sua vicenda, soprattutto, appaiono ispirati – almeno in parte – a fatti e persone della cronaca catanese (o comunque “locale”) consegnata dal giovane corrispondente alle pagine del «Fanfulla»: la progettata ‘campagna’ di scavi archeologici nel sito di Massa Annunziata e la composizione delle sue opere araldiche, o meglio l’elaborazione della *scrittura*, della forma linguistico-stilistica, di tali opere.

Per quanto riguarda il primo di questi due aspetti dell’attività del personaggio, che nel romanzo è sviluppato nel quinto capitolo della parte prima, dove appunto si parla del «disegno» concepito da don Eugenio «d’iniziare una serie di scavi come quelli visti ad Ercolano e a Pompei»²¹ e delle richieste di finanziamento da lui rivolte al principe Giacomo e, successivamente, al Governo, lo scrittore può aver tratto più di uno spunto dalla figura del cappellano di Torre del Grifo (una «borgatella poco discosta»²² dal luogo dove sorgeva, prima della disastrosa eruzione dell’Etna del 1669, il paese di Massa Annunziata), di cui nell’articolo del 17 marzo 1882 del giornale romano (contrassegnato nella raccolta curata dalla Chimirri dal numero 48) il giovane cronista aveva schizzato un veloce profilo di tono umoristico: «un povero uomo» che probabilmente non era mai stato «nemmeno a Catania», che prendeva gli alpinisti andati in gita nella zona «per una Commissione mandata dal ministro» e che continuava a presentare alle autorità «domande sopra domande per ottenere un piccolo sussidio al fine di proseguire gli scavi iniziati»²³. Oltre agli elementi, per così dire, ‘oggettivi’, dunque, lo scritto giornalistico anticipa

²¹ Anche per i brani tratti da *I Viceré* mi riferisco alla già citata edizione monodorianiana curata da C. A. Madrignani, DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, cit. In questo caso, p. 561.

²² *Cronache...*, p. 135.

²³ Ivi, p. 136.

in qualche modo anche l'intonazione comico-satirica. Solo che la sorridente e in fondo affettuosa ironia che informa l'articolo cede il posto, nel romanzo, a un acre e sprezzante sarcasmo; e al tocco garbatamente macchiettistico dell'«originale» subentra il tratto ferocemente caricaturale e deformante che caratterizza il ritratto del personaggio dei *Viceré*. In particolare, mentre nella cronaca fanfulliana De Roberto, in coerenza con la disposizione sostanzialmente favorevole verso il buon cappellano di cui si è detto, finisce col caldeggiare apertamente la concessione di «un piccolo sussidio» a «quella degna persona»²⁴ («Chi sa se per mezzo del *Fanfulla* si potranno ottenere quelle poche lire necessarie?»²⁵), nel libro invece mette in risalto, stigmatizzandolo, l'interesse di carattere esclusivamente venale che muove don Eugenio e insiste sulla famelica avidità del personaggio, il quale, «pensando sempre a un gran colpo capace d'arricchirlo»²⁶, aveva progettato la sua campagna di scavi unicamente al fine, appunto, di «arricchirsi con le monete e gli oggetti che avrebbe sicuramente rinvenuti»²⁷.

In ogni caso si conserva lo sfondo, lo scenario delle attività «archeologiche» del cappellano di Torre del Grifo, prima, e di don Eugenio, poi, che passa, restando sostanzialmente immutato, dall'articolo del «Fanfulla» al contesto del romanzo e che è costituito dal sito di Massa Annunziata. «Questo paese [...] sorgeva, fino al 1669, ai piedi del Monpileri. Addì 11 marzo [...] scoppiò la terribile eruzione [...]. La fiumana di lava [...] investì il Monpileri e si divise in due rami, che, circuito il piccolo monte, si ricongiunsero dalla parte di mezzogiorno e inondarono, in sole tre ore, il paese di Massa Annunziata», appunto, di cui sono rimaste, sepolte sotto uno spesso strato di pietra lavica, solo poche «vestigia», alcune delle quali già riportate alla luce, altre in attesa di essere disseppellite: così il cronista informa, con dovizia e precisione di particolari, i lettori del «Fanfulla»²⁸. Nel romanzo, naturalmente,

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *I Viceré*, p. 561.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Cronache...*, pp. 135-136.

l'informazione è molto più sintetica e concisa, e soprattutto, non è più, per così dire, fine a se stessa, bensì è funzionale, e quindi subordinata, alla rappresentazione (e all'ulteriore caratterizzazione) del personaggio; ma la sostanza, il nucleo essenziale, rimangono gli stessi: «Circa due secoli prima, nel 1669, le lave dell'Etna avevano coperto, da quelle parti [cioè nelle «campagne di Mompileri»], un villaggio chiamato Massa Annunziata del quale, più tardi, s'eran per caso trovate alcune vestigia»²⁹.

L'altro elemento caratteristico (e caratterizzante) della personalità – o comunque della raffigurazione artistica – del don Eugenio dei *Viceré* che appare in qualche misura esemplato su un modello reale già registrato nelle cronache giovanili (o almeno ad esso in qualche modo ispirato) attiene al peculiare modo di esprimersi, specie nella scrittura, del personaggio, alla artificiosa e grottesca retorica della sua prosa (tanto simile, d'altra parte – per lo stile se non per la lingua –, anche a «quella enfatica e bolsa prosa siculo-spagnuola secentista» del Mugnòs³⁰ che così visceralmente eccita e commuove l'arida e burbanzosa donna Ferdinanda).

Il modello a cui mi riferisco è costituito dall'opuscolo dell'on. Vincenzo Cordova intitolato *Delle famiglie nobili tuttora non estinte e delle città e terre che presero parte al Vespro siciliano*, di cui si parla negli articoli pubblicati sui numeri del 3 e del 5 febbraio 1882 del «Fanfulla» (numeri 43 e 44 del volume curato dalla Chimirri), e in particolare dalla sua prefazione (una «disquisizione storico-politico-religioso-letteraria», come la definisce il sarcastico cronista³¹), che ci appare appunto, sia per il suo stile goffamente arcaizzante sia per il suo stesso contenuto, come l'antecedente reale (o, almeno, un antecedente, e comunque una 'fonte') dell'*Araldo sicolo*, l'«opera storico-nobiliare»³², che poi, nelle farneticazioni del cavaliere ormai uscito di senno diventerà «opera storico-araldico-nobilo-blasonico-gentilescro-cronologica»³³, alla cui

²⁹ *I Viceré*, p. 561.

³⁰ *Ivi*, p. 513.

³¹ *Cronache...*, p. 124.

³² *I Viceré*, p. 950.

³³ *Ivi*, p. 1009. Si consideri comunque che, ancora alla fine dell'800, non era-

composizione si dedicherà con tanto impegno don Eugenio. Basta del resto leggere uno dei brani dell'opuscolo che De Roberto riporta nell'articolo del 3 febbraio – «Disseppellendo i nomi di città, famiglie, individui dalle profonde latebre dove il buio di sei secoli li aveva ricacciati, nol feci per vana pompa di erudizione, ma perché nelle feste della gran patria italiana risorta pigli cadauno il suo rango e non restin da sezzo gli antesignani»³⁴ – e confrontare con esso la lettera di presentazione dell'*Araldo sicolo* con cui si apre la parte terza del romanzo – «L'origini nommenché l'istoria della patria nobiltà sapere, tornar'in niente non dev'a ciascuno, specie in ta' tempi che la vengon stimando da sezzo, in quella vece che tuttosì dagli esteri ammirando si viene», ecc.³⁵ (dove quel «da sezzo», in particolare, presente sia nel testo dell'on. Cordova sia in quello del don Eugenio derobertiano, mi sembra comunque una spia abbastanza evidente della 'dipendenza' del secondo dal primo) –, per vedere come la ampollosa e stravagante scrittura del personaggio romanzesco (nella cui invenzione, per altro, De Roberto dispiega al meglio tutto il suo estro parodistico) sia stata almeno in parte modellata su quella della persona reale già 'fissata' nelle vecchie cronache.

Ma il personaggio dei *Viceré* per la cui raffigurazione e caratterizzazione lo scrittore appare essersi più direttamente e largamente rifatto a un modello già abbondantemente rappresentato nelle cronache giovanili è Consalvo, il quale, appunto, si dimostra (o meglio, ci si conferma) abbastanza fedelmente esemplato, in particolare (specie negli aspetti 'politici' della sua attività), sulla figura del marchese Antonino di San Giuliano (già facilmente identificato, del resto, come il 'modello' del principe di Francalanza da Luigi Capuana, che in una lettera scritta all'autore dei *Viceré* il 5 ottobre 1894, poco dopo la pubblicazione del ro-

no inusitate, nei titoli delle opere di materia araldica, simili goffe sfilze di aggettivi; per esempio, il sesto volume del *Calendario d'oro* («pubblicazione ufficiale dell'Istituto Araldico Italiano»), pubblicato – a Roma, appunto dall'Istituto testé menzionato – proprio nel 1894 (l'anno dei *Viceré*), reca il sottotitolo *Annuario nobilare, diplomatico, araldico, storico, blasonico*.

³⁴ *Cronache...*, p. 124.

³⁵ *I Viceré*, p. 892.

manzo, aveva affermato: «Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia...»³⁶).

Fin dal primo di questi articoli fanfulliani (apparso sul numero del 9 marzo 1880 del giornale romano), d'altra parte, protagonista assoluto (se un 'protagonista' è possibile individuare in una eterogenea raccolta di corrispondenze giornalistiche su fatti e fatterelli di cronaca locale della più svariata natura) appare proprio il marchese di San Giuliano, «egregio sindaco» di Catania (come scrive in tono ironico-polemico De Roberto³⁷), nei cui confronti – con particolare riferimento alla sua collocazione ed azione politica 'progressista' – il giovane cronista non nasconde (anzi, manifesta apertamente) la propria opposizione e, si direbbe, la propria avversione, 'denunciando' e criticando, fra l'altro, diversi provvedimenti e comportamenti che saranno poi attribuiti (pur se, talvolta, con qualche variazione) al sindaco Consalvo Uzeda (o comunque, al personaggio Consalvo Uzeda) dei *Viceré*.

Proprio nell'articolo contrassegnato, nella raccolta, col numero 1, per esempio, si trova già tutta una serie di elementi che saranno riutilizzati, sempre con riferimento al personaggio in questione, in diversi luoghi ed episodi – specie della parte terza – del romanzo: dalla varietà (e in molti casi dalla specifica natura) delle opere pubbliche intraprese o progettate («il porto, il teatro, il macello, l'ospedale [...], il cimitero, la stazione ferroviaria, il teatro anatomico, ecc») nella realtà registrata dal cronista³⁸; «un grande mercato, [...], un grande teatro, [...], un grande macello [...], una grande caserma, [...], un gran cimitero» nei *Viceré*³⁹) al (conseguenziale) ricorso – per realizzare un così ambizioso programma – a una 'allegra' politica di grandi indebitamenti⁴⁰; dal 'bluff' delle dimissioni presentate (nella cronaca) o minacciate (nel romanzo) strumentalmente, per raggiungere i propri obiettivi politici⁴¹, alla «dimostrazione» in appoggio al sindaco (dimissio-

³⁶ Cfr. Verga, *De Roberto, Capuana*, cit., p. 178 (corsivo nel testo).

³⁷ *Cronache...*, p. 25.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *I Viceré*, p. 995.

⁴⁰ Cfr. *Cronache...*, ancora p. 25 e *I Viceré*, pp. 1019 e 1051.

⁴¹ Si veda rispettivamente *Cronache...*, p. 26 («La Giunta, persistendo nella

nario) e alla sua politica, con l'accompagnamento della «musica dell'ospizio di beneficenza che serve in ogni ricorrenza»⁴², che nel romanzo avrà un suo *pendant* nella «dimostrazione» a favore di Consalvo, «con musica e bandiere, per andarlo ad acclamare capo della città»⁴³.

Anche nel secondo articolo della serie (pubblicato nel numero del 17 marzo 1880 del foglio romano), che è dedicato agli sviluppi e agli strascichi della crisi municipale, è presente, sia pure sullo sfondo, la figura del primo cittadino; ma è nell'articolo num. 26 (apparso sul «Fanfulla» il 27 maggio 1881) che «il sindaco Sanguiliano» torna decisamente in primo piano, essendo chiamato in causa in quanto «fortemente indiziato di essere in intimità con monsignore arcivescovo – il che non gli toglie di illuminare la città nelle feste [laiche e ‘progressiste’] del X o del XIX marzo»⁴⁴, ed essendo inoltre accusato di pensare solo «a *dividere* la responsabilità del disquilibrio finanziario»⁴⁵ in cui l'amministrazione si trova. Un evidente riflesso di tali motivi polemici (e in particolare di quello toccato nel primo ‘capo di imputazione’) sarà facile cogliere nel IV capitolo della parte terza dei *Viceré*, dove «i clericali» rilevano con disappunto che «il principino, imbandierando e illuminando la sua casa per tutte le feste costituzionali e democratiche», pare viceversa «non accorgersi delle solennità religiose, della festa di Sant'Agata specialmente»⁴⁶; e dove, soprattutto, trova ampio svolgimento il motivo dell'opportunismo e della doppiezza politica di Consalvo (ancora semplice consigliere comunale), che si manifesta e concretizza, in questo caso, nel

sua ostinata resistenza [nell'intenzione di accendere un mutuo di grande entità], rassegna le dimissioni nelle mani del sindaco; il sindaco vi unisce le sue e le consegna nelle mani del rappresentante del prefetto...») e *I Viceré*, p. 995 («...se manifestavasi qualche velleità di contraddizione [da parte del Consiglio comunale, rispetto alla sua politica di spese e di debiti], la sedava suscitando gli uni contro gli altri coloro che s'accordavano nell'opposizione; oppure, quando la faccenda era più seria, minacciando di andarsene. Allora tutti si chetavano»).

⁴² *Cronache...*, p. 26.

⁴³ *I Viceré*, p. 973.

⁴⁴ *Cronache...*, p. 80.

⁴⁵ Ivi, pp. 80-81. Corsivo nel testo.

⁴⁶ *I Viceré*, pp. 960-961.

discorso con cui, grazie all'abile e capziosa dialettica che ne nasconde la profonda ipocrisia, riesce – come già il suo 'modello' nella realtà – a ingraziarsi i due opposti partiti (o per lo meno, a non inimicarsene nessuno)⁴⁷.

Ma quello che è forse più notevole e significativo, in tale contesto, è proprio il discorso in quanto tale, anzi, più precisamente, la *trascrizione* 'testuale' del discorso, che costituisce un elemento ricorrente nella tessitura stilistico-compositiva dei *Viceré* e, più in generale, un procedimento tipico dell'arte narrativa di De Roberto.

Diversi, invero, sono nelle cronache per il «Fanfulla» gli esempi di 'trascrizione' – già in quegli scritti, per lo più, con funzione satirico-parodistica o apertamente caricaturale – di discorsi politici o comunque pubblici, che ci testimoniano appunto l'origine giornalistica anche di questo modulo stilistico. Nell'articolo num. 30 (pubblicato l'8 settembre 1881), per esempio, troviamo il resoconto della manifestazione politica dell'estrema sinistra svoltasi qualche giorno prima nell'arena Pacini, nel cui contesto sono riferiti – per lo più, a dire il vero, in forma indiretta e riassuntiva (e sempre in tono più o meno marcatamente sarcastico e in chiave parodistica e caricaturale) – gli interventi di diversi oratori. Di un tal Villari, in particolare, si riporta un passo con i modi e i tempi verbali del discorso diretto, accompagnato (secondo la consuetudine delle cronache parlamentari o giudiziarie) dall'indicazione – entro parentesi – della reazione del pubblico (altro stilema caratteristico della prosa narrativa di De Roberto): «...quest'agitazione non è vero che ci compromette all'estero; è il governo che teme di tutti: dei Francesi, dei Turchi, di noi (*Ilarità*)»⁴⁸. Ma questo articolo (o meglio, il «comizio» di cui in questo articolo si dà notizia), in realtà, ha fornito all'autore dei *Viceré* lo spunto e il modello soprattutto per la cornice scenografica e le 'scene di massa' del «meeting» organizzato da Consalvo per il suo discorso elettorale nella «Palestra Ginnastica» dell'«ex-convento dei PP. Benedettini»⁴⁹. Nel romanzo, certo, i preparativi,

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 961-963.

⁴⁸ *Cronache...*, p. 91. Corsivo nel testo.

⁴⁹ *I Viceré*, p. 1075.

l'«addobbo»⁵⁰, il 'cerimoniale' saranno descritti minutamente in tutti i particolari; soprattutto, l'ambientazione nell'ex convento, sede della prima formazione e delle prime significative esperienze del principino (oltre che simbolo di un ordine politico-sociale e di tutto un mondo ormai – almeno apparentemente – scomparsi) suscita nell'animo del personaggio un tumultuoso – anche se momentaneo – flusso di ricordi, sentimenti, riflessioni (che ovviamente mancano nell'articolo del «Fanfulla») e dà modo allo scrittore di inquadrare e prospettare in 'soggettiva' (come abbiamo già visto avvenire nell'*Illusione*), attraverso l'«ottica» e la psicologia del personaggio, i dati della realtà oggettiva; tuttavia, nei tratti descrittivi principali e nell'insieme molte e notevoli sono le somiglianze.

Si veda, in particolare, nell'articolo in questione, il seguente brano (che, per l'animazione e la vivacità del ritmo con cui è rappresentata l'affluenza della folla al comizio, si può accostare alla pagina precedentemente riportata sulle regate):

Nel teatro c'è poca gente: gli invitati e le rappresentanze. Le tinte tenere di pochi abiti muliebri spiccano sul fondo grigio-giallo dei palchi. Ad un tratto si aprono le porte al pubblico, che si precipita numeroso per la grande *réclame* che hanno fatta. È un bel vedere: fiotti tumultuosi di gente irrompono dalla porta della platea, si distendono lungo le file, si accavallano e si precipitano da un banco all'altro, allagano le poltrone e i posti dell'orchestra, circolano nei corridoi, si urtano, si intersecano, si confondono; poi la corrente si riversa nei palchi, li ricolma in un batter d'occhio; poi ribocca nella galleria, ne invade i più riposti angoli, e finalmente una goccia della fiumana, un omiciattolo non più alto di così, scavalca lo stipite della galleria e si rannida sul cornicione di legno traforato, che sovrasta alla seconda fila. Si stabilisce la calma, si vede un grande agitare di ventagli sur un mare di teste, dove un raggio di sole, penetrando furtivamente, lascia una piccola laguna. Il palcoscenico si riempie a poco a poco, finalmente, alle 11, fra il solito inno, entra la presidenza⁵¹;

⁵⁰ Ivi, p. 1076.

⁵¹ *Cronache...*, pp. 89-90.

e si rilegga, a confronto, l'analogia descrizione nei *Viceré* (dove, in qualche caso, si ritrovano perfino le stesse immagini ed espressioni):

...alle undici e mezzo la resistenza fu impossibile: dato ordine ai suoi dipendenti di difendere almeno i posti riservati, [Baldassarre, aiutante - qui - di Consalvo] lasciò aprire la terrazza e l'arena. In un attimo l'onda umana vi si rovesciò [...].

Ora la palestra offriva uno spettacolo veramente straordinario: l'arena era un mare di teste, serrate le file delle sedie, stretti come acciughe gli spettatori in piedi; nella terrazza una folla variopinta, sulla quale fiorivano gli ombrellini di molte signore che non avevano trovato posto giù.

[...] nuovi torrenti si riversavano nelle terrazze, nei portici, nell'arena, vincendo la resistenza dei primi occupanti; ma tuttavia migliaia di mani applaudivano, sventolavano fazzoletti e cappelli; le signore, in piedi sulle seggiole, salutavano coi ventagli e gli ombrellini, formavano gruppi pittoreschi sul fondo scuro della gran folla mascolina...⁵².

Per quel che riguarda, invece, i discorsi 'ufficiali' da De Roberto attribuiti ai personaggi dei *Viceré* e riportati 'testualmente' nel romanzo, un antecedente e un modello più diretto di quelli riconoscibili nell'articolo testé esaminato si può vedere nella trascrizione (inframmezzata e quasi contrappuntata dalle annotazioni relative alle reazioni dell'immaginario pubblico) di alcuni brani della circolare indirizzata dal prefetto Colucci ai sindaci del Catanese, che è contenuta nell'articolo num. 36 (pubblicato il 10 novembre 1881):

...quanto a fatti, il Colucci promette di «dedicare tutte le sue forze, per quanto scarse esse sieno (*no, no!*) al miglioramento delle condizioni morali e materiali di queste provincie cui la natura è stata così larga... (*Applausi che coprono la voce dell'oratore*). Pertanto all'istruzione popolare, alla viabilità, alla beneficenza, all'amministrazione del patrimonio dei municipi si volgeranno le mie cure, parendomi che in tal modo non solo si fecondino le fonti della pubblica ricchezza (*attenzione*), ma si assicurino altresì sopra larga base l'ordine e la pace pubblica». (*Applausi frenetici e prolungati*)⁵³.

⁵² *I Viceré*, pp. 1078-1080.

⁵³ *Cronache...*, p. 107. Corsivi nel testo.

Quanto, poi, a quel capolavoro di eloquenza e di scaltrezza politica che è il discorso elettorale di Consalvo, con la sua caratteristica onnicomprensività programmatica (espressione esemplare della spregiudicatezza del giovane Uzeda nell'assumere posizioni e impegni contraddittori e inconciliabili), esso sembra trarre più di uno spunto dal programma del commendatore Mangano, candidato «costituzionale» (e quindi – va notato – di parte politica opposta a quella del San Giuliano) alle elezioni suppletive del luglio 1883, che De Roberto riassume nell'articolo num. 60 (apparso sul numero del «Fanfulla» del 13 luglio di quell'anno), riferendo fra l'altro che «egli si schiererà fra coloro che vogliono la libertà ed il progresso, congiunti ad una savia moderazione e ad un serio rispetto per l'ordine»⁵⁴, sottolineando che «quando [...] è entrato a parlare della dinastia, della sua gloria e dei suoi fasti, quando ha ricordato gli atti di abnegazione e di magnanimità del Re e della Regina, ci sono stati due scrosci d'applausi caldi, insistenti: un'affermazione alta ed imponente»⁵⁵ e così concludendo:

Poi il Mangano ha parlato di una infinità di cose: della questione sociale, della legge comunale, della perequazione fondiaria (di cui è avversario aperto), della legge sul divorzio, che ha combattuto brillantemente, dell'ammonizione, della unificazione del codice penale, dei programmi scolastici, degli stipendi degli impiegati, esponendo su tutto la sua opinione con molto senno pratico interrotto da frequenti applausi. Ha finito parlando della necessità delle spese militari, trovando anche qui la nota giusta, trascinando l'uditorio e invitandolo da ultimo a gridare: *Viva il Re!* cosa che esso ha fatto entusiasticamente, in piedi, per parecchi minuti⁵⁶.

Si ricordi al riguardo – per rilevare solo qualche analogia tra le più evidenti – che il programma di Consalvo «compendiasi in tre sole parole: Libertà, progresso, democrazia»⁵⁷, e che, proprio

⁵⁴ Ivi, p. 163.

⁵⁵ Ivi, p. 164.

⁵⁶ *Ibidem*. Corsivo nel testo.

⁵⁷ *I Viceré*, p. 1082.

come il Mangano, il candidato Consalvo si impegna a schierarsi con «quel partito che [...] darà la libertà con l'ordine»⁵⁸, toccando poi (anzi, trattando amplissimamente), con un 'eclettismo' che richiama appunto quello del candidato «costituzionale» dell'83 (anche se alcuni dei punti programmatici sono, ovviamente, diversi), la «quistione sociale»⁵⁹, la «politica estera»⁶⁰, la «quistione delle finanze»⁶¹, e poi ancora i problemi della amministrazione della giustizia, della marina mercantile, dei servizi postali e telegrafici, ecc.⁶²

Comunque, l'episodio, il tratto narrativo dei *Viceré* che più chiaramente e direttamente discende da un 'modello' presente nelle cronache del giornale romano (e prima ancora, nella realtà in quelle cronache ritratta dal giovane corrispondente) è indubbiamente quello relativo alla vicenda delle dimissioni di Consalvo dalla carica di sindaco, in vista della candidatura alle elezioni politiche: vicenda che appare visibilmente ricalcata, appunto (pur con i debiti e ovvi adattamenti), su quella del sindaco Antonino di San Giuliano, riferita dal cronista sul numero del 20 marzo 1882 del «Fanfulla» (num. 49 della raccolta curata dalla Chimirri). In particolare, il personaggio del romanzo deriva da quello della cronaca (e della realtà, almeno secondo la visione derobertiana) non solo l'abilità manovriera in astratto, ma lo schema stesso, il disegno generale della manovra politica (se non proprio i contenuti specifici e le particolari concrete modalità di attuazione di essa), l'opportunismo e il tempismo, l'ambiguità e il fare sornione. Basta rileggere questo brano dell'articolo in questione (che ho già citato nel contesto del precedente studio su *Tempo e storia nei «Viceré»*)⁶³:

⁵⁸ Ivi, p. 1085.

⁵⁹ Ivi, p. 1087.

⁶⁰ Ivi, p. 1088.

⁶¹ Ivi, p. 1089.

⁶² Cfr. *ibidem*. Analogie di contenuto e di forma, di intonazione politica e di tecnica oratoria, oltre che di impostazione complessiva, si possono riscontrare anche nel confronto con il *Discorso politico* realmente tenuto, in vista delle elezioni per la XIV legislatura, dal Marchese di San Giuliano nell'Arena Pacini il 3 settembre 1882 e pubblicato a Catania, presso lo Stabilimento Tipografico Bellini, nello stesso 1882.

⁶³ V. *supra*, p. 189.

Appena sciolta la seduta, il sindaco andò dal prefetto e gli rassegnò le proprie dimissioni. Ma come? perché? il progetto delle ferrovie entrava nel programma della sua amministrazione? No, perché era un progetto extra-consiliare. Ne voleva egli fare a qualunque costo una questione di fiducia? Nemmeno, perché egli protestò di essere neutralizzato dal suo banco presidenziale e di non voler pigliar parte alla discussione. Forse la Giunta lo lasciò solo? Neanche, perché egli aveva lasciati liberi gli assessori di votare per conto proprio, essendo l'amministrazione perfettamente estranea al progetto. Dunque? Dunque si è dimesso; questo è quanto!

La verità è che il nostro sindaco cominciava ad averne abbastanza della sindacatura, e non gli pareva vero di andarsene. Dicono i maligni che, siccome i danari del prestito sono finiti e le nostre finanze, colle grandi opere pubbliche intraprese, non sono in condizioni molto fiorenti, egli non dormiva proprio fra due guanciali, coll'impopolarità che gli sarebbe toccato di affrontare⁶⁴

e accostarlo alla narrazione dell'VIII capitolo della parte terza del romanzo, per esempio al passo appresso riportato (anch'esso già citato nel saggio su *Tempo e storia nei «Viceré»*⁶⁵), per rendersene conto:

Riconosciuta la necessità di presto mettersi all'opera, egli affrettò una risoluzione che aveva già presa da un pezzo: rinunciare all'ufficio di sindaco. Non solo aveva bisogno d'esser libero, ma gli conveniva evitare un grave pericolo: che, prolungando il suo soggiorno in municipio, il vantaggio ottenuto andasse perduto e si mutasse in danno irreparabile. Infatti, la baracca cominciava a scricchiolare. Le spese pazze da lui fatte avevano vuotate le casse, l'ultimo bilancio s'era chiuso con un *deficit* considerevole, che egli aveva potuto dissimulare a furia d'artificii; ma la situazione non era più sostenibile: bisognava o imporre tasse o contrarre un debito, ed egli non voleva affrontare l'impopolarità di simili provvedimenti. Afferrò quindi il primo pretesto per battersela. L'amministrazione comunale discuteva ancora una volta sul modo di riscuotere i dazii, poiché il sistema dell'appalto non aveva fatto buona prova. Egli dichiarò, nelle private conversazioni, che il ritorno alla riscossione diretta era per lui uno sbaglio e che perciò bisognava correggere i difetti del sistema vi-

⁶⁴ *Cronache...*, pp. 137-138.

⁶⁵ V. *supra*, pp. 189-190.

gente, non abbandonarlo; in Giunta non fiatò, lasciò che la maggioranza si pronunziasse. La maggioranza deliberò di mutar sistema. La sera stessa, andato a casa, egli scrisse due lettere: una al Prefetto, con la quale rassegnava le sue dimissioni; l'altra, collettiva, a tutti gli assessori, annunciando loro che «per ragioni di delicatezza» aveva già mandato la rinunzia alla Prefettura.

Fu come un fulmine a ciel sereno [...].

«Ci spiegherai» gli disse Benedetto in nome dei colleghi, «che significa questa lettera?»

«Significa» rispose il principe, guardando per aria, «che io non ho voluto esercitare nessuna costrizione, e siccome il vostro modo di vedere è contrario al mio, così, per lasciarvi liberi, me ne vado⁶⁶.

Ma a proposito dei tratti che Consalvo, e in particolare il Consalvo 'politico', deriva dal 'modello' costituito dal marchese di San Giuliano, può essere poi interessante ricordare che, intorno alla stessa data in cui sul «Fanfulla» appariva il pezzo testé ricordato, sul foglio catanese «Don Chisciotte» veniva pubblicata una serie di articoli (pseudonimi) dedicati al sindaco della città etnea (appunto il San Giuliano), in cui erano sottolineati e messi in caricatura proprio gli stessi aspetti (o almeno, molti degli aspetti) sui quali De Roberto insisteva nelle sue corrispondenze per il giornale romano (e avrebbe poi insistito nei *Viceré*). Nell'articolo apparso sul numero del 19 marzo 1882 del periodico catanese, per esempio, è riportato il «Testamento» del «Sindaco del Toboso», in cui l'opportunistica 'defezione' del primo cittadino che si dimette abbandonando al suo destino (come farà Consalvo) la giunta e l'amministrazione è denunciata – appunto in tono satirico, e in prima persona – in questi termini: «I miei amatissimi colleghi mi vorranno perdonare se li abbandono al momento del pericolo, ma io sono fatto così: lo spettacolo del dolore mi accora, mi snerva, mi toglie qualunque facoltà. Perciò preferisco andarmene»⁶⁷; e nell'articolo del 25 marzo dello stesso anno, continuando nella stessa chiave parodistica del «testamento», il «Sin-

⁶⁶ *I Viceré*, pp. 1050-1052.

⁶⁷ Cfr. E. SCUDERI, *Federico De Roberto e la letteratura d'oggi*, Catania, Giannotta 1968 (dove gli articoli in questione sono riportati in appendice), p. 136.

daco del Toboso» parla della «febbre pelettorale [*sic*]» che lo travaglia, dichiara il suo pentimento per l'«opposizione che un tempo manifestava per la festa di Sant'Agata», ricordando di essersi comunque «acconciato di buona voglia alle esigenze del paese» e disponendo anzi «espressamente che ogni anno, il giorno 5 di febbraio, quando il sacro ferculo passa davanti al *suo* palazzo, i *suoi* eredi continuino a far sparare la *muschittaria*; attaccando nel medesimo tempo dei fazzoletti alle aste del balcone e soffiandoci sopra in modo da simularne lo sventolare»⁶⁸, e riguardo alle sue improvvise dimissioni così argomenta (anticipando qui con particolare efficacia tratti e modi che saranno propri del futuro personaggio derobertiano):

Qualcuno potrebbe osservare: o il programma è compito, e allora doveva andarsene tutta l'amministrazione, e non il Sindaco solo; o non è compito, e allora dovevano restar tutti, e non la Giunta sola. Ma chi ragionasse così, darebbe prova di insigne ingenuità; ed io sono tutto fuorché ingenuo. Nella mia lettera al prefetto, ho detto che il programma è *assicurato*; con questa formola, io me ne vado e loro restano: nulla di più comodo... per me⁶⁹;

e, ancora, nell'articolo del 3 settembre (sempre del 1882) è addirittura riportato il (parodistico) «resoconto del discorso politico»⁷⁰ di candidatura del San Giuliano (corredato al solito delle indicazioni relative alle reazioni del pubblico) e, oltre a una frecciata sulla 'allegra' politica finanziaria dell'ex sindaco («il fare

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 140-141 (il termine vernacolo è in corsivo nel testo); e si veda, a riscontro, *I Viceré*, pp. 960-964, dove Consalvo, ancora semplice consigliere comunale, dà una prova notevole del suo cinico opportunismo proprio a proposito dei festeggiamenti in onore di S. Agata.

⁶⁹ Cfr. SCUDERI, *Federico De Roberto...*, cit., p. 142 (corsivo nel testo); e si veda, nei *Viceré*, oltre ai passi sopra ricordati tratti dalle pp. 1050-1052, ancora p. 1052: «È inutile che insistiate» dichiarò Consalvo. «La mia risoluzione è irrevocabile [...]. Ho lavorato parecchi anni pel mio paese; ora ho bisogno di riposarmi. Del resto, sarebbe tempo che pensassi un poco agli affari di casa mia, adesso che li ho sulle spalle... Grazie della vostra premura» gli assessori invece schiumavano; «ma credete, non posso. Nessun uomo è necessario, voi avete tanta esperienza quanto me; lascio l'amministrazione in buone mani...».

⁷⁰ Cfr. SCUDERI, *Federico De Roberto...*, cit., p. 144.

dei mutui è il mio forte⁷¹»), a una nuova stoccata sulla questione della festa di S. Agata⁷² e a una caustica allusione all'ampiezza onnicomprensiva – e quindi all'inattendibilità – del programma elettorale del candidato

(Vi posso assicurare fin da ora che da me saranno efficacemente propuginate: la sperequazione fondiaria, l'allargamento del suffragio alle donne, i[l] decentramento amministrativo, il reprimere e il prevenire, il lasciar fare, il lasciar dire e il lasciar passare, l'esportazione in grosso e in dettaglio per la baia d'Assab, lo spazzamento collettivo del canale di Suez, la ripresa dei pagamenti in metallo *cristophle* [*sic*], etc., etc., etc.⁷³),

si trova anche una gustosa messa in caricatura della tendenza a fare sfoggio della conoscenza di diverse lingue straniere (oltre che delle realtà e situazioni politiche dei rispettivi paesi), che anche nel romanzo caratterizza il personaggio:

In quell'occasione, dovetti imparare il cinese, per consultare i giornali di quel paese. Ora conosco abbastanza bene questa lingua, e per darvene una prova vi citerò un proverbio, il quale dice così: *kiù tsen còh leu teu phe kin* [...].

Ma non il solo cinese io conosco: *je parle francais* [*sic*], *à ravir; and also english, und deutsch, y espanol* [*sic*] ed altre lingue ancora [...]. Mi troverò bene in *Espana* [*sic*], *qui* [*sic*] *es una nacion* [*sic*] *hermana de la nuestra*; mi troverò bene in *France où l'on pourra* [*sic*] *s'entendre avec moi*; mi troverò meglio in *the old England, the country of the parliamentarism*; ed ancora meglio nella patria di Bismarck, perché *Deutschland geführt von dem Eisernenkanzler ist die erste Naction ganz Europa*; e magnificamente in Grecia, difatti *e Ellas eis ta megala ethne encrinethesetai*; e stupendamente in Russia, *depta pijni kaev*, il colosso del settentrione, ed ancora bene in Turchia, *el pussàh osman, bir vidalè padiscia, ull Allah! (applausi)*⁷⁴; ecc.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 149.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 148.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 147-148. Corsivi nel testo.

Ebbene, tutto ciò, se da una parte può avvalorare l'ipotesi di attribuzione allo stesso autore dei *Viceré* della paternità degli articoli del «Don Chisciotte» (suggerita, almeno implicitamente, dallo Scuderi – il quale, comunque, già sottolineava i «palesi riscontri con tante pagine» del romanzo⁷⁵), dall'altra fornisce un'ulteriore testimonianza della presenza di una profonda radice (o comunque, di una rilevante componente) documentaria (rafforzata a sua volta dall'esatta coincidenza cronologica di molti degli eventi narrati nel romanzo – specie in relazione alla vicenda di Consalvo – con i dati e gli eventi della realtà, e in particolare della storia e della vita politico-amministrativa catanese, da cui l'autore dei *Viceré* trae spunto e ispirazione⁷⁶) nel metodo e nell'arte veristica di Federico De Roberto.

⁷⁵ Ivi, p. 46, n.

⁷⁶ Sulla coincidenza delle più significative date della 'biografia' (privata e pubblica) del personaggio romanzesco – Consalvo - con quelle della biografia reale del marchese di San Giuliano, in particolare, rimando a quanto già osservato nel precedente saggio *Tempo e storia nei «Viceré»*, specie nella nota 11.

INDICE DEI NOMI

I numeri tra parentesi rinviano a pagine in cui il riferimento al nome è implicito o indiretto.

- Alighieri Dante, (104)
Antonietti Pierre, 55n.
Arrighi Paul, 81
Asor Rosa Alberto, 13, 48n., 77n.

Baldassarri Guido, 81n.
Ballerini Luigi, 203n.
Balzac Honoré de, 25, 46
Bardin Gay, 203n.
Bibliofilo (pseudonimo), 42n.
Bigazzi Roberto, 13, 29n., 30n.,
51n., 66n.
Binni Walter, 124n.
Bismarck Otto von, 192, 226
Bixio Nino, 192, 195
Boccaccio Giovanni, 31
Bonifazi Neuro, 124 e n.
Borges Jorge Luis, 129n.
Borri Giancarlo, 183n.
Borsellino Nino, 51n.
Boulle Pierre, 158
Bourneuf Roland, 199n.
Branca Vittore, 132n.
Butor Michel, 199n.

Caillois Roger, 118 e n., 122, 128
e n., 135n., 165 e n.
Cameroni Felice, 21, 34, 36, 72,
74n., 80n., 82 e n., 83n., 85 e n.,
87, 89 e n., 94 e n., 95
Candeloro Giorgio, 39n.
Capuana Lodovico, 107n.
Capuana Luigi, 10, 11, 17n., 19,
21-26, 29-33, 36-37, 66n., 67 e
n., 72, 74n., 75, 83-84, 86, 87,
91n., 92-93, 97-182, 188, 203n.,
215
Carducci Giosuè, 102
Caretti Lanfranco, 124n.
Castex Pierre-Georges, 126n.
Cataluccio Francesco, 188n.
Cavour Camillo Benso (conte di),
100n., 111, 112n., 192, 194
Cedola Andrea, 119n., 121n.,
122n., 129, 132n., 136, 137,
138n., 144 e n.
Cesareo Giovanni Alfredo, 98n.,
100n.
Ceserani Remo, 129 e n., 141 e n.,
174n.
Chabod Federico, 53n.
Chatman Seymour, 199n., 200n.
Ciavarella Angelo, 188n.
Ciavolella Massimo, 203n.
Cigliana Simona, 119n., 128n.,
129n., 130n.

- Coleridge Samuel Taylor, 134
 Colet Louise, 14, 17n., 18n., 27, 52n.
 Comoy Fusaro Edwige, 137, 144 e n.
 Consoli Domenico, 28n.
 Contini Gianfranco, (204)
 Cordova Vincenzo, 214, 215
 Cortese Nino, 41n., 51n.
 Crispi Francesco, 101, 102n., 111 e n., 113
 Croce Alda, 18n.
 Croce Benedetto, 67n., 68n.
 Croce Elena, 18n.
 Crookes William, 131
- Darwin Charles, (47), 48, 62n., (68n.), (184), 185
 D'Azeglio Cesare, 124
 D'Azeglio Massimo, 192
 De Amicis Edmondo, 52n, 90n.
 Debenedetti Giacomo, 13
 Del Balzo Carlo, 75n.
 D'Elia Antonio, 141n.
 Del Piombo Sebastiano, 152n.
 De Meis Angelo Camillo, 40
 De Roberto Federico, 11, 32, 34, 79 e n., 183-227
 De Sanctis Francesco, 13, 17 e n., 18 e n., 24 e n., 27 e n., 28 e n., 29, 30n., 36 e n., 39-68, 87 e n.
 de Turris Gianfranco, 121n., 144, 145n., 148, 156 e n., 164n.
 Di Blasi Corrado, 99-100n., 169n.
 Di Grado Antonio, 101n., 102n., 184 e n., 188n.
 Di Giorgi Ferdinando, 185n.
- Dolei Giuseppe, 39n.
 D'Ovidio Francesco, 67n.
 Durante Matteo, 101n., 103.
- Failli Manuela, 137 e n., 141n.
 Farina Salvatore, 18, 80 e n., 94n.
 Farini Luigi Carlo, 194
 Farnetti Monica, 129n., 137 e n., 143, 144n
 Feydeau Ernest, 17n.
 Finné Jacques, 135 e n.
 Finocchiaro Chimirri Giovanna, 22n., 99n., 189n., 204, 205 e n., 212, 214, 222
 Firpo Luigi, 53n.
 Flaubert Gustave, 14 e n., 15n., 17 e n., 18-20, 21n., 27-28, 31n., 32-33, 35, 49, 51, 52n., 58n., 95, (203n.)
 Forestier Louis, 126n., 169n.
 Foscolo Ugo, 104
 Franchetti Leopoldo, 56n.
 Freud Sigmund, 127, 157
 Fucini Renato, 56n.
- Galilei Galileo, 57
 Gallo Claudio, 164n.
 Gallo Niccolò, 39n.
 Ganeri Margherita, 187n.
 Garibaldi Domenico Menotti, 192
 Garibaldi Giuseppe, 99n., 101, 103-108, 113-114, 191, 193, 194
 Garner Richard Lynch, 158 e n.
 Gautier Théophile, 129n.
 Genette Gérard, 76 e n., 172n., 199n.
 Gernsback Hugo, 145, 148

- Gerratana Valentino, 102n.
 Ghidetti Enrico, 89n., 98n., 104 e n., 106 e n., 121 e n., 124n., 137 e n., 138 e n., 143 e n.
 Gianformaggio Giovanni, 26n.
 Giannantonio Pompeo, 56n.
 Giovannoli Renato, 157n.
 Giudici Enzo, 167 e n.
 Goggi Gianluigi, 119n.
 Goldoni Carlo, 57
 Gramsci Antonio, 102n.
 Grana Gianni, 199n., 200n., 201n.
 Guerrazzi Francesco Domenico, 59n.

 Halm Friedrich, 33
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 117, (124), 132, 141, 157n., 174, (175)
 Hugo Victor, 53n., 57

 Interdonato Stefano, 22

 Jentsch Ernst, 157 e n.

 La Farina Giuseppe, 100n., 111-113
 Landucci Giovanni, 44n.
 Landucci Sergio, 51n.
 Lanza Maria Teresa, 17n., 43n., 45n., 51n., 59n., 61 e n., 66n.
 Laurini Gerardo, 67n.
 Leopardi Giacomo, (60n.), 104, 124 e n.
 Lepschy Giulio, 132n.
 Leroyer de Chantepie (Mlle), 14, 27, 52n.

 Lioy Diodato, 55n.
 Loève-Weimars Adolphe, 117
 Lombardo Giovanna, 69n.
 Lombroso Cesare, 131
 Longhitano Rino, 188n.
 Longo Giorgio, 34n.
 Loria Annamaria, 137n., 140n.
 Luigi Filippo, 45n.
 Lukács György, 58n.
 Luperini Romano, 13

 Macherione Giuseppe, 98, 100
 Machiavelli Niccolò, (53) e n., (61)
 Madrignani Carlo Alberto, 11n., 13, 21n., 183n., 195n., 201n., 206n., 212n.
 Maffei Andrea, 104
 Manacorda Giuliano, 58n.
 Manganaro Andrea, 153n.
 Mantegazza Paolo, 153, 155n.
 Manzoni Alessandro, 17, 49, 50 e n., 51n., 57, 62, 88, 104, 124 e n., 187
 Marchand Jean-Jacques, 26n., 84n.
 Marchese Dora, 117n.
 Marengo Leopoldo, 22
 Marinari Attilio, 40n., 53n.
 Marinetti Filippo Tommaso, 97
 Martone Mario, 114
 Masiello Vitilio, 13
 Mastriani Francesco, 57n.
 Maupassant Guy de, 19n., 35 e n., 119n., 125-127, 139, 167-182
 Mazzini Giuseppe, 111, 192
 Mazzoni Guido, 25, 69-71, 73-74, 76, 78-79, 85 e n.

- Melis Rossana, 18n., 22n., 27n., 35n., 37n., 91n.
 Menichelli Gian Carlo, 65n.
 Mineo Nicola, 30n., 39n.
 Minghetti Marco, 192
 Minzoni Onofrio, 104
 Monti Vincenzo, 104
 Moore Thomas, 104
 Morace Aldo Maria, 102n., 103n., 104 e n.
 Moskowitz Sam, 146 e n., 148
 Mosso Angelo, 155
 Mugnòs Filadelfo, 214
 Muscetta Carlo, 39n., 41n., 51n., 59n., 67n.
 Musitelli Paladini Marina, 66n.
 Musumarra Carmelo, 79n.
- Napoleone III, 45n., 111, 192
 Navarria Aurelio, 185n.
 Nencioni Giovanni, 53n.
 Nicastro Guido, 59n.
 Nicolosi Francesco, 86n.
 Nietzsche Friedrich, 200n.
 Norman Hilda L., 136 e n., 138n., 143n., 160 e n.
- Ojetti Ugo, 30 e n., 70 e n., 71, 74n., 85 e n., 89 e n.
 Oldrini Guido, 44n.
 Oliva Domenico, 70n.
 Oliva Gianni, 101n., 106, 107 e n., 108n., 109, 110n., 112n., 113n.
 Ossola Carlo, 132n.
 Ouellet Réal, 199n.
- Pagano Mario, 143n.
- Pagetti Carlo, 146n.
 Palermo Antonio, 41n, 57n.
 Paola Verdura Salvatore, 77n.
 Paoloni Giovanni, 40n.
 Pellini Pierluigi, 86n., 93n., 132n., 137n., 138n., 144n.
 Perna Antonia, 59n.
 Perroni Lina, 69n.
 Petrarca Francesco, 60n., 65
 Petrocchi Policarpo, 70n.
 Petronio Giuseppe, 13
 Pickman, 169n.
 Pio IX, 192, 194
 Pirandello Luigi, (133)
 Poe Edgar Allan, 138 e n., 145
 Policastro Guglielmo, 188n.
 Pomilio Mario, 66n., 67n.
 Prati Giovanni, 40, (41), 44n., 67
 Proudhon Pierre-Joseph, 53
 Proust Marcel, 197
 Puccini Dario, 51n.
 Pullega Paolo, 69n., 70n., 71n., 73n., 85n.
- Rabkin Eric S., 146n.
 Rank Otto, 126n.
 Rappazzo Felice, 69n., 70n.
 Rattazzi Urbano, 192
 Raya Gino, 17n., 19n., 24n., 27n., 29n., 30n., 36n., 71n., 72n., 75n., 77n., 79n., 86 e n., 87 e n., 93n., 120n.
 Riall Lucy, 101n., 104n.
 Ricardou Jean, 199n.
 Riccardi Carla, 21n., 76n., 77, 80n.
 Rod Édouard, 26n., 31n., 34 e n., 84, 89n.

- Roda Vittorio, 144 e n.
 Romagnoli Sergio, 60n.
 Romano Francesco, 39n.
 Röntgen Wihlelm Conrad, 153 e n.
 Russi Antonio, 55n., 66n.
 Russo Luigi, 199n.
- Sainte-Beuve Charles-Augustin de, 28n., 66n.
 Salgari Emilio, 155n.
 Sand George, 17n., 32
 San Giuliano Antonino di, 188 e n., 196n., 215-217, 221, 222 e n., 224-225, 227n.
 Sapegno Natalino, 39n.
 Sardo Rosaria, 113n.
 Satriano (Carlo Filangieri, principe di), 111
 Savinio Alberto, 126
 Scarano Emanuella, 137n.
 Scholes Robert, 146n.
 Scuderi Ermanno, 224n., 225n., 227
 Sgroi Salvatore Claudio, 13n., 39n.
 Shakespeare William, 104, (119n.), (171) e n., (173)
 Shelley Mary, 152
 Sipala Paolo Mario, 48 e n., 188n., 197n., 204 e n.
 Sonnino Sidney, 56n.
 Sorbello Giuseppe, 97n., 153n.
 Spampinato Margherita, 143n.
 Spinazzola Vittorio, 13, 197n.
 Sportelli Luigi, 98n., 100n.
 Stendhal (Henri Beyle), (203n.)
 Storti Abate Anna, 144
- Suvin Darko, 147 e n.
 Swedenborg Emanuel, (130n.)
- Taine Hippolyte, 15 e n., 16n., (22) e n., 47n., 61n.
 Talamo Giuseppe, 40n.
 Tamiozzo Silvana, 81n.
 Tanteri Domenico, (9), (11n.), (52n.), (59n.), (77n.), (86n.), (90n.), (99n.), (102n.), (123n.), (124n.), (126n.), (150n.), (153n.) (168 e n.), (175n.), (180n.)
 Tarchetti Iginio Ugo, 124 e n., 132
 Tedesco Natale, 185n., 200n.,
 Ternois René, 55n., 82n.
 Todorov Tzvetan, 118 e n., 130 e n., 135 e n., 136, (170) e n., 177
 Tommasi Salvatore, 48
 Torraca Francesco, 18, 22, 24, 25, 27n., 30, 31 e n., 34, 37, 82, 83 e n., 90, 95
 Traina Giuseppe, 153n.
 Treves Emilio, 27n., 71 e n., 77n., 79
 Tropea Mario, 120n., 128n., 183n.
 Trovato Salvatore Carmelo, 13n.
- Varano Alfonso, 104
 Vaucanson Jacques de, 157
 Vecellio Tiziano, 87, 91n.
 Verga Giovanni, 11, 17-26, 28n., 29n., 30-37, 66n., 67 e n., (68), 69-95, 101, 120n., (187), 203n.
 Verne Jules, 144, 145, 146, 147, 156 (e n.)
 Viazzi Glauco, 80n.

Vico Giambattista, (43n.), (50n.),
57

Vigo Lionardo, 100, 110, 112n.

Villari Pasquale, 29-30, 56n.

Villiers de L'Isle-Adam Auguste
de, 152

Vittorio Emanuele II, 100n., 108,
110, 111, 192

Wellek René, 39n.

Wells Herbert George, 137, 138 e
n., 144, 145, 147 (e n.), 158,
(160)

White Mario Jessie, 56n.

Wilde Oscar, 138

Wright fratelli, 159

Zappulla Muscarà Sarah, 26n.

Zimbone Croce, 103n.

Zola Émile, 15 e n., 16, 17, 18n.,
19 e n., 20 (e n.), 21, 23 e n., 27,
28 e n., (29), 30, 31 e n., 33, 36,
39-68, 81-95, (97), 203n.

