

MIRYAM GRASSO



LA LINGUA, LA FORMA, LA NARRAZIONE.
 NELLO SCRITTOIO DI LUIGI CAPUANA

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N.S. N. 11

MIRYAM GRASSO

LA LINGUA, LA FORMA,
LA NARRAZIONE. NELLO SCRITTOIO
DI LUIGI CAPUANA

Fondazione Verga - Euno Edizioni

Il volume è stato realizzato con il finanziamento dell'Unione europea – Next Generation EU
Progetto PE 0000020 CHANGES - CUP E63C22001960006,
PNRR Missione 4 Componente 2 Investimento 1.3.



© copyright 2025

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

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

ISBN 978-88-6859-283-7

Finito di stampare nel mese di ottobre 2025
da Photograph - Palermo

INDICE

Prefazione di <i>Antonio Di Silvestro</i>	9
Capitolo I Una «sinfonia del volume». La prefazione a <i>Per l'arte</i>	11
1. Introduzione	11
2. Storia e temi del saggio	14
3. Genesi e temi della prefazione: dall'autografo alla stampa	18
Capitolo II Tra scrittura, teoria e paratesto: le prefazioni a romanzi e novelle	31
1. I romanzi	31
1.1 «Pianto il mio bisturi di chirurgo». <i>Giacinta</i> tra autocritica e sperimentazione	31
1.2 <i>Profumo</i> e la scienza dell'animo umano	43
2. Le novelle	45
2.1 Narrare «sinceramente». La prefazione a <i>Profili di donne</i>	46
2.2 <i>Storia fosca</i> : metodologia del vero e nascita dell'esperimento narrativo	48
2.3 <i>Come io divenni novelliere</i> : riflessione teorica e autobiografica nella prefazione a <i>Homo</i> (1888)	50
2.4 Tra apologia della novella e difesa della scrittura: <i>Delitto ideale</i> e <i>Coscienze</i>	53
Appendice	58

Capitolo III

Tra lessicografia e letteratura: lo <i>Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di Luigi Capuana</i>	107
1. Introduzione	107
2. Lo <i>Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di Luigi Capuana</i>	114
2.1 Descrizione esterna e organizzazione dei lemmi	114
2.2 Metodologia dei prelievi e trascrizione delle voci	118
3. Edizione	123
3.1 Criteri di edizione	123
Elenco delle abbreviazioni	125
Elenco delle opere	126
<i>Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di Luigi Capuana</i>	129
Indice dei nomi	177

Per Orazia

PREFAZIONE

Lo studio dell'elaborazione testuale degli autori veristi – come di molti scrittori della modernità letteraria – non si limita all'analisi genetica della classica seriazione abbozzo - manoscritto - stampa. Anche se i materiali preparatori delle opere narrative non raggiungono la complessità e copiosità di quelli degli scrittori naturalisti come Zola, tuttavia essi sono fortemente connessi con tutta una serie di scritture saggistiche, prefazioni, lettere dedicatorie, che costituiscono non solo le 'occasioni' della scrittura, ma fungono da vere e proprie cartine di tornasole del processo elaborativo.

L'attività compositiva del Capuana narratore e romanziere viene assai di rado messa in relazione con i materiali 'di supporto' del suo scrittoio. Ed è questo il significativo contributo offerto dalla ricerca di Miryam Grasso, che deriva da una frequentazione – consegnata ad alcuni saggi precedenti – dell'officina novellistica capuaniana (dalle novelle di ambiente rusticano, ai racconti mondani, alle narrazioni di genere fantastico), e che offre una disamina stratigrafica delle scritture 'di accompagnamento' alle opere, ossia il saggio *Per l'arte* (la più importante riflessione critica su lingua e forma del narrare), le prefazioni e le 'soglie' testuali di novelle e romanzi, e infine gli spogli vocabolaristici. Gli elementi di novità di questo studio non risiedono solo nella prima ricognizione diacronica di tutti i testi prefativi (comprese alcune lettere dedicatorie), ma soprattutto nell'indagine – a partire da un taccuino inedito – dell'attività del Capuana lessicografo, inasunto frequentatore di vocabolari nonché della tradizione letteraria toscana, quest'ultima vera e propria palestra per il narratore e po-

stillatore di testi altrui (in particolare la silloge novellistica deroberiana *La sorte*, consegnata a un manoscritto-edizione con postillature e correzioni multilivello, egregiamente studiato da Rosaria Sardo).

Dall'indagine di questi materiali, che hanno comportato ricognizioni bibliografiche complesse e ripetuti riscontri sulla (ancora inedita) biblioteca di Capuana, emerge l'immagine versatile e stratificata di uno scrittore che non solo attraversa (con estrema competenza sociolinguistica e sociostorica) i problemi narrativi ed espressivi della letteratura postunitaria, ma che diviene il principale animatore di quel complesso scambio di esperienze espressive, dilemmi linguistici, 'plagi' in buona fede, intertestualità sotterranee, alla base di quella che è ormai stata battezzata come "officina verista".

Antonio Di Silvestro

CAPITOLO 1

UNA «SINFONIA DEL VOLUME».

LA PREFAZIONE A *PER L'ARTE*

1. Introduzione

Nel 1885 Luigi Capuana pubblica la raccolta di saggi *Per l'arte* (Catania, Giannotta), nella quale confluiscono una serie di scritti critici già pubblicati sul «Fanfulla della Domenica» tra il 1882 e il 1883, anni in cui era direttore del «Fanfulla».

Pochi anni prima, aveva pubblicato gli *Studi sulla letteratura contemporanea* in due serie, nell'80 e nell'82. Nella *Prefazione alla Prima serie*, Capuana identifica il suo «credo critico»¹ nelle parole di due «grandi maestri», Francesco De Sanctis e Camillo De Meis, e sceglie una citazione del saggio del primo, tratta da *Settembrini e i suoi critici*:

La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso: anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. [...] Ma se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi?

In questo caso il contenuto può essere importante in sé stesso: ma come letteratura o come arte non ha valore².

¹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura italiana contemporanea. Prima serie*, Brigola, Milano 1880, pp. v-vi.

² F. DE SANCTIS, *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano 1879, p. 240. La lezione desanctisiana, anche nei termini della mediazione tra le due facoltà creatrici, immaginazione e fantasia, è presente soprattutto nelle pagine che Capuana dedica a Zola e a Verga. Cfr. P. AZZOLINI, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di L.*

La citazione fa riferimento al legame tra forma e contenuto. Da un lato la forma ha origine dal contenuto; dall'altro, il contenuto non può avere un valore autonomo, ma lo acquisisce solo se è in grado di generare una forma.

Le parole di De Meis scelte da Capuana riguardano invece l'arte, definita come una «serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra», progressivamente «meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali»³.

Queste due citazioni sono accostate per evidenziare le due preoccupazioni principali dell'autore, espresse anche nella prefazione a *Per l'arte*. In primo luogo, la necessità di sottolineare come il compito dell'arte stia nel rappresentare l'evoluzione del

Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo, in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984, pp. 153-175. Vd. anche M. L. PATRUNO, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 13 febbraio 1986), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988, pp. 629-646

³ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, Monti 1869, vol. 2, p. 23. Capuana legge *Dopo la laurea* di De Meis al suo ritorno a Mineo, dopo il periodo fiorentino. Conclusa la lettura dei due volumi, esprime ai coniugi Siciliani il desiderio di recensire il volume. De Meis, informato della volontà di Capuana, gli scrive compiaciuto per «una così intima corrispondenza di sentimenti e di idee». Nelle pagine di De Meis Capuana trova le risposte che cercava da tempo, come scrive in una lettera a Giovanni A. Cesareo del 17 febbraio 1884: grazie a De Meis ha raggiunto la convinzione «che le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e non capricciose o accidentali, ma svolgonsi con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono». Una delle «vere gioie» della sua vita è stata proprio rintracciare questo concetto nell'opera di De Meis, definita «il vademecum di tutti quelli che si occupano d'arte e di critica» (Lettera di L. Capuana a G. A. Cesareo da Mineo, 17 febbraio 1884, in L. SPORTELLI, a cura di, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo. 1882-1914*, Palermo, Tipografia Valguarnera 1950, p. 39). De Meis rappresenta il trait d'union tra De Sanctis, con il motivo della forma, e Taine, con la sua teoria dell'arte come prodotto naturale (cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 64-65). Coniuga inoltre, per Capuana, scienze storiche e scienze naturali («i fondamenti dell'hegemonismo ritemperati con gli studi delle scienze naturali moderne»), offrendogli la possibilità di superare la frammentarietà della metodologia scientifica, contrapponendole il bisogno di una conoscenza del tutto. Cfr. P. AZZOLINI, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di L. Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo*, cit., p. 157. Vd. anche S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1, 2007, pp. 136-151.

pensiero umano, affrancandosi dalla tradizione classica e dalla causa politica e nazionalista, che avevano pesato sulla letteratura italiana fino a quel momento, e come l'opera d'arte si fondi sull'interdipendenza e la parità tra forma e contenuto⁴. L'altra preoccupazione di Capuana è difendere il genere del romanzo, sul quale punta per una rinascita della letteratura italiana. È il genere che per lui meglio esprime la contemporaneità, secondo un principio di evoluzione dei generi artistici che trova fondamento proprio in De Meis. L'arte e la Natura sono regolate da una legge ugualmente fatale: l'arte procede «dal più materiale al più spirituale»⁵, e, come la Natura, da una forma più semplice e inferiore a una più ricca e superiore. L'arte moderna è ormai «peggiorata», «corrotta»⁶: è avvenuto un processo irreversibile, per cui gli elementi primitivi dell'arte (immaginazione e sentimento) si sono mescolati ai nuovi elementi della riflessione scientifica. Al trascorrere della storia dell'umanità, anche la storia dell'arte trascorre; proprio perché essa non è fuori dall'umanità, è soggetta alle medesime trasformazioni. L'arte si è trasformata, e ha mutato di conseguenza il suo metodo. Per descrivere quest'ultimo, Capuana anticipa l'immagine del bisturi che sarà ripresa nella prefazione a *Per l'arte*: l'occhio dell'arte è «armato del microscopio» e la sua mano «del bisturino dell'anatomista e del disseccatore»⁷. Il vero compito dell'arte moderna è riuscire a infondere vita alle sue creature mentre le «disarticola», le «scompone», le seziona con «spietata e serena freddezza»⁸.

⁴ Cfr. A. PAGLIARO, *Forging Italian readers: Capuana's aesthetics for the modern Italian novel*, in Luigi Capuana. *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, a cura di A. Pagliaro e B. Zuccara, Firenze, Firenze University Press 2019, pp. 65-94.

⁵ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, cit., p. 86.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 87.

⁸ *Ibidem*.

2. Storia e temi del saggio

Per l'arte testimonia lo sforzo di Capuana di conferire una sistemazione teorica alla propria idea di arte, prima di approdare agli «*Ismi*» contemporanei del 1898⁹. Capuana parla dell'intenzione di realizzare il volume in una lettera a De Roberto del 17 marzo 1884:

Il volume, di circa 200 pagine, potrebbe intitolarsi *Per l'arte* e conterrebbe quasi tutti gli articoli da me pubblicati in 18 mesi nel [Fanfulla della Domenica] articoli, che svolgono, in diverso modo, due o tre idee cardinali di critica d'arte e non mi paiono del tutto cattivi. Il volume si chiuderebbe con una dozzina di *bricicche*¹⁰.

L'autore dichiara che vorrebbe regalare a Giannotta la possibilità di pubblicarlo per «rifarli un po' dei danni che patisce per mia, involontaria, colpa»¹¹. Invia a De Roberto direttamente le stampe degli articoli del «Fanfulla della domenica» e aggiunge: «Intanto io scriverei il primo articolo che dovrà servire da prefazione»¹².

Tra aprile e maggio Capuana esprime in più occasioni la sua preoccupazione per il silenzio di Giannotta e De Roberto sul volume, interpretando il loro tacere «per un *non se ne fa nulla*»¹³; il 28 aprile, in particolare, ripete a De Roberto quanto ha già detto all'editore: «non mi avrò affatto a male se egli non crederà utile ai suoi interessi quella stampa»¹⁴. Il 14 luglio annuncia di aver inviato tutto il materiale all'editore¹⁵, e il 21 novembre dice a De

⁹ R. SCRIVANO, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Per l'arte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994, p. 5.

¹⁰ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 17 marzo 1884, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, a cura di, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, p. 111.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 112.

¹³ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, [Maggio 1884], *ivi*, p. 126.

¹⁴ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 28 aprile 1884, *ivi*, p. 122.

¹⁵ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 14 luglio 1884, *ivi*, p. 133.

Roberto che scriverà la prefazione a *Per l'arte* a stampa finita, «perché abbia tutto il sapore dell'attualità»¹⁶. Il 23 dello stesso mese scrive a Gaetano Miranda:

Ma se il [Fanfulla della Domenica] non si è occupato del suo libro (ed ha avuto torto) potrò scrivere un articoletto bibliografico che avrà valore pel giornale da cui sarà pubblicato. Tenterò, se mi riuscirà, di darle le lodi che merita, non in quel giornale ma in un mio libro, *Per l'arte* che sarà pubblicato dal Giannotta di Catania.

Esso è una raccolta di articoli critici già pubblicati su pei giornali, ma avrà un articolo-prefazione inedito, che parlerà delle condizioni della lett. italiana contemporanea. Probabilmente li mi sarà facile parlare di lei. Dico probabilmente perché ancora non so con precisione i limiti dentro i quali dovrò trattenermi in quello scritto. Ma prevedo che avrò l'occasione di parlare di un saggio così importante com'è il suo.

In ogni modo, si persuada che Ella si illude per troppa benevolenza verso di me, figurandosi che le mie parole varrebbero a dare qualche spazio al suo volumetto. Le condizioni della letteratura sono molto infelici in Italia. Il pubblico legge poco, e va in cerca piuttosto di libri grossolani che gli stuzzichino il palato; e non cura le cosettine deliziose, le vere opere d'arte, come sono le sue novelle¹⁷.

Nel volume, però, non ci sarà traccia di Gaetano Miranda e delle sue novelle.

Nel gennaio 1885 consegna a De Roberto l'aggiunta alla prefazione, e raccomanda che le due sezioni del volume, *Scaramucce* e *Trucioli*, siano stampate nello stesso carattere, «così il lettore vedrà che io non ho voluto dare nessuna *battaglia*»¹⁸. Per Capuana, dunque, le due sezioni hanno pari dignità. Il 4 marzo, sempre con De Roberto, si mostra soddisfatto della prefazione, e aggiun-

¹⁶ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 21 novembre 1884, *ivi*, p. 148.

¹⁷ Lettera di Luigi Capuana a Gaetano Miranda, Mineo, 23 novembre 1884, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, C.U.E.C.M. 1996, pp. 222-223.

¹⁸ Lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto, Mineo, [Gennaio 1885], in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 157.

ge: «Come *sinfonia* del volume, mi pare *giusta* d'intonazione e riprende tutti i motivi che poi sono svolti più particolarmente nei vari articoli»¹⁹. Il 17 dello stesso mese, infine, lo ringrazia per il giudizio favorevole ricevuto:

Mi ha fatto grandissimo piacere quello che lei mi ha scritto intorno alla prefazione di *Per l'arte*. Io tengo molto al suo giudizio, lei lo sa: lo credo fino, e sincero. Può darsi che il gran bene che lei mi vuole lo abbia fatto travedere; ma io non posso mettere in dubbio la sua sincerità. In ogni modo le confesso ingenuamente che la buona impressione avuta da lei alla lettura del mio scritto mi ha fatto grandissimo piacere. Volesse il cielo che fosse uguale a quella dei critici e del pubblico! Ma può darsi benissimo che critici e pubblico non se ne diano per intesi. Io, ora che mi sono sfogato, sono contento, e se quelli non se ne daranno per intesi, non prenderò l'itterizia, e non perderò cinque minuti delle mie sei solite ore di sonno²⁰.

Nel volume, i saggi sono disposti in due sezioni sulla base dell'estensione: *Scaramucce*, contenente gli articoli più lunghi, e *Trucioli*, che include i testi più brevi. All'interno delle due sezioni l'ordinamento seguito è di tipo tematico, non cronologico. L'articolo sui *Promessi sposi*, ad esempio, è posto in posizione iniziale, nonostante si tratti di uno dei più tardi (3 giugno 1883), evidentemente perché considerato da Capuana esemplificativo dei principi di poetica che lo avevano guidato durante la scrittura degli altri testi della raccolta²¹. Il saggio prende effettivamente avvio dall'«aforismo» con cui si conclude la prefazione al volume: «un'opera d'arte [...] dovrebbe essere, innanzitutto, un'opera d'arte». Nel saggio sui *Promessi sposi* Capuana si chiede: «è dunque una cosa difficile, estremamente difficile, il vedere in un'opera d'arte nient'altro che l'opera d'arte?»²². Egli risponde

¹⁹ Lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto da Mineo, 4 marzo 1885, ivi, p. 160.

²⁰ Lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto da Mineo, 17 marzo 1885, ivi, p. 162.

²¹ R. SCRIVANO, *Introduzione*, cit., p. 7.

²² L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, p. 3.

spiegando quest'apparente tautologia: quando ci si concentra troppo su aspetti secondari o estranei all'arte, «il nostro criterio è completamente falsato»²³. Il giudizio dell'opera d'arte deve invece focalizzarsi sulla forma (e non sul contenuto). Nello stesso saggio è presente anche l'immagine dello «spirare» (il soffio creatore dell'Arte che «spira» dentro l'immaginazione dello scrittore)²⁴. L'articolo sui *Promessi sposi* è dunque posto in apertura alla raccolta proprio perché per Capuana aveva costituito l'occasione per rispondere o riflettere su alcune questioni poi riprese nella prefazione. Nel saggio, inoltre, lo scrittore supera il suo precedente antimanzonismo: se prima aveva mostrato scarsa stima nei confronti di un romanzo riconducibile all'ormai superato genere storico, adesso ne riconosce il valore artistico, ponendo l'accento sulla natura contenutistica²⁵ dei suoi pregiudizi e superando la posizione positivista e anticlericale legata alla volontà di fondare un romanzo di tipo scientifico, lontano da una tradizione retorica e spiritualeggiante. Rivedendo e correggendo il suo antimanzonismo, Capuana rivede e corregge di conseguenza la sua teoria scientifica dell'arte²⁶.

Gli altri saggi della raccolta non fungono da corollari al nucleo della riflessione dell'autore, ma gli consentono di introdurre una serie di chiarimenti. In *Interpretazioni artistiche*, ad esempio, Capuana precisa il legame tra forma, contenuto e attualità: non è possibile attingere dal passato (nello specifico, dal mondo greco antico) personaggi e situazioni, con l'ambizione di trarre dalla «forma antica» i «sentimenti umani eterni»; questi, inevita-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 9.

²⁵ Scrive Capuana: «il contenuto (spesso malgrado ogni intenzione dell'autore) riman sempre una cosa affatto secondaria e indifferente, non già perché perda il suo intrinseco valore, ma perché diventato un'altra cosa. E non si bada che, se così fosse, se l'arte dovesse considerare l'individuo come un essere morale e non come forza viva ed operante, nella sua libera personalità, direbbe il De Sanctis; collo scader di pregio del contenuto, col suo passare dallo stato di verità a quello di errore (cosa che accade sovente) il valore dell'opera artistica dovrebbe venir meno. E intanto vediamo che dura e resiste indipendentemente da quello» (*Ivi*, p. 5).

²⁶ Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 233.

bilmente, finiscono per ridursi ai «sentimenti personali modernissimi» di chi scrive. Nel saggio dedicato a D'Annunzio Capuana auspica che il poeta si rivolga alla realtà e, come accaduto nelle novelle di *Terra vergine*, riesca anche in poesia «a infondere nella semplice rappresentazione della realtà lo spiracolo creatore»²⁷. Nei saggi dedicati a *Numa Roumestan* di Alphonse Daudet, a *Torquemada* di Victor Hugo e a *Le femme de Claude* di Dumas egli si serve di alcuni errori compiuti dai tre scrittori per definire ciò che l'opera d'arte non deve essere: essa non può tradire la rappresentazione della realtà e non può risultare da una commistione di generi diversi. Nel primo scritto della sezione *Trucioli*, parlando della novella verghiana *Il Reverendo* (appartenente alle *Novelle rusticane*), Capuana espone invece il suo concetto di *forma*:

Ho detto l'onnipotenza della forma, perché quella che produce i miracoli, qui come in ogni vera opera d'arte, è assolutamente la forma. E per forma non intendo soltanto la lingua, lo stile, ma tutto il complesso di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita²⁸.

La forma è *anche* la lingua e la grammatica, così come la pittura è *anche* disegno e colore; ma ridurre la forma a «una questione di lingua e di grammatica» significa dimezzarne la portata. Lingua e grammatica sono mezzi più o meno efficaci per l'espressione artistica, tanto che i grandi scrittori «si son tutti infischiate delle regole ed hanno avuto il gran coraggio di sgrammaticare».

3. Genesi e temi della prefazione: dall'autografo alla stampa

Con i saggi raccolti in *Per l'arte* l'obiettivo di Capuana è delineare un'idea di opera d'arte data da un delicato e sapiente equilibrio tra diversi elementi, convergendo su una definizione di

²⁷ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 39.

²⁸ Ivi, pp. 177-178.

forma come organismo, e intercettando nella sua riflessione teorica elementi di realismo e impersonalità. La prefazione costituisce anche un'occasione per rispondere alle critiche espresse da Carducci su «La domenica del Fracassa»: il poeta aveva affermato che l'ingegno italiano non aveva «reni», aveva definito la fantasia italiana «un utero ammalato» e il romanzo e il teatro «due baie peggio che quella di Assab»²⁹.

Al centro della prefazione si colloca l'idea desanctisiana e demesiana di *forma*, sulla base della quale Capuana conduce un'apologia dell'arte moderna e del romanzo scientifico con un coraggio inedito e una chiarezza nuova: se in passato il naturalismo era stato spiegato e difeso come l'unica «forma» adeguata alla modernità, adesso serve a rafforzare il concetto dell'autonomia artistica. Lo scopo della prefazione è rispondere a nuove esigenze, non tanto di programma o di polemica; lo scrittore vuole individuare una teoria generale dell'arte che giustifichi l'apparizione storica del romanzo³⁰. Capuana chiarisce in maniera definitiva e coerente il concetto di realismo, inquadrando il senso che esso acquisisce nella storia della letteratura italiana, e tenta di individuare una soluzione alla «confusione delle idee»³¹ del dibattito critico contemporaneo. Relativamente alla parola scritta, il problema artistico è infatti, per lui, un «problema nuovo»: esclusi i *Promessi sposi* di Manzoni e le poesie di Leopardi, gli scrittori italiani non si sono mai dedicati all'arte «pura e semplice» ma, in quanto spinti dalla necessità politica, «congiuravano, batteglavano, agivano da patrioti». Il «culto disinteressato dell'arte»³² è invece una peculiarità del realismo.

L'arte realista non è destinata solo a replicare la realtà sottomettendosi allo sperimentalismo scientifico; secondo la visione capuaniana, la fantasia e l'immaginazione giocano un ruolo cru-

²⁹ G. CARDUCCI, *Soliloquio*, in «La Domenica del Fracassa», II, 3, 18 gennaio 1885.

³⁰ Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., pp. 226-227.

³¹ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. I.

³² Cfr. ivi, pp. III-IV.

ciale. Capuana non identifica però l'immaginazione con la capacità di inventare situazioni multiformi, o avventure mirabolanti per l'eroe che riesce a superarle aiutato da qualche forza soprannaturale³³. L'immaginazione consente piuttosto all'artista di creare l'illusione della realtà, permettendo al lettore di vedere di fronte a sé personaggi vivi che sentono, pensano, agiscono come il lettore stesso³⁴. Nell'espone un documento tratto da una cancelleria criminale, Capuana afferma che da quel documento può trarre un'opera d'arte solo chi riesce a «ripetere nella forma letteraria il segreto processo della natura». Si tratta di un'operazione che accomuna il lavoro del romanziere a quello dello scienziato: entrambi hanno il compito di ricostruire i fatti e farli parlare, e sono accomunati da un medesimo destino, quello di svelare il mistero stesso della vita³⁵. Fantasia e immaginazione sono facoltà tipiche dell'artista alle quali Capuana attribuisce piene capacità conoscitive³⁶. Si comprende dunque come per lui sia riduttivo limitare la scrittura a una mera imitazione della realtà; ciò che gli preme è invece evidenziare il ruolo critico-conoscitivo dell'intellettuale moderno³⁷. Ed è in questo ruolo che si manifesta la fedeltà al metodo scientifico:

Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni, di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. È il nostro sangue, è il nostro spirito. [...] Ed è naturale quindi che dal nostro sangue e dal nostro spirito la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell'opera d'arte, nel modo, s'intende, e colla misura compatibile con un'opera d'arte³⁸.

³³ E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, p. 118.

³⁴ Ivi, p. 119.

³⁵ M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista*, in *Capuana verista*, cit., p. 24.

³⁶ A. STORTI ABATE, *Introduzione a Luigi Capuana*, Bari, Laterza 1989, p. 110.

³⁷ M. PALADINI MUSITELLI, *Capuana verista*, cit., p. 24.

³⁸ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. XLIV.

Il rigore positivista è dunque una componente irrinunciabile per lo scrittore, tanto da permearne il sangue e impregnare lo spirito. Intorno al 1885 Capuana lavorava alle novelle appartenenti al filone psicopatologico³⁹. Non a caso, nella prefazione a *Per l'arte* si sofferma su come il romanziere rubi il mestiere «al psicologo, al fisiologo, al professore di scienze sociali», affondando il bisturi nelle «carni palpitanti» di quei personaggi che scortica «vivi vivi», «con la spietata indifferenza di un anatomico»⁴⁰. Capuana raggiunge però la convinzione che le circostanze della vita e il caso fortuito abbiano un peso superiore all'eredità e all'ambiente nel condizionare il comportamento individuale, allontanandosi dunque dal modello zoliano. In *Per l'arte* indica le percentuali che potrebbero risultare dall'analisi di una «creatura umana», per cui l'eredità costituisce solo il 10% e l'ambiente il 15%; «Circostanze individuali» corrisponde al 40%, «Forza maggiore» al 30%, «Elementi diversi» al 5%. Per realizzare un'opera d'arte non è sufficiente individuare queste componenti, seguire il metodo scientifico e mantenersi fedeli al documento umano: è indispensabile lo *spiraculum vitae* dell'immaginazione, necessario per conferire una *forma* agli «elementi disgregati» offerti dall'osservazione⁴¹.

La prefazione a *Per l'arte* costituisce anche un'occasione di riflessione metalinguistica. Nel tentativo di inventare una «prosa

³⁹ Nel 1883 e nel 1886 escono le due edizioni di *Storia fosca*, mentre nel 1885 viene pubblicato *Ribrezzo*, comprendente le novelle uscite su rivista tra il 1883 e il 1885.

⁴⁰ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. XLIII.

⁴¹ Si tratta di concetti mediati dalla lettura e dallo studio di Hegel, De Meis e De Sanctis, e già espressi da Capuana nei saggi precedenti; cfr. A. STORTI ABATE, *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, cit., p. 110. Capuana accomuna De Meis e De Sanctis sotto il segno di un «hegelismo scientificizzante»; riprende da De Sanctis gli elementi che gli servono per rileggerlo secondo un'ottica positivista, per accostarlo a De Meis. Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., pp. 75-76. Per la relazione tra forma, fantasia e immaginazione, e il ruolo giocato dalla lettura di De Meis, Hegel e De Sanctis, si vedano almeno S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, cit., e L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon 2015, pp. 17-44.

moderna» di «sana pianta», i veristi sono riusciti a imbastire una prosa «mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tutte le cose messe in fretta», ma che risponde all'esigenza di *parlare scrivendo*.

Presso la Biblioteca comunale «Luigi Capuana» di Mineo si conserva l'autografo della prefazione a *Per l'arte*, costituito da 8 carte (mm. 210x310). Un primo nucleo del testo era già uscito sul «Fanfulla della Domenica» del 14 dicembre 1884, con il titolo *Fantasia e immaginazione*.

L'autografo non comprende il testo per intero; oltre al brano citato dai *Malavoglia*⁴² e alla porzione di testo già pubblicata in rivista, mancano la sequenza che include il documento di cancelleria criminale e la successiva riflessione sulla forma.

Capuana mostra diverse incertezze nella stesura dell'*incipit*. Il primo tentativo, interamente cassato, è trascritto su una carta poi utilizzata per abbozzare il finale:

Noi siamo ingiusti verso noi stessi. Dopo la vanagloria quarantottesca, eccoci cascati in un'esagerazione opposta, nell'avvilimento della miseria [...] risuona di lamenti; si ripete in letteratura lo stolido: si stava meglio [...] stava peggio dal malcontento polit<ico>.

È poi vero?

Un po' di positivismo non fa male. E si fanno dei confronti; e si [...] nomi, si buttano fuori delle sentenze. (c. 8r)⁴³

Segue un'altra frase cassata: «Quelli che si lagnano della nostra presente miseria». Un ulteriore tentativo è trascritto alla c. 1r, anch'esso cassato:

La letteratura, è un problema assai complicato per noi. Quelli che stanno a guardare non se ne rendono conto.

⁴² Si tratta del brano in cui Maruzza apprende la notizia della morte di Bastianazzo. Secondo Capuana, sono pagine che non hanno eguali «per evidenza, per colorito, per giustezza d'intonazione e di sentimento, per potenza d'arte». L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. XIX.

⁴³ I puntini racchiusi tra parentesi quadre [...] indicano una lezione illeggibile. Le lacune sono dovute a una rifilatura della carta in corrispondenza del margine destro.

Finiremo col non raccapezzarci più, tanta è la confusione delle idee. L'arte (mi restringo a quella della parola scritta) è diventata in Italia un complicatissimo problema.

Nell'ultimo tentativo Capuana si avvicina alla versione definitiva:

Confesso ingenuamente che non mi ci raccapezzo più. Che cosa vuole la critica? Che cosa vuole il pubblico? Pare che non lo sappiamo nemmeno loro precisamente, tanta è la confusione delle idee.

La versione finale è la seguente:

Confesso ingenuamente che non mi ci raccapezzo più. Che cosa si vuole? Pare non lo sappiano, precisamente, nemmeno quelli che urlano più forte, tanta è la confusione delle idee.

Nel primo tentativo prevaleva un riferimento alle vicende politiche, ed era presente anche un riferimento al positivismo (poi meglio esplicitato lungo la stesura del saggio). Nella seconda prova l'autore riprende solo le lamentele nei confronti di una generica «presente miseria», forse riferita al contesto socio-politico, che viene meno nella terza stesura. In quest'ultima fa la sua comparsa il mestiere della letteratura; chi non lo pratica, il pubblico che sta «a guardare», non può comprendere la portata dei problemi degli scrittori, che a causa della «confusione delle idee» rischiano di smarrirsi senza riuscire a trovare una soluzione, dato che l'arte è divenuta un «complicatissimo problema». Nella versione finale, Capuana opta per un *incipit* diverso, imperniato su una confessione in cui dichiara di non «raccapezzarsi» più. La confusione delle idee, prima attribuita agli scrittori, nella versione definitiva è attribuita invece al pubblico, ed è una confusione tale che nemmeno «quelli che urlano più forte», coloro che si esprimono con maggiore veemenza, sono in grado di dissipare.

A questo punto, Capuana finge di instaurare un dibattito con un lettore che concorda con alcune considerazioni di Carducci sulla produzione letteraria contemporanea:

– Voialtri produttori, – mi diceva [un tale] uno qualche anno fa – avete il gran torto di [dar] badar troppo [alla critica e al pubblico] [ai giornali] alla critica e al pubblico. Il vostro ufficio [è] dovrebbe essere uno solo: produrre e bene. [Non dovete occuparvi di altro.] (c. 1r)⁴⁴

Inizialmente si tratta di «un tale», poi di «uno» che ha parlato con l'autore «qualche anno fa», e che attribuisce agli scrittori (definiti «produttori») il «gran torto» (con l'aggettivo aggiunto in un secondo momento, per conferire maggiore enfasi) di prestare troppa attenzione «alla critica e al pubblico». Mediante la sostituzione dell'indicativo presente «è» con il condizionale «dovrebbe essere» e l'espunzione dell'affermazione finale («Non dovete occuparvi di altro») è attenuata la portata delle parole dell'interlocutore.

Capuana replica che per l'artista è impossibile restare indifferenti al riscontro del pubblico. Secondo una versione cassata, anzi, l'artista «non può appagarsi unicamente del suffragio della propria coscienza!» e, per cercare di scoprire se è riuscito a produrre, «consulta i registri di vendita del suo editore». Segue un altro brano cassato che contiene in embrione gli elementi sviluppati più organicamente nelle pagine successive:

Mettiamo che si tratti di un romanziere. Guarda a destra, a sinistra davanti, addietro per veder di attaccarsi alla gran catena dell'arte nazionale e [si] sente cascarsi le braccia. [Come attenersi, in buona coscienza] Da cinquant'anni il romanzo è stata storia, politica; politica soprattutto, e poi ancora politica; è stato tutto quello che volete, ma arte niente affatto. (c. 1r)

Il brano è poi sostituito con la replica dell'interlocutore («Come un problema nuovo? Vorreste darci ad intendere che siete voialtri i primi ad occuparvi di arte in Italia?»), che inizialmente faceva riferimento a romanzi, novelle, commedie, tragedie e liriche scritti «da cinquant'anni in qua»; il nesso temporale è poi eliminato a favore di un più generico «assai prima».

⁴⁴ Le parole tra parentesi quadre indicano le lezioni cassate.

Più avanti risulta espunto un tentativo di interruzione dell'interlocutore: «*Words! Words! Words!* Parole! Parole! Parole!». Il testo prosegue invece con la replica alle accuse di «imitare i francesi» che divengono poi, con maggiore enfasi, accuse «di far le scimmie ai francesi» (*imitare* è poi ripreso più avanti, quando la lezione «seguirli» è sostituita con «imitarli»). Sempre nella direzione di incrementare la portata dell'affermazione, «perfezionare quella forma letteraria essenzialmente moderna, Flaubert» è modificato in «perfezionare la forma lasciata a mezzo dal Maestro, il Flaubert», con il riconoscimento del ruolo guida dello scrittore francese. Da notare anche che l'«opera infernale» alla quale gli scrittori si sono dedicati nel tentativo di «addentellarsi» agli scrittori francesi era inizialmente un'opera «diabolica»; la scelta iniziale di Capuana era pertanto caduta su quello stesso aggettivo adoperato nella recensione ai *Malavoglia* del 1881 alla quale si è già accennato (in cui l'italiano era definito una lingua «diabolica»). Non a caso, Capuana fa riferimento proprio alla prosa: «una [lingua] prosa viva, [scorrevole] efficace, [capace di] adatta a rendere tutte le mille sfumature del pensiero moderno».

Nel corso della descrizione del lavoro di ricerca linguistica degli scrittori veristi, con l'approdo a una prosa «mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale come tutte le cose fatte in fretta», la stesura procede sicura, con pochi ritocchi relativi ai tempi verbali («abbiamo guardati» > «guardammo», «abbiamo fatto» > «facemmo») o dovuti alla ricerca di forme lessicali più adeguate («sperando» > «aspettando», «scrisse» > «disse»). Merita attenzione una correzione riguardante i toscani, che inizialmente «non si decidevano a far nulla», mentre successivamente «avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva» e invece «non facevano nulla». Più avanti, quando l'autore invita il pubblico a mettersi «una mano sulla coscienza», inizialmente riferendosi alla prosa verista, chiede: «che avete da contrapporle come movimento, come calore, come colorito?»; la domanda è poi modificata in: «ne avete voi un'altra che le stia a paro, per movimento, per calore, per colorito?», passando da un'idea di contrapposizione a un'idea di parità tra le prose.

Si conservano due stesure diverse del brano sull'arte, l'artista e la forma dell'arte; dopo averlo trascritto una prima volta, Capuana decide di ricopiarlo su una nuova carta, introducendo una serie di varianti, e di proseguire dunque la stesura del saggio.

Prima stesura

– Magari, anzi!– È perché confondete due cose ben diverse. L'arte e l'artista. L'artista fissa una delle forme dell'arte con la *divina impronta* del suo genio, produce un *capolavoro*, di quelli che sgusciano fuori ad intervalli di secoli; ma la *Forma dell'arte* non rimane cristallizzata, imprigionata lì: la forma ha più genio, è più divina di tutti i *divini genii del mondo*. *Vegeta, cresce*, si sviluppa, fiorisce e quando dà un nuovo frutto, cioè quando s'incontra in un altro genio capace di fissare un nuovo momento come il genio di uno, di due, di tre secoli addietro – si vede che non ha punto fretta – gli si concede, in un fecondo abbraccio spirituale, lasciar gettare nel bronzo, scolpir nel marmo, dipingere sulla tela, imprigionare nelle note musicali quella nuova forma dalla sua forma (*coll'effe maiuscolo*) e via da capo, finché ce ne sarà, indefinitivamente, *fino al suo completo esaurimento*. (c. 6r)

Seconda stesura

– Magari, anzi!– È perché *voi* confondete due cose ben diverse: l'arte e l'artista. L'artista fissa una delle tante forme dell'arte con la *potenza* del suo genio, produce un *capolavoro immortale*, di quelli che sgusciano fuori ad intervalli di secoli; ma la *forma* non rimane mica cristallizzata, o imprigionata nell'opera sua. La *Forma* (*coll'effe maiuscolo*) ha più genio, è più divina di tutti i *divini genii del mondo presi insieme*; *cresce*, si sviluppa, fiorisce e quando è pronta per un nuovo frutto, cerca e trova il fortunato individuo come uno, tre, dieci secoli avanti – essa non ha punto fretta – e gli si concede, in un fecondo abbraccio spirituale, e gli lascia gettar nel bronzo, scolpir nel marmo, dipingere sulla tela, costringer nelle note musicali o nelle pagine di un libro quest'altro momento della sua vita ideale, e poi via, da capo, finché ce ne sarà, indefinitivamente, *usque ad mortem*; *giacché la morte è legge universale e neppure le forme dello spirito si sottraggono al suo impero*. (c. 7r)

Nella prima stesura il genio dell'artista si caratterizza per una «divina impronta», che nella stesura definitiva diviene «potenza», attribuendo quindi all'artista tutte le sue capacità ed eliminando l'elemento divino (forse anche perché l'aggettivo *divino* ritorna per ben due volte nelle righe successive). Nella seconda stesura, inoltre, il capolavoro diviene «immortale». L'immagine dei «divini genii del mondo» viene rafforzata mediante l'espressione «presi insieme»; viene inoltre eliminato «vegeta», riferito

alla forma d'arte, sia per la contiguità semantica con «cresce», sia perché «vegeta» include la connotazione figurativa legata al rimanere inerti, all'apatia, condizione che non è confacente con la dinamicità dell'opera d'arte. Nella stesura finale, inoltre, tra le forme d'arte è inclusa anche la scrittura («costringer [...] nelle pagine di un libro»), e l'idea del «completo esaurimento» è resa con l'espressione latina *usque ad mortem* e ribadita con la chiosa finale sull'universalità della morte.

La stesura pubblicata su rivista si discosta dalla lezione in volume solo per alcuni particolari. I ritocchi più evidenti si concentrano in apertura del brano. Ad esempio, è anticipata l'esclamazione «Mancano di fantasia! Mancano di immaginazione!», spostata dalla fine all'inizio del primo capoverso. Inoltre, dato che la versione in volume risale a gennaio, mentre la versione in rivista è di dicembre, viene modificato anche il riferimento temporale: Capuana ha letto *L'autopsie du Docteur Z**** «un mese fa» in rivista, «due mesi fa» nel volume. Inoltre, data la collaborazione di Rod con la rivista, è specificato che si tratta del «bravo corrispondente parigino del *Fanfulla della domenica*» (riferimento assente nel volume). Gli interventi sul testo sono per lo più di natura interpuntiva, con qualche variante di tipo formale (ad es. «morire» > «morir», «di immaginazione» > «d'immaginazione»). In pochi casi l'autore interviene sulla sintassi, accorpendo due periodi («Ma voi che ve ne lagnate siete ingiusti. Non è già che egli non adoperi più, come facevano i suoi predecessori, gli stessissimi elementi dell'opera d'arte» > «Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessissimi elementi dell'opera d'arte») o eliminando una frase («Se non volete persuadervene, avete torto»).

Nel passaggio al volume si registrano una serie di ritocchi alla versione manoscritta. Capuana persegue una maggiore espressività, ricercando una maggiore carica ironica e polemica («sudavano grosso» > «sudavano a goccioloni», «lungamente» > «un gran pezzo», «Zola» > «Zola e compagnia bella», «non voleva annoiarsi» > «non volevano annoiarsi (è la parola sacramentale)», «Come siete strani!» > «Noi strabiliamo!», «semplicemente dei

capilavori» > «una cosina da nulla, dei capilavori»), anche ricorrendo a espansioni iperboliche («una nidiata di proemi didattico-materialisti» > «una nidiata di poeti epico-didattico-materialisti, nemici personali di Dio e del Diavolo») o al siciliano («il non so che» > «*ddu certu non so chi*», citando Meli). Altre varianti testimoniano la ricerca di una maggiore sintesi e precisione lessicale («una sensazione di freddo, come il marmo > la sensazione fredda del marmo»). Nel riferirsi al pensiero moderno, inoltre, in due contesti si sottolinea la complessità come valore e tratto distintivo della modernità rispetto al passato («le mille sfumature» > «le quasi impercettibili sfumature», riferendosi al pensiero moderno; «le nostre sensazioni, le nostre impressioni, le nostre passioni» > «le nostre sensazioni complesse, le nostre moderne passioni»).

Nell'autografo, la conclusione presenta varianti notevoli rispetto al volume. È trascritta sotto alcune battute che nella versione a stampa, con piccoli ritocchi, precedono la parte sul documento di cancelleria criminale («– Per esempio: i vostri documenti umani.» / «– Ah, non ce ne parlate!)). Subito sotto sono annotate altre due battute: «– Quale accusa? / – State a sentire.»; l'accusa alla quale si fa riferimento, probabilmente, è la mancanza di fantasia e immaginazione. A queste battute segue l'abbozzo della conclusione:

- Voi parlate come un libro stampato; è il miglior elogio che possiamo farvi, ma la vostra conclusione qual è?
- [È che innanzi tutto] Che primissimamente bisogna aver delle idee chiare; [che] e fino in tanto che critici pubblico e scrittori non riusciranno a mettersi di accordo sopra il punto cardinale che una opera d'arte dev'essere, innanzi tutto, un'opera d'arte, [non concluderete] [non caveremo un ragno dal buco.]
- [Vi] Oh! Se v'immaginate [forse] di aver inventato la polvere, con cotesto aforismo!...
- [No davvero.] Andiamo! Non siamo tanto sciocchi. Ma [bisogna] convenire che le cose più semplici siano le più difficili ad essere capite. [se vediamo] [vedendo] [tutto di] [dir] [fare il con] [dire e fare] Come spiegherebbesi altrimenti la nostra confusione di lingue? Torno a [dirti] ripetervelo, ingenuamente, non mi ci raccapizzo più!.... (c. 8v)

Le numerose cassature, presenti soprattutto nella battuta finale, testimoniano la difficoltà di Capuana nell'elaborazione della parte conclusiva del saggio. Nella versione in volume non c'è traccia della battuta iniziale. Della seconda battuta è ripreso l'elemento delle idee chiare («Ma smettiamo pure la presente confusione d'idee che non può giovare a nessuno»); quindi Capuana recupera le parole di Bonghi sulla superiorità della letteratura rispetto alla scienza (opinione che non condivide) e quelle di Carducci che critica gli artisti contemporanei. Viene inserita, a questo punto, un'altra battuta dell'interlocutore («Insomma, secondo voi altri, una opera d'arte...») alla quale Capuana risponde con l'«aforismo» sull'opera d'arte. L'ultima battuta viene ripresa con minimi aggiustamenti; la confessione conclusiva, «non mi ci raccapezzo più», rimane però invariata.

L'ammissione che apre e chiude circolarmente la prefazione non è un'espressione di smarrimento, ma l'innesco di un metodo che diviene filo conduttore del volume. «Non mi ci raccapezzo più» non è una confessione di resa, ma esprime la ricerca di chiarezza. Dalla confusione di «idee» e di «lingue» Capuana ricava una definizione di opera d'arte fondata sull'idea di forma come organismo, capace di dare unità a documenti, osservazioni, analisi psicologiche, senza ridurre l'arte a cronaca o pura lingua. Immaginazione e fantasia non sono residui irrazionali, non contraddicono il positivismo: sono le facoltà impiegate dallo scrittore che, servendosene per una procedura conoscitiva interna, non si limita a imitare il reale, ma è in grado di costruire l'illusione del reale. Ne deriva un'idea esigente di romanzo moderno: un dispositivo che scompone e ricomponde l'esperienza, in cui il contenuto ha valore solo nella sua virtù generativa. Si è di fronte a un'opera d'arte solo quando l'immaginazione, attraverso il suo *spiraculum vitae*, riesce a realizzare il miracolo di conferire una forma agli «elementi disgregati».

CAPITOLO 2

TRA SCRITTURA, TEORIA E PARATESTO: LE PRAFAZIONI A ROMANZI E NOVELLE

1. I romanzi

1.1 «Pianto il mio bisturi di chirurgo». *Giacinta tra autocritica e sperimentazione*

Alla terza edizione di *Giacinta*, nel 1889, Capuana premette una prefazione, *A Neera* (pseudonimo della scrittrice Anna Zuccheri Radius). La prima edizione del romanzo, uscita nel 1879¹, aveva ricevuto una serie di recensioni tutt'altro che positive, che definivano il romanzo immorale, o addirittura, come scrisse Emilio Treves, immondo.

Salvatore Farina, sulla «Rivista minima di scienze, lettere ed arti» dell'8 agosto del 1879, riteneva i personaggi del romanzo «ombre, delle quali non rimane alcuna traccia nella mente del lettore»². Nella recensione anonima uscita sull'«Illustrazione italiana» del 29 giugno si legge: «I suoi personaggi sono tutti, tutti, antipatici, senza essere nemmeno nuovi; e non si capisce come un

¹ In una lettera a Giovanni Gianformaggio del 2 gennaio 1879, Capuana esprime la consapevolezza di aver percorso con *Giacinta* una strada innovativa: «Ho tentato un'ardua impresa e se sarò anche rimasto a mezza via non avrò fatto cosa volgare. È un lavoro meramente oggettivo [...]. Qui l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizi, trascinati dalla logica fatalità degli avvenimenti, avvolti nelle spire del loro destino drammatico» (Lettera di L. Capuana a G. Gianformaggio da Mineo, 2 gennaio 1879, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., p. 92).

² S. FARINA, *Giacinta*, in «Rivista minima di Scienze, Lettere ed Arti», IX, fasc. 8, 8 agosto 1879, pp. 634-635.

artista non abbia sentito il bisogno dei contrasti, della diversità dei colori, dei giuochi di luce»³. Nella recensione pubblicata nel 14 settembre dello stesso anno sul «Fanfulla della Domenica» Giorgio Arcoleo scrive: «L'autore avrà più di una volta stretta la mano o ricambiato un saluto o conversato a lungo con qualcheduno di quei personaggi, colti dal vero, ma poi ingegnosamente ricostruiti e posti *a servizio* di Giacinta protagonista»⁴.

La seconda edizione del romanzo, profondamente rimaneggiata⁵, esce nel 1886. Nel 1884, mentre Capuana riscrive l'opera, annota queste parole su una copia di *Giacinta* custodita presso la Biblioteca «Luigi Capuana» di Mineo, accostandole alla brevissima premessa a quella prima edizione (in corsivo nella citazione):

In testa alla prima edizione, l'autore avea messo le seguenti parole:
Ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte!

Oggi egli ripresenta al pubblico il suo romanzo completamente rifatto nella forma, e non crede di mancare di modestia confessando che lo ripresenta, per quanto rimanda all'arte, con assai più sicurezza della prima volta⁶.

Rivedere la seconda edizione è per Capuana un'operazione particolarmente complessa, sulla quale si sofferma in diverse occasioni nella corrispondenza con Federico De Roberto. In una

³ ANONIMO, *Giacinta*, di Luigi Capuana, in «L'Illustrazione italiana», VI, n. 26, 29 giugno 1879, p. 410.

⁴ G. ARCOLEO, *Un romanzo italiano. Giacinta, di Luigi Capuana*, in «Fanfulla della Domenica», I, n. 8, 14 settembre 1879, p. 2.

⁵ Per la ricostruzione delle fasi di revisione del romanzo attraverso gli autografi si veda: M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, in *Capuana verista*, cit., pp. 199-220.

⁶ Con la frase posta ad apertura della *Giacinta* del '79, l'artista «chiede di essere giudicato secondo il suo valore, e non secondo le reazioni più che prevedibili dei moralisti», preferendo sacrificare teorie e spiegazioni di carattere letterario; «nel momento in cui si presenta solo come scrittore, sa che le teorie non valgono nulla fuori dalla garanzia estetica e chiede, quindi, di essere preso in considerazione solo come artista» (vd. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 156).

lettera del febbraio 1884 scrive: «Da lunedì in poi Giacinta, Giacinta, Giacinta!...»⁷. E il 28 aprile: «Il m.s. della *Giacinta* è pronto da *due anni*; era già in mano dell'Ottino prima del fallimento: ma ora vi ho fatto delle nuove correzioni e devo ricopiarlo di mia mano; né potrò farlo prima di tre mesi»⁸.

Particolarmente significativa è la lettera del 26 ottobre 1884:

Caro Sig. De Roberto,

La malia è rotta! Ho mandato i primi capitoli della nuova *Giacinta* ricopiati con una cura e una pretesione di eleganza che lo avranno fatto sorridere appena avrà veduto tutte quelle macchie, malamente tolte, delle infinite cancellature.

Quei due capitoli sono stati un osso duro a rodere anche per la mia pazienza che non è poca. Ed anche questi altri due che mando ora non han canzonato!

Ma (le confesso la mia debolezza) ora ne sono proprio contento. E, dopo tanta fatica, il vederli con questa pelle nuova mi compensa tutti gli stenti. Mi pare che corrano spigliati, vibrati, evidenti, *impersonali*. [...] Ora mi sono accanito, e pianto il mio bisturi di chirurgo nella creatura delle mie viscere con una mano ferma, spietata e con un coraggio che quasi può dirsi crudeltà. Il sangue cola, la carne va via a brandelli, ed io seguito a tagliare senza pietà, per non dar ragione al proverbio che il medico pietoso fa la piaga verminosa⁹.

Le recensioni all'edizione del 1886 hanno un tono diverso rispetto a quelle relative alla prima edizione. Se Vittorio Pica il 14 febbraio scrive sulla «Domenica del Fracassa» che «molti dei personaggi secondari che nella prima edizione restavano sbiaditi, ora, con alcune abili pennellate, sono stati completati e vengono innanzi facendo folla»¹⁰, Giuseppe Pipitone Federico¹¹ afferma sulla «Scena illustrata» dell'1 giugno:

⁷ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, [febbraio 1884], in S. ZAPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 103.

⁸ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 28 aprile 1884, ivi, p. 122.

⁹ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 26 ottobre 1884, ivi, p. 144.

¹⁰ V. PICA, *Giacinta*, in «La domenica del Fracassa», III, n. 7, 14 febbraio 1886, p. 2.

¹¹ Giuseppe Pipitone Federico (Palermo, 1859 - 1940) fu uno studioso di let-

Pure dispiace in questo libro del Capuana quella specie d'impronta uniforme su cui pare abbia stereotipati moltissimi tra quei suoi personaggi, che dovrebbero rappresentare la vita di una cittaduzza da provincia – vita monotona sì e poco complessa, ma non mica uniforme, stereotipata su di un tipo immobile. Quei personaggi tutti eguali non si trovano nella realtà, né in una capitale né in una umile cittadina da provincia, per quanto embrionale, per quanto ristretto lo ambiente di codesta cittadina¹².

Le righe annotate nel 1884 sulla prima edizione di *Giacinta* contengono *in nuce* il cuore della prefazione del 1889, nella quale lo scrittore approfondisce queste annotazioni, ripercorrendo alcune fasi della genesi e della riscrittura del romanzo. Confessa tutte le difficoltà riscontrate nel processo, tenendo ben presenti le critiche e le osservazioni ricevute sia alla prima sia alla seconda edizione.

teratura francese, tra i primi a riflettere sulle nuove tendenze del realismo italiano nella seconda metà del XIX secolo. Dopo aver collaborato con riviste come «La Farfalla», «Cronaca Bizantina», «La Domenica Letteraria», fondò e fu animatore di diverse riviste, tra le quali «Il Momento letterario-artistico-sociale», che ebbe un ruolo cruciale nel dibattito sul naturalismo in Italia. Con la collaborazione del cugino Girolamo Ragusa Molesti contribuì a fare conoscere nei salotti palermitani la più recente narrativa d'oltralpe. Nel 1890 ottenne la libera docenza di Letteratura italiana presso l'Università di Palermo. A partire dagli anni Novanta iniziò a dedicarsi prevalentemente agli studi storici, concentrandosi soprattutto sugli episodi della storia siciliana a suo avviso poco studiati o fraintesi. Vd. G. SAJA, «Il Momento». *Identità d'una rivista di fine Ottocento con gli indici del periodico (1883-1885)*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2004, pp. 10-15. Proprio sul «Momento», Pipitone Federico pubblica un contributo dal titolo Luigi Capuana. Il critico, uscito in tre parti nei fascicoli 9 (pp. 5-6), 10 (pp. 5-6) e 12 (pp. 4-5) nel 1883. Partendo dagli *Studi di letteratura contemporanea. Prima serie*, si sofferma sulla relazione tra il Capuana critico e il Capuana narratore: «nel Capuana 'il critico venne maturando l'artista, svoltosi traverso a difficoltà, ad ostacoli, a pertinacie senza nome: in lui quindi, il critico dà la mano all'artista, l'opera del secondo è vagliata dalle cure scrupolose del primo, – ed ove occorra – rifatta di sana pianta» (I, 9, 1 settembre 1883, p. 5). Rispondendo alle critiche che il Capuana critico aveva ricevuto, Pipitone Federico mostra di concordare sull'importanza della forma dell'opera d'arte rispetto al suo contenuto e sulla crucialità della natura: «L'arte non deve perdere mai di vista la natura, il modello vivo cioè; dalla natura attingerà efficacia e forza l'artista: devianone cade nell'affettato, nel manierato, nel fantastico trascendentale» (I, 12, 1 novembre 1883, p. 4). Conclude invitando a «contemprarla, nella sua aureola, cotesta nobile figura d'artista» (ivi, p. 5).

¹² G. PIPITONE FEDERICO, *La nuova Giacinta*, in «La Scena Illustrata», XXII, n. 11, 1 giugno 1886, p. 8.

Anche *A Neera*, come la prefazione a *Per l'arte*, si apre con una "confusione di idee": «In quanto al romanzo», scrive Capuana, «non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare»¹³. Il confronto con la forma «più sviluppata e quasi compiuta di esso», quella del romanzo francese, è troppo forte. Capuana ha già letto Balzac (operazione che definisce «farragginosa»), *Madame Bovary* di Flaubert e i primi due volumi dei *Rougon-Macquart* di Zola; confessa di non sapere come si potrebbe ottenere anche in Italia una narrazione ugualmente «originale». Scrivere un romanzo sarebbe stato un «esperimento nuovo»; fino a quel momento, infatti, erano stati condotti solo «timidi tentativi», per il timore di rappresentare la vita contemporanea «allo stesso schietto modo» delle novelle di Boccaccio o di Sacchetti. Niccolò Tommaseo, pur dotato di una capacità di osservazione «fina ed arguta», è stato intimidito «dagli strilli dei soliti critici moralisti»¹⁴, e gli elementi di novità di *Fede e bellezza* (scaturito, non a caso, dal soggiorno francese del suo autore) non sono stati pertanto recepiti. Per la nuova generazione, «un po' stordita» dagli eventi politici, era difficile staccarsi dal modello di romanzo storico-politico, anche se le «pallide imitazioni feuilletiane» cominciavano a conquistare terreno¹⁵. A risvegliare Capuana è stato «il fresco profumo di arte viva che penetrava da ogni lato»; dopo le prove narrative delle novelle, egli percepisce la scrittura di un romanzo come un passaggio «naturale».

Lo scrittore confessa, a questo punto, le sue difficoltà nell'acquisire una propria idea di romanzo. L'insistenza su questo aspetto potrebbe insospettire, ma certamente corrispondeva allo stato d'animo di Capuana al suo esordio narrativo¹⁶:

¹³ L. CAPUANA, *Giacinta*, Catania, Giannotta 1889, p. v.

¹⁴ *Ivi*, p. vi.

¹⁵ *Ivi*, p. vii.

¹⁶ Come nota Madrignani: «la sua preparazione di critico gli aveva chiarito che il "trapianto" del romanzo francese non era una operazione letteraria semplice, ma soprattutto il problema della "forma" moderna appariva a Capuana un problema di soluzione assai ardua; [...] l'artista, seppure si faceva forte dei concetti del critico, vedeva anche con assoluta lucidità che i presupposti teorici valevano

non avevo, ripeto, un'idea precisa di quello che occorresse fare; né, forse, potevo averla. Una forma d'arte non può venir determinata astrattamente *a priori*: la riflessione aiuta, in parte a foggiarla, ma la fusione delle qualità individuali con le forme da altri sviluppate avviene inconsapevolmente, nella spontaneità della creazione. La forma, appunto, se vuol riuscire creatura vitale, deve farsi via via, seguendo la legge della assimilazione, dell'adattamento, della crescita e dello sviluppo, al pari d'ogni altra creatura vivente. Però, allora, non sapevo neppure questo; e accingendomi a scrivere un romanzo, seguivo più l'impulso della mia baldanza giovanile che non l'idea di abbandonarmi alla genialità del lavoro, e indi vedere che ne sarebbe risultato¹⁷.

Non è possibile definire il romanzo in maniera astratta, solo mediante la riflessione teorica: è necessario scrivere un romanzo per averne un'idea precisa. Sarebbe semplicistico, tra l'altro, affermare la dipendenza del Capuana narratore dal Capuana critico; indubbiamente, però, le pagine del critico illuminano spesso le scelte dell'artista, che attraverso la riflessione sull'arte interiorizza le sue argomentazioni, facendole proprie¹⁸.

Capuana riprende quindi l'idea della spontaneità della creazione e della forma come creatura che nasce, cresce e si sviluppa come qualunque altro organismo vivente¹⁹. Si tratta di un proces-

ben poco calati nel problema essenziale dello stile». C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 148.

¹⁷ L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., pp. VII-VIII.

¹⁸ Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 149.

¹⁹ L'idea dell'Arte come organismo era già stata esposta nella prefazione *Al lettore* nel volume *Il teatro italiano contemporaneo* (Pedone Lauriel, Palermo, 1872); il substrato demesiano è cruciale: «I principii hanno questo di eccellente: colla loro applicazione più o men bene eseguita comunicano tosto al fato piccolo ed accidentale un valore non piccolo, e, a seconda de' casi, talora grandissimo. Però mi sembra che su questo conto corrano, presso la maggior parte, delle idee molto strambe. In quanto a me, una critica senza principii non saprei come chiamarla; critica no davvero. E per principii non intendo idee astratte, stillate dai pendants col lambicco della retorica a comodo ed uso dei manovali della letteratura; bensì un ordine di idee che vien fuori dalle intime viscere della storia, il risultato finale dell'Arte calcolata come un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo». (L. CAPUANA, *Al lettore*, in ID., *Cronache teatrali (1864-1872)*, a cura di G. Oliva, Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Capuana, Roma, Salerno 2009, I, p. 10).

so naturale e concreto, dunque. Non è possibile costruire un'opera d'arte mediante la sola attività mentale, 'a tavolino'; bisogna esperire la «genialità del lavoro», lasciare fluire il processo creativo. Solo in questo modo, attraverso l'esperienza, è possibile definire un'idea di forma d'arte e di romanzo.

Capuana descrive il momento in cui nasce l'idea di scrivere *Giacinta* come «uno di quegli invasamenti contro cui non valgono esorcismi di sorta alcuna». L'ispirazione è quasi una possessione, e Giacinta un'apparizione:

Così m'apparve all'immaginazione la prima volta *Giacinta*, seducente visione, a traverso la calda parola d'un senatore del regno; e credetti di vederla viva e parlante, quando egli m'additò una bella ed elegante signora che ci passava davanti, rassomigliantissima, diceva, a colei ch'era diventata così subitamente cosa mia, com'io mi sentivo diventato in pochi minuti sua preda. Da quel momento non fantasticaì, non sognai altro che la mia futura eroina²⁰.

Vi è dunque la compresenza tra due donne reali e una donna fantasticata. Da un lato la protagonista dell'«aneddoto mondano» raccontato a Capuana dal senatore durante una passeggiata lungo il viale Pincio nell'ottobre 1875, e la passante che le somiglia, incontrata sempre durante la passeggiata; dall'altro il personaggio di Giacinta, l'eroina sognata. Questa compresenza ricorda le esperienze 'medianiche' vissute da diversi personaggi di racconti capuaniani ascrivibili al genere fantastico. In *Idem per diversa*²¹ si verifica uno sdoppiamento tra la donna amata dal protagonista, che vive fisicamente lontana da lui, e la donna che vive nei suoi sogni. Con la donna sognata il protagonista consuma lentamente la passione – cosa che non può fare con la donna amata, reale ma distante. Finito l'amore onirico, egli realizza che anche l'altro si è esaurito²². In *So-*

²⁰ L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. IX.

²¹ Scritta nel 1890, ma pubblicata per la prima volta nel volume *Le Appassionate* nel 1893.

²² A. CEDOLA, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon 2007, p. 19.

*gni... non sogni!*²³ il protagonista, Gullini, ama una donna sognata, mai vista prima; i sogni si susseguono di notte in notte «come in un romanzo da appendici, seguito ogni giorno dall'immanicabile: continua». Quando Gullini incontra, da sveglio, una donna del tutto simile a quella del sogno, sembra che anche lei lo riconosca; e quando la donna sognata gli dice addio, Gullini scopre che anche la bella sconosciuta che ha incontrato è morta nella stessa notte²⁴.

La nascita di *Giacinta* ricorda anche un episodio riferito da Capuana in *Spiritismo?*: si tratta di un'avventura ambientata a Roma, che avrebbe potuto costituire «un bel soggetto di novella fantastica»²⁵. Lo scrittore racconta di una passeggiata avvenuta sempre a Roma, e sempre nell'autunno del 1875: durante una visita alla Galleria dell'Accademia di San Luca, è colpito dalla dama di un ritratto di Van Dyck. Dopo la visita, comincia ad avvertire una presenza accanto a sé, che riconduce alla donna del quadro.

Il tema della genialità del lavoro creativo è legato a quello dell'ispirazione medianica – presente anch'esso nei testi che rientrano nel filone fantastico. In *Un caso di sonnambulismo*²⁶, ad esempio, il protagonista Dionigi Van-Spengel, capo della polizia di Bruxelles, riesce a risolvere un caso proprio grazie a un rapporto scritto nel sonno, in uno stato di incoscienza; in *Un melodramma inedito* e *Il sogno di un musicista*, invece, i protagonisti musicisti ascoltano melodie difficili da riprodurre nella vita reale nel corso di esperienze oniriche o allucinazioni. Nella prefazione a *C'era una volta...* (1882), Capuana fa riferimento a una «deliziosa allucinazione» dalla quale ha avuto origine la scrittura delle fiabe:

Allora ben mi stia, se le Fate che vennero ad aleggiare tra le bianche

²³ Pubblicata per la prima volta sul «Marzocco» del 4 giugno 1905, poi inclusa nel volume *Figure intraviste* (1908).

²⁴ A. CEDOLA, *Introduzione*, cit., p. 19.

²⁵ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, a cura di S. Cigliana, Roma, il Palindromo 2022, p. 176.

²⁶ Uscito su rivista nel 1873, il racconto è poi incluso in *Un bacio e altri racconti* (1881).

pareti del mio studio mentre il sole di gennaio lo scaldava col tepore dei suoi raggi, mentre i passeri picchiavano famigliarmente col becco all'imposta chiusa della finestra e i miei cari diavoletti non osavano rifiutare avvertendo la presenza delle Dee; ben mi stia, se le Fate, per dispetto, abbandoneranno ora il mio libro alla severa giustizia della critica!²⁷

Ma su questo insiste soprattutto in *Spiritismo?*. Rivolgendosi al dedicatario del volume, Salvatore Farina, Capuana chiede:

Ti sei mai tu provato a tenere un lapis fra le dita, poggiando leggermente sopra un foglio di carta la mano, e aspettando che questa, mossa da un'energia di cui non si ha coscienza, tracci prima qualche ghirigoro, qualche lettera, poi delle parole, poi dei periodi, poi delle pagine intiere; o ceda alla dettatura di un impulso interiore, qualcosa fra il cosciente e l'incosciente, quasi uno sdoppiamento dello spirito per cui metà di esso sembri agire con pienissima libertà e l'altra far da semplice spettatrice?

Nel primo caso si diventa *mediums* scriventi *meccanici*, nel secondo *intuitivi*.

Io fui di questi²⁸.

Nella prefazione a *Giacinta* non si fa riferimento esplicitamente alla scrittura medianica, né a uno stato di *trance*; si conserva però l'elemento dell'incoscienza, della spontaneità del processo creativo. Questo elemento coesiste con quel metodo naturalistico, con quella teoria dei «documenti umani» dei Goucourt e di Zola, che esige l'avvio della narrazione a partire dall'«urto della realtà», dalla verità dell'ispirazione che scaturisce da un modello esterno. Non si tratta di una contraddizione²⁹: per porta-

²⁷ L. CAPUANA, *Prefazione a C'era una volta... Fiabe*, in ID., *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, p. 18.

²⁸ ID., *Spiritismo?*, cit., pp. 120-121.

²⁹ Come nota Ghidetti: «Con questo tentativo di spiegazione del fatto artistico siamo evidentemente prossimi al limite estremo della teoria naturalistica della letteratura – si ricordi che per il Capuana lo spiritismo è un ramo del rigoglioso albero della scienza positivista – per le conseguenze che questa convinzione avrà nella poetica dell'impersonalità elaborata dallo scrittore in una direzione squisi-

re la vicenda umana «alla dignità di personaggio dell'arte» è indispensabile un lavoro «di fantasticheria, di meditazione, d'organamento interiore»; quello *spiraculum vitae* dell'immaginazione, insomma, in grado di plasmare la *forma* dell'opera d'arte. L'elaborazione del «personaggio dell'arte», di Giacinta, dura per più di due anni; la creatura «vive dentro di *lui*» e, nel corso di questa gestazione, diviene «assai più viva e più reale dell'altra»³⁰. A quel punto Capuana teme di non riuscire a rappresentarla come immagina. Si dice che deve «fare, fare, fare, foss'anche unicamente per poi fare e disfare»³¹, e riesce a uscire dall'*impasse*; ma la scrittura è una «lotta», «perché lo strumento, la lingua e lo stile, non rispondeva docile all'idea, e mi dava cruccio». Oltre al problema della lingua e dello stile, il problema è la forma: Capuana si muove tra «quella del Balzac», con l'autore che «interviene e giudica e riflette» e l'altra «che più mi seduceva», in cui l'autore «si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi»³².

Man mano che il personaggio di Giacinta acquisisce concretezza, la scrittura procede parallelamente, acquisendo maggiore fluidità:

Intravedevo talvolta il mio difetto, ma non sapevo correggerlo; e andavo innanzi, passando dalla fiducia allo scoramento, con lunghe soste, con dolorosi abbandoni, con riprese quasi stizzose... Però, di mano in mano che la figura della mia eroina andavasi concretando, sentivo accrescermi la lena e tornarmi in cuore la speranza che forse non avrei fatta opera fiacca e volgare³³.

Capuana ritorna ancora sulla scrittura come possessione («Quello strano carattere m'afferrava sempre di più, s'impomes-

tamente psicologica». E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni 2000, p. 165.

³⁰ L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. IX.

³¹ *Ivi*, p. X.

³² *Ivi*, p. XI.

³³ *Ibidem*.

sava intieramente di me»). Sembra poi rispondere alle critiche ricevute dopo la pubblicazione della prima edizione del romanzo:

Giacinta e Andrea [...] dovevano essere soli, secondo me, aver risalito nel quadro; su di essi soltanto volevo concentrare tutta la luce dell'analisi, tutta la vivezza del colorito, tutta la espressione del disegno; e relegavo perciò al secondo, al terzo piano ogni altra figura, abbozzandola appena, accennandola con pochi e rapidi tocchi, unicamente in servizio del rilievo che intendevo dare a quelle due³⁴.

I personaggi secondari sono quindi stati abbozzati e relegati al secondo piano solo per dare maggiore rilievo ai due personaggi principali.

Poco più avanti lo scrittore si giustifica, scrivendo che non era pienamente soddisfatto del suo lavoro, ma aveva deciso comunque di pubblicarlo perché sentiva che non avrebbe potuto fare di meglio e perché per «condannarlo a rimanere per sempre nel portafogli» sarebbe stata necessaria una forza d'animo fuori dal comune. Ripercorre quindi le reazioni del pubblico, che riassume nella formula «un urlo d'indignazione».

Nonostante i giudizi severi, l'opera è esaurita in meno di sei mesi. Quando Capuana mette mano alla ristampa, si ritrova «più maturo e distaccato» rispetto alla sua opera, e il rimaneggiamento gli dà «un piacere artistico superiore a quello della primitiva composizione».

Oltre a intervenire in modo da nascondere la personalità dell'autore, egli si scontra con un altro problema:

Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello³⁵.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, pp. XIII-XIV.

Non stupisce, dunque, che la prima edizione di *Giacinta* sia caratterizzata da «tutte le esuberanze linguistiche di un autodidatta entusiasta»³⁶: è evidente la ricerca di parole e immagini nuove, di significati inediti, soprattutto nella ricca aggettivazione, che risente dell'influenza del descrittivismo francese contemporaneo. Nella riscrittura Capuana ripulisce il romanzo da toscanismi (come «grullo», «vo», «corbellare»), elimina gli articoli determinativi davanti ai nomi propri, e soprattutto interviene sullo stile, puntando a una prosa più lineare e rapida, accentrando l'attenzione sui personaggi principali e lasciando spazio al dialogo, evitando gli accumuli di aggettivi e sfolto le sequenze descrittive³⁷.

I classici, scrive Capuana, non erano sufficienti a fungere da modelli, perché la nuova lingua doveva adattarsi a esprimere non più idee «semplici, astratte», ma sensazioni e idee «nuove, complicatissime, da esigere sfumature d'ogni sorta»; la nuova lingua doveva essere in grado di «rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale»; non le si richiedeva più di «dipingere paesaggi di maniera» o «ripodurre dialoghi scoloriti». Anche in questa prefazione – come già in *Per l'arte* – Capuana torna sul tema dell'abbandono da parte di «quelli che tenevano per favore di nascita i tesori della lingua»: «ci abbandonavano il campo, ci lasciavano far male». La situazione, lamenta l'autore, mentre scrive non è migliorata:

Pur troppo, dopo dieci anni, nulla è stato mutato; qualcosa è forse peggiorato. Quella che una volta poteva dirsi inevitabile inesperienza, pare diventata colpevole abitudine. Se noi scrivevamo male, coloro che son venuti dopo non hanno punto lavorato a riparare il difetto; non ci han saputo imitare neppure nella modestia, nello studio di scancellare, alla meglio, il cattivo esempio dato agli altri³⁸.

Non solo, quindi, gli scrittori che sono venuti dopo continuano a “scrivere male”, ma a differenza di chi li ha preceduti non

³⁶ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 177.

³⁷ Ivi, p. 220.

³⁸ L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. XIV.

sono in grado né di mostrare modestia, né di proseguire l'attività di ricerca linguistica già avviata.

Capuana chiude la prefazione rimandando a un'altra prefazione indirizzata a Neera, datata 20 agosto 1887, che era stata premezza all'edizione di *Homo* del 1888. Fa riferimento a una *Confessione* dalla quale ha tratto sia la prefazione a *Giacinta*, sia la prefazione a *Homo* (dal titolo *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*), e che «un giorno o l'altro, in qualcuno di quei momenti di vanità che tutti, più o meno, siamo soggetti a sentire, mi deciderò a pubblicarla intera»³⁹.

1.2 Profumo e la scienza dell'animo umano

Il romanzo *Profumo* è pubblicato prima sulla «Nuova Antologia» (luglio-dicembre 1890), quindi in volume nel 1891 (edito da Pedone Lauriel). Esce quindi in appendice sul «Roma di Roma» tra il maggio e l'agosto 1896. Una quarta edizione esce nel 1900 per i tipi di Roux e Viarengo (ne seguirà un'ultima nel 1908, pubblicata da Voghera). Capuana decide di premettere all'edizione del 1900 un'avvertenza *Al lettore*, nella quale risponde alle reazioni del pubblico e della critica fino a quel momento, evidenziando anche la natura avanguardistica del suo romanzo⁴⁰. La premessa rivela un nuovo orientamento⁴¹: non rinnega la necessità di fondare la creazione artistica sull'osservazione della vita reale, ma mostra che questa si può applicare a «soggetti di qualunque natura». Capuana fa riferimento alla «tristezza» presente, individuata nel libro dalla critica, ma divenutagli chiara solo durante la rilettura in funzione della ristampa:

io venivo imbastendo un simbolo di me stesso e di parecchi altri che, al pari di me, hanno sbagliato la loro via, chiedendo alla vita

³⁹ Ivi, p. xv.

⁴⁰ I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini 2023, p. 37.

⁴¹ Cfr. R. BERTACCHINI, a cura di, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969, p. 277.

più che essa non sia in grado di dare; non comprendendo, smarriti dietro un falso ideale, che il vero ideale è la realtà che si attua e si trasforma; la quale non è poi tanto disprezzabile, come io e parecchi altri abbiamo ingenuamente creduto⁴².

Per i lettori è stato possibile individuare questa componente di tristezza perché, quando l'opera d'arte è «sincera», «s'infiltra sempre qualcosa di più che l'autore non ha intenzione di mettervi»⁴³.

Nel romanzo Capuana passa da una «psicopatologia clinica» a una più complessa scienza dell'animo umano. L'artista si impegna a guardare più a fondo, a cogliere gli «inesplorati recessi» dai quali ogni atteggiamento viene condizionato, soffermandosi non più sul caso di un unico protagonista, ma sulle relazioni fra tre personaggi⁴⁴.

Il testo della prefazione sembrerebbe paradossale, con una difesa dell'estetica post-veristica condotta mediante una perorazione del verismo stesso. Può essere definito un manifesto degli orientamenti estetici di Capuana tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento: egli – come già aveva fatto nella prefazione a *Giacinta* del 1889 – si dichiara precursore del romanzo psicologico, identificando il verismo come un metodo applicabile in maniera indipendente rispetto al contenuto dell'opera d'arte. Ha smentito «col fatto» il suo presunto oltranzismo naturalista, e inoltre riconosce nel protagonista del romanzo una proiezione di sé stesso⁴⁵.

⁴² L. CAPUANA, *Profumo*, Torino, Roux e Viarengo 1900, p. VIII.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ C. A. MADRIGNANI, *Luigi Capuana e il naturalismo*, cit., p. 251.

⁴⁵ I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, cit., p. 38. Ilaria Muoio nota anche che la strada del racconto psicologico imboccata da Capuana gli consente di evitare quell'impatto che bloccava Verga nella stesura della Duchessa di Leyra. Pur essendo *Profumo* un romanzo ancora legato alla stagione del verismo, alcuni elementi di novità (a cominciare dalla nevrosi del personaggio uomo) animeranno poi la stagione del romanzo modernista primonovecentesco.

2. Le novelle

Le prefazioni alle novelle di Capuana costituiscono un laboratorio privilegiato per osservare il suo percorso di scrittore, l'evoluzione del suo pensiero e la costruzione della sua idea di arte moderna. In esse lo scrittore non smette mai di interrogarsi sulla natura dell'opera d'arte, sul rapporto fra verità e invenzione, fra osservazione scientifica e intuizione fantastica.

In alcuni casi, come nella prefazione a *Le Appassionate* (che funge anche da prefazione a *Le Paesane*), Capuana si serve del paratesto per rendere esplicito il suo progetto narrativo, fissando anche la *ne varietur* sul piano filologico⁴⁶: l'autore, infatti, ribadisce che «il testo di quest'edizione è l'unico riconosciuto dall'autore»⁴⁷. Afferma di avere riordinato la materia dei due volumi sulla base della «varietà dei soggetti» – da una parte i «casi passionali, diremmo quasi, casi di coscienza dolorosi e tragici» (*Le Appassionate*), dall'altra «tutte le novelle di soggetto siciliano, studi di carattere e di ambiente»⁴⁸. I due volumi sono corredati da una cronologia comprendente le novelle delle due raccolte disposte secondo l'anno di composizione, che il lettore può consultare per ricostruire il suo percorso artistico.

Dalla dichiarazione di poetica contenuta nella prefazione a *Profili di donne*, incentrata sull'esigenza di narrare «schietamente, sinceramente» e di cristallizzare le proprie sensazioni in forma d'arte, passando per la riflessione autobiografica di *Come io divenni novelliere*, premessa all'edizione di *Homo* del 1888, fino allo sfogo polemico della prefazione a *Delitto ideale*, Capuana delinea progressivamente una metodologia del «vero». In questa prospettiva la novella diviene fertile terreno di sperimentazione, acquisendo una dignità di genere letterario equivalente a quella del romanzo. Le prefazioni rappresentano dunque la genesi di una poetica in movimento; un percorso che, partendo dal-

⁴⁶ Ivi, cit., pp. 27-28.

⁴⁷ L. CAPUANA, *Le Appassionate*, Catania, Giannotta 1893, p. 1.

⁴⁸ *Ibidem*.

l'estetica tardoromantica e attraversando la temperie positivista, approda a una visione moderna dell'arte come processo di conoscenza, in una continua tensione tra «sincerità» espressiva e consapevolezza formale.

2.1 Narrare «sinceramente». La prefazione a *Profili di donne*

La prima raccolta di novelle, *Profili di donne* (1877), è preceduta da una prefazione che contiene in embrione gli elementi che saranno sviluppati in riflessioni (e prefazioni) successive:

Ecco dunque due parole per dire al lettore che queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte, cioè, che sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e che l'autore si è preoccupato soltanto di renderli, come dicono i pittori, schiettamente, sinceramente, in guisa da mettere il lettore nel caso di averne un'impressione non di seconda mano, ma immediata⁴⁹.

Per la prima volta in questa prefazione viene meno la sovrapposizione tra «bozzetto», «racconto» e «novella»: Capuana definisce esplicitamente i suoi testi *novelle*⁵⁰. La definizione di «opera d'arte» include due elementi: la veridicità di quanto raccontato (in termini di sensazioni, sentimenti e dolori) e l'atteggiamento dell'autore, che non si contraddistingue solo per la capacità di narrare «schiettamente» e «sinceramente», senza filtri e senza edulcorare i fatti, ma anche per lo scopo che persegue. Il fine è quello di dare al lettore di avere un'impressione «immediata» di quanto raccontato, come se i fatti stiano avvenendo davanti ai

⁴⁹ L. CAPUANA, *Profili di donne*, Catania, Brigola 1877, p. v.

⁵⁰ Il termine «bozzetto» era tipicamente adoperato dai narratori rusticali e da De Amicis; «novella» e «racconto» definivano invece testi dotati di un intreccio narrativo più definito. Come nota Muoio, da questo momento in poi – esclusi i raccontini per l'infanzia e l'hapax editoriale *Un bacio* e altri racconti, tutte le raccolte di testi brevi allestite e autorizzate da Capuana da questo momento in poi saranno sempre licenziate come raccolte di novelle. Vd. I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, cit., p. 19.

suoi occhi, e non come se fossero «di seconda mano», esposti da qualcuno. L'autore è consapevole che si tratta di un obiettivo ambizioso, perseguito però perché portava da anni la raccolta «nell'immaginazione e nel cuore», e si è sentito costretto a scrivere e fissare tutto su carta perché, come i sentimenti e i ricordi, rischiavano di affievolirsi e svanire dalla sua memoria⁵¹. Il suo pensiero, dunque, non era rivolto al lettore:

E siccome egli si figura che un'opera d'arte sia realmente tale perché racchiude il fiore delle sensazioni e dei sentimenti provati dall'artista, una vera cristallizzazione morale delle fuggevoli cose avvenute dentro l'anima; così ha tentato di fermare, di cristallizzare colla parola quel mondo spirituale che minacciava ingratamente di scappargli di mano. Ma l'ha tentato dapprima per proprio conto; al lettore ha pensato dopo⁵².

L'opera d'arte, dunque, risulta da una «cristallizzazione», dalla capacità di fissare le sensazioni e i sentimenti dell'artista, ma nel loro «fiore», nel loro stato migliore, mentre sono ancora vivide, prima che svaniscano sfuggendogli di mano. Ogniqualvolta all'autore una delle protagoniste sia «riapparsa innanzi più limpida e quasi vivente» (un po' come il personaggio di Giacinta nella prefazione all'edizione del 1889), egli si è sforzato immediatamente di «ritrarla» e «imprigionarla entro una forma semplice e schietta». Capuana afferma di avere scritto solo per conservare la «conquista» di essere riuscito nel suo tentativo, e chiede perdono di questo al lettore, ricordando anche a se stesso che l'autore deve essere «modesto». Per questo mostra di non credere particolarmente al successo del volume e dichiara di accontentarsi di quelle «quattro, cinque persone» che apprezzeranno quanto ha scritto.

Si tratta di un esordio collocabile tra tardoromanticismo e Scapigliatura⁵³, che potrebbe apparire inusuale per uno scrittore

⁵¹ L. CAPUANA, *Profili di donne*, cit., p. vi.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, cit., p. 172.

che sarà poi considerato il caposcuola del verismo⁵⁴. Le contraddizioni apparenti saranno però la cifra caratteristica della sua carriera; pur ritornando più avanti sulle posizioni veristico-scientifiche, il suo percorso oscillerà sempre tra i poli «spiritualismo-positivismo, soggettivismo-impersonalità, realtà-illusione, realismo-immaginazione»⁵⁵. Fantasia e immaginazione incrineranno «irrimediabilmente»⁵⁶ la fede positivista dello scrittore.

2.2 Storia fosca: metodologia del vero e nascita dell'esperimento narrativo

La prefazione a *Storia fosca* (datata 1883), dal titolo *Al lettore*, si riferisce alla novella eponima. La raccolta comprende racconti ascrivibili al genere fantastico e novelle di studio psicologico. Nella prefazione Capuana definisce la novella *Storia fosca* uno «studio dal vero, fedelissimo in quasi tutti i suoi particolari»; i personaggi sono ancora in vita, e l'autore ha letto il verbale dei carabinieri sulla vicenda. I critici hanno accostato la novella al romanzo *La curée* di Zola; tuttavia Capuana si sente in dovere di

⁵⁴ Secondo Madrignani, la scrittura di *Profili di donne* è influenzata soprattutto dal realismo francese, e la pubblicazione della raccolta chiude, di fatto, «i conti con un passato già suranné»; in ogni caso, le novelle della raccolta sono necessarie per la comprensione di «certe componenti successive del romanziere». Nello specifico: «anche quanto si legge nella prefazione, pur nella palese improvvisazione giustificatoria, rivela un embrione di problematica non futile né estemporanea, specie per quella teoria intorno alla “cristallizzazione morale delle fuggevoli cose avvenute dentro l'anima” con cui l'autore giustifica la sua volontà di dar corpo ad esperienze di natura quasi impalpabile e di porle sotto il segno di un'arte-verità tesa alla schiettezza e all'immediatezza. [...] Capuana subisce ancora una volta l'influsso di certo réalisme francese [...] ma *Profili* ha in più una schietta adesione al motivo della memoria dei sentimenti [...] colla sensibilità di chi vuol testimoniare un “gusto”, una “maniera” di vivere e di rappresentare il mondo dei sentimenti femminili». Ma la spinta psicologico-galante viene definita l'unico elemento portante che anima gli «smilzi» profili. Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., pp. 88-89.

⁵⁵ G. ODDO DE STEFANIS, *Un'analisi di 'Profili di donne'*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, cit., p. 83.

⁵⁶ E. GHIDETTI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973, p. XXXVI.

precisare che non aspirava a emularlo, e di puntualizzare che non aveva «oltrepassato» il suo «diritto di artista»⁵⁷, nemmeno nel caso in cui non avesse studiato il fatto dal vero, inventandolo «di sana pianta»⁵⁸:

Oggi che il romanzo e la novella son diventati un vero studio psicologico, i caratteri dei personaggi, l'ambiente dov'essi vivono, le circostanze che li fanno agire occupano talmente il posto del *fatto*, prima creduto l'essenziale, che lo stesso fatto può esser ripreso e studiato con varietà indefinita. Da esso, trasportato in altro ambiente, come da invisibile nucleo, si svolge e si forma un nuovo organismo di caratteri e di sentimenti, non più vaghi e indeterminati, ma concreti, determinatissimi, del tal posto, del tale anno; ed è il completo trionfo dell'individuo astratto, sul *tipo* classico, insomma una cosa perfettamente moderna⁵⁹.

La narrazione è replicabile come un esperimento di laboratorio: questo perché il *fatto* può essere trasposto, riprodotto in un altro ambiente, costituendo così un «nuovo organismo» che non rimane astratto, ma diviene concreto. Nel caso della *Curée*, la novità non stava nella vicenda (l'amore tra una matrigna e il figliastro), ma nei caratteri dei personaggi e nell'ambiente, rappresentati in modo tale che il fatto narrato (l'incesto) diviene qualcosa di «secondario»⁶⁰.

Capuana rende inoltre esplicito il suo progetto narrativo, spiegando che il volume non è la semplice ristampa del precedente *Un bacio* e che le novelle sono state «rivedute e corrette». Le due ultime, *Un caso di sonnambulismo* e *Il dottor Cymbalus*, sono state sottoposte a qualche leggero ritocco e vengono pubblicate solo «per quei curiosi amano tener dietro a tutti i passi di un autore» (nello specifico, i primi tentativi nell'ambito del genere fantastico)⁶¹.

⁵⁷ L. CAPUANA, *Storia fosca*, Roma, Sommaruga 1883, p. v.

⁵⁸ Ivi, p. vii.

⁵⁹ Ivi, pp. v-vi.

⁶⁰ Ivi, p. vi.

⁶¹ Ivi, p. vii.

2.3 Come io divenni novelliere: *riflessione teorica e autobiografica nella prefazione a Homo (1888)*

In *Come io divenni novelliere*, premessa all'edizione di *Homo* del 1888, Capuana ripercorre la sua formazione giovanile, i primi tentativi di scrittura poetica e teatrale («Mi credevo, sul serio, destinato a diventare niente meno che lo Shakespeare d'Italia»⁶²) e il primo incontro (non particolarmente fortunato) con Balzac:

A venticinque anni io, futuro novelliere e futuro romanziere, ignoravo assolutamente, oh vergogna! che fosse al mondo il Balzac. Questo nome mi capitò, per la prima volta, sotto gli occhi (1864) in un volumetto di non ricordo più qual discepolo dell'abate Fornari, dove si esprimevano evidentemente le idee di quella scuola e di quel tempo intorno al romanzo contemporaneo. Vi si citavano pochi nomi di scrittori stranieri, e del Balzac vi si diceva: *il leggerissimo Balzac*; nient'altro. Ora la cosa mi sembra enorme: ma allora quel *leggerissimo Balzac* non mi fece né caldo né freddo⁶³.

Allora, scrive, «mi preoccupavo di novelle e di romanzi quanto del terzo piè che non ho»⁶⁴. Le «illusioni shakespeareiane» gli vengono portate «via dal vento della così detta cultura moderna» quando si reca a Firenze per perfezionarsi come drammaturgo. A Firenze scrive la sua prima prova narrativa, *Il dottor Cymbalus*, racconto fantastico pubblicato su «La Nazione» nel 1865, che si insinua come una «malefica gramigna»⁶⁵ nei suoi «maggesi intellettuali» mentre si ritrova a leggere Balzac. Nel frattempo, «dalla lontana», inizia a immaginare «un romanzo naturalista e psicologico insieme (allora chi aveva un'idea del naturalismo?)».

⁶² ID., *Homo*, Milano, Treves 1888, p. VIII.

⁶³ Ivi, pp. VII-VIII. Raffaele De Cesare osserva che la data del 1864, alla quale Capuana fa risalire la menzione del «leggerissimo Balzac», non coincide con l'effettiva pubblicazione del saggio *Del romanzo moderno* di Luigi Bonopane dalla quale l'espressione è tratta. Il saggio di Bonopane viene infatti stampato a Napoli solo nel 1867. Si veda R. DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», v.s. XIV (1997), n. 14, p. 53.

⁶⁴ L. CAPUANA, *Homo*, cit., p. VIII.

⁶⁵ Ivi, p. XX.

Chiuso il capitolo della scrittura per il teatro, che pure rappresenta uno snodo cruciale per il passaggio alla narrativa⁶⁶, Capuana non riesce più a liberarsi del «demonio della novella e del romanzo»: «dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appettasse colle sue fetide esalazioni!...»⁶⁷. Riprende quindi l'idea dell'evoluzione delle forme dell'arte che aveva già sviluppato nella premessa a *Per l'arte*:

Diamine, dicevo, se la scienza riconosce un graduato svolgimento delle forme naturali, un continuo perfezionamento, un non interrotto passaggio dalle forme inferiori a quelle superiori, e perché non dovrebbe esser così anche nelle forme dell'Arte? La natura, che è quasi l'accidente, sarebbe dunque ritenuta soggetta a leggi fisse, inalterabili, e lo spirito ch'è qualcosa di più elevato, di più raffinato, l'opposto dell'accidente, no⁶⁸?

Le preoccupazioni di Capuana scrittore coincidono con quelle di Capuana critico. La sovrapposizione tra la *forma* di De Sanctis e le *forme* o *generi* di De Meis non è maldestra; e anche rispetto alla teoria dell'evoluzione dei generi letterari prevale l'ottica hegeliana⁶⁹.

⁶⁶ Secondo Madrignani la conversione alla narrativa è il «frutto maturo» della sua attività di critico teatrale e autore drammatico. In particolare, nelle sue osservazioni sul teatro Capuana invitava allo «studio dal vero», mostrando ripugnanza per il dramma «archeologico» e puntando a una moderna espressione d'arte, affidata alla commedia e al romanzo di costume. Cfr. C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 71. Della connessione tra romanzo e teatro nella teoria di Capuana è a dimostrazione il «bisogno tanto pressante di creare personaggi veri e vivi nel romanzo, la loro caratterizzazione come degli esseri di carne ed ossa». Capuana vorrebbe riprodurre nel romanzo la stessa qualità visiva del teatro, ma nella mente del lettore anziché sul palcoscenico, giungendo al medesimo risultato: l'illusione di vedere «agire, pensare, sentire degli esseri veri». Cfr. E. ROSSETTI, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, cit., pp. 126-127.

⁶⁷ L. CAPUANA, *Homo*, cit., pp. XXVIII-XXIX.

⁶⁸ Ivi, pp. XXIX-XXX.

⁶⁹ «L'analogia della evoluzione letteraria con l'evoluzione biologica appare poco più di una metafora», osserva a tal proposito Azzolini, che aggiunge: «Non

L'autore descrive i suoi sforzi di definire la forma come un affondare «più e più nella melma della novella e del romanzo moderno», e confessa di aver usato gli aggettivi *naturalista* e *verista* solo per farsi comprendere meglio:

Dicendo: naturalista, verista, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere delle novelle e dei romanzi, bisognava badare a foggjar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io, nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, d'ampliarla o, per lo meno, di ripulirla togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronte inutili, di rami morti⁷⁰.

Lo scopo del suo «penoso lavoro» è rendere la novella «autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore»⁷¹, perché a suo avviso lo studio della natura e della verità non sarebbero stati sufficienti. Questo perché l'opera d'arte è «principalmente anzi unicamente forma», e pertanto è proprio in questo che doveva risiedere la sua «rinnovazione»⁷². Il pubblico, però, non si interessa a «queste fisime di forma e non forma»; esso legge per «svagarsi un momentino», per evadere, e non per ritrovare tra le pagine dei libri personaggi e situazioni osservate quotidianamente nella vita reale. Mentre Capuana scrive, naturalismo e verismo sono ormai categorie sdoganate, ma per lo scrittore non si tratta di una consolazione:

Un altro, ripeto, non si consolerebbe? Non comincerebbe a credere che, infine, il demonio della novella e del romanzo moderno non sia così brutto qual vien dipinto, precisamente come il vecchio diavolo

è un limite solo di Capuana, ma è tipica dell'esperienza positiva italiana questa estensione, poco approfondita e molto contenuta, alle scienze morali, dei metodi propri delle scienze naturali. E d'altra parte, se a De Meis spetta questa sistematica rigida e generalizzante, il suo influsso sulla critica capuaniana si esaurisce in una serie di indicazioni di massima, poco o nulla operanti a livello di lettura e interpretazione dei testi» (P. AZZOLINI, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di L. Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo*, cit., p. 160).

⁷⁰ L. CAPUANA, *Homo*, cit., p. xxx.

⁷¹ Ivi, pp. xxx-xxxI.

⁷² Ivi, p. xxxI.

del proverbio? Ma io, no; neppure per sogno! Ritengo, invece, che tutto questo sia un miraggio ingannatore, una delle tante solite malizie diaboliche per meglio inretire le menti deboli, le coscienze tentennanti: e mi trovo ancora in un mare di confusione⁷³.

Ritorna il *leitmotiv* della confusione, che attraversava la prefazione a *Per l'arte* e che apre la prefazione a Giacinta del 1889.

2.4 Tra apologia della novella e difesa della scrittura: Delitto ideale e Coscienze

La prefazione a *Delitto ideale* è dedicata a Édouard Rod, e si apre con un interrogativo preciso: «Il romanzo già uccide la novella?». Capuana, che si definisce un «novelliere impenitente», si sarebbe aspettato un esito diverso, dato che la narrazione breve risponde meglio alla necessità dei lettori di vivere «impressioni» e «sensazioni rapidamente diverse». Nonostante la duttilità dello strumento narrativo, in grado di adattarsi facilmente a soggetti molto diversi, la novella ha perso terreno. A questo punto Capuana si chiede come mai il romanzo abbia avuto il sopravvento. Non riesce a individuare «ragioni puramente letterarie»; osserva però che scrivere una novella, proprio per la sua brevità, richiede abilità e sforzo maggiore da parte degli scrittori:

Veggio, però, che molti romanzi odierni, come contenuto, sono novelle più o meno abilmente diluite in trecento e più pagine, a furia di descrizioni e di pretesa analisi psicologica. Gli stessi fatti richiederebbero in una novella (Voi lo sapete meglio di me) sforzi d'ingegnosa tecnica infinitamente maggiori. La novella è il sonetto dell'arte narrativa.

E Voi non mi accuserete di esagerazione se affermerò che è più facile lo scrivere un mediocre romanzo anche di cinquecento pagine, che non un'eccellente novella di dieci paginette soltanto⁷⁴.

⁷³ Ivi, p. XXXIII.

⁷⁴ L. CAPUANA, *Delitto ideale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron 1902, p. v.

In ogni caso, afferma Capuana, una novella mediocre è più apprezzabile di un romanzo mediocre, se non altro perché, per la sua brevità, la novella «non ha tempo di annoiare i lettori».

Dichiara infine di aver raccolto in un volume i suoi testi⁷⁵ per «mostrare i diversi atteggiamenti di cui è capace la novella odierna», per provare che essa è un genere versatile che può ancora esistere. La raccolta, dunque, ha un carattere sperimentale e soprattutto militante: lo scrittore vuole dimostrare che la novella non è un genere subalterno al romanzo; al contrario, rispetto a esso ha pari dignità⁷⁶. Capuana conclude il suo «sfogo» esclamando: «Sono morte tante belle e nobili cose: possiamo lasciar morire tranquillamente e oscuramente la Novella!»⁷⁷.

Il volume *Coscienze*, pubblicato nel 1905, raccoglie le novelle uscite su rivista tra il 1902 e il 1904. La premessa, dal titolo *A Luigi Capuana*, è firmata da «Renato», pseudonimo dello scrittore stesso. Rivolgendosi al «novelliere impenitente», Renato gli indirizza una lettera in cui si rifiuta di scrivere la prefazione a un presunto «ultimo volume di novelle» di Luigi, giustificando la sua scelta con queste parole:

In un momento di disgusto – e mi meraviglio che tu così equanime, così sereno abbia potuto sentire non già disgusto, come dici, ma scoramento – hai giurato (davanti a chi?) che non avresti più scritto novelle. Dugento, comprese le fiabe e le novelline per fanciulli, ti paiono anche troppe per giungere alla convinzione che non sei riuscito – sono tue parole – a cavare un ragno da un buco.

Andiamo! Innanzi tutto, le novelle, le fiabe e le novelline non sono state precisamente inventate per tale umile ufficio. E poi, ti sei divertito a scriverle, e un po' – la tua modestia mi permetta di dirlo – hai divertito qualche lettore.

Non ti basta? Ed ora, non ostante i giuramenti, ne sono sicuro, saprai trovare ingegnosi pretesti di transazioni con la tua coscienza di

⁷⁵ Il volume include le novelle uscite su rivista tra il 1901 e il 1902 insieme ad alcuni inediti.

⁷⁶ Cfr. I. MUOIO, *Capuana e il modernismo*, cit., pp. 87-89.

⁷⁷ L. CAPUANA, *Delitto ideale*, cit., p. VI.

scrittore, e ricomincerai subito daccapo, finché ti rimarrà tanta forza da poter tenere la penna in mano⁷⁸.

Attraverso il suo *alter ego* Capuana mette in scena la sua crisi, già delineata nella prefazione a *Delitto ideale*. Trova consolazione nel suo divertimento e nell'idea di aver divertito il lettore e, perdonandosi per la propria stanchezza, riafferma il piacere e la necessità del suo mestiere narrativo: scrivere è un istinto, una forza vitale che resiste anche al disincanto. Secondo Renato, Luigi trova la sua motivazione in una «illusione della gloria» postuma, che lo spinge a lavorare come non ha mai fatto in gioventù; dovrebbe però rassegnarsi all'idea che le sue opere passino inosservate:

Tu hai la coscienza – ed io pure – che questi ultimi tuoi lavori siano assai superiori a quelli che allora destavano appassionate discussioni, talvolta esagerate ed ingiuste come tutte le discussioni appassionate: ma è un fatto che la stampa se n'accorge appena. È vero che tu non fai niente per attirarla ad accorgersene; ma in questo il torto è tuo. Come non capisci, dopo tant'anni, che un volume, oltre che opera d'arte, è cosa commerciale e che bisogna americanamente preannunziarlo con abili soffietti, per vincere l'indolenza del pubblico, destarne la curiosità, e spingerlo quasi suo mal grado a distarre dal bilancio degli svaghi e dei minuti piaceri la piccola somma da spendere per comprare un libro?⁷⁹

Capuana prende atto della mercificazione dell'arte: anche se le opere della maturità sono migliori, è consapevole che il loro insuccesso dipende dalle logiche della promozione editoriale. Il pubblico deve essere spinto dagli «abili soffietti» ad acquistare libri, e la lettura viene accostata agli altri «svaghi» e «minuti piaceri». L'arte deve ormai convivere con le logiche commerciali:

Eh, caro mio! È proprio da sciocco preoccuparsi unicamente dell'opera d'arte, tentare svolgimenti, evoluzioni di forme [...] che tu hai sempre fatto negli ultimi tuoi volumi di novelle.

⁷⁸ L. CAPUANA, *Coscienze*, Catania, Battiato 1905, pp. VII-VIII.

⁷⁹ *Ivi*, p. X.

Tu però sei testardo; non vuoi conceder niente alla moda, al gusto passeggero, alle esagerazioni e anche alle perversioni del gusto. Io non ho letto di te, fra tante centinaia di pagine, una bella pagina smagliante di metafore ardite, di immagini luminose, di aggettivi rari, di frasi *stile Liberty* – non so come chiamarlo – una di quelle belle pagine che fanno rimanere a bocca aperta il lettore, anche perché spesso egli non ne capisce niente e si figura che debbano significare qualcosa di nuovo e di grande⁸⁰.

L'autore insinua una sotterranea polemica, mediata dall'ironia, nei confronti del dannunzianesimo, al quale non vuole cedere, continuando a perseguire l'idea della congruenza e della fusione tra forma e contenuto: «Ti sei incaponito», rimprovera Renato, «nella convinzione che la novella debba essere unicamente creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro [...] e che la forma debba essere così intimamente fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso»⁸¹. Sono «storie», poiché ormai la creazione del personaggio si colloca «in seconda, in terza, in ultima linea», mentre «in primissima le fioriture, le fioretture, gli acrobatismi dello stile»⁸². Renato ricorda infine la fine del «Fanfulla», e dice a Luigi che anche le sue novelle dovrebbero «rasssegnarsi a morire, o meglio a non nascere»⁸³. Sa anche che non riuscirà a smettere di scrivere, ma «non sarà gran male; c'è posto per tutti in questo mondo, anche per le cose inutili e superflue»⁸⁴. E conclude:

Che cosa avrei potuto dire in quella prefazione che sarebbe stata anch'essa un'altra e più stupida concessione alla moda? Ti fossi almeno rivolto a un tuo illustre collega! Egli certamente avrebbe saputo dire e non dire, contentare la tua piccola vanità e buttare un po' di polvere negli occhi del pubblico! Come si vede quanto sei rimasto poco pratico in tutto quel che fai!

Il giudizio che è mancato a te voglio averlo io rifiutandomi. Già sa-

⁸⁰ Ivi, p. XI.

⁸¹ Ivi, p. XII.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. XIII.

⁸⁴ Ivi, pp. XIII-XIV.

resti capace di stampare questa lettera confidenzialissima invece della non accordata prefazione. Bada! Ci guasteremmo. E sarebbe assurdo dopo lunga vita in cui siamo vissuti sempre in pace e di accordo. Uomo avvisato, mezzo salvato. Scusami e vogliami bene quanto io te ne voglio⁸⁵.

Capuana smaschera il meccanismo delle prefazioni utilizzate come strumenti miranti solo ad attirare l'attenzione del pubblico e a generare adulazione reciproca. Con un sapiente gioco meta-narrativo, egli porta all'estremo la finzione epistolare. Luigi fa esattamente ciò che Renato gli chiede di non fare, pubblicando la lettera al posto della prefazione e smontando così il genere paratestuale dall'interno: trasforma infatti la sua prefazione in una riflessione sul senso e sull'inutilità delle prefazioni. Mediante quest'operazione, sotto la superficie ironica, rivendica la possibilità di non falsificare la propria voce pur di compiacere il pubblico e la critica, ribadendo così la fedeltà assoluta alla propria coscienza e alla propria arte.

⁸⁵ Ivi, pp. XIV-XV.

Appendice

*A supporto dell'analisi svolta si è ritenuto utile offrire un'ampia selezione delle prefazioni capuane a romanzi e novelle, ordinate cronologicamente, ma mai riproposte in modo sistematico anche per assenza di una ricognizione bibliografica esaustiva (una parte assai esigua, limitata ai soli romanzi, è stata stampata da R. Bertacchini, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'800*, Roma, Studium 1969).*

A Neera[*Giacinta*, Catania, Giannotta 1889]

In quanto al romanzo, non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare, addentellandolo alla forma più sviluppata e quasi compiuta di esso, la francese. Uscivo allora allora dalla farraginoso lettura del Balzac; e i romanzi di questo, e *Madame Bovary* e i primi volumi dei *Rougon Macquart* letti immediatamente dopo, non erano arrivati a fondersi così bene nella mia mente, da darmi il chiaro concetto della misura con cui si sarebbe potuto ottenere anche in Italia il risultato d'una narrazione originale. Era un esperimento nuovo, o quasi; avevamo dei timidi tentativi soltanto, e più del genere di Ottavio Feuillet che d'altro. Pareva che la nostra vita contemporanea sentisse una gran paura di apparire nell'arte allo stesso schietto modo ch'era apparsa nelle novelle del Boccaccio, del Sacchetti e dei loro un po' meno coraggiosi imitatori.

Il Tommaseo, che di quando in quando scattava con audacie proprio inaspettate in un ingegno come il suo, aveva scritto un breve racconto, pieno di efficacia, di osservazione fina ed arguta, ora troppo ingiustamente dimenticato; ma erasi arrestato a quell'unico saggio, intimidito forse dagli strilli dei soliti critici moralisti, che lo assordarono gridando da tutte le parti allo scandalo. Peccato! Da quel racconto si vede quanta attitudine egli avesse pel romanzo, se mai si fosse deliberato a provarvisi. La seconda parte specialmente ha una straordinaria forza di rappresentazione rapida, semplice, commovente. E che dialogo!... Ma in quel tempo di romanzi storici trasudanti politica da tutti i pori, i casi d'una povera donna caduta, cui l'amore redimeva, parvero antiartistica e antipatriottica bestemmia; e l'indignazione della stampa fu tale, che il Tommaseo non ebbe animo di ricominciare. Strano ingegno questo Dalmata! Sembrava non sapesse decidersi ad essere o tutt'artista o tutto pedante! Stranissimo pedante innanzi tutto, le cui arditezze di pensiero e di forma nel racconto e nella poesia rimangono, dopo tant'anni, fresche e ammirabili ancora!

Nel '75, la nuova generazione, venuta su un po' stordita dagli avvenimenti politici, ignorava quel racconto e non poteva trarne nessun insegnamento. Già ci mancava poco che il Tommaseo non passasse in quel tempo per codino, anzi per clericale, e questo non era per noi una bella raccomandazione. Inoltre, occorreva un fiuto particolare, un'intelligenza fuor del comune per avvedersi che in quel racconto ci era già il primo passo verso un'assimilazione della forma narrativa francese. Vissuto molto in Francia, immune dei pregiudizi de' suoi contemporanei contro le letterature straniere, il Tommaseo non guardava con occhio di commiserazione i romanzi del Balzac e della Sand, come gli altri nostri letterati facevano. E la vasta e varia cultura, e l'esperienza della vita, e l'indole riflessiva, e la mente penetrante, permettendogli di apprezzare un'arte di cui non avevamo nessun piccolo saggio tra noi, lo mettevano meglio di qualunque altro nel caso di trapiantarne il germe nel nostro suolo e bene acclimarlo. Ma nessuno si accorse di questo; e i romanzi storico-politici continuarono a essere in onore, quantunque le pallide imitazioni feuillettiane cominciassero a contender loro il terreno. Quando poi le circostanze fecero perdere a quelli il po' di merito loro, un merito estraneo all'arte, e queste apparvero fiacche e manchevoli; appena le menti libere da ogni impaccio sentirono il fresco profumo d'arte viva che penetrava da ogni lato, sentii anch'io insieme con gli altri la smania di cimentarmi nel libero arringo. La mia evoluzione era quasi compiuta. Provatomi nella novella, niente di più naturale che volessi provarmi nel romanzo. Però non avevo, ripeto, un'idea precisa di quello che occorre fare; né, forse, potevo averla. Una forma d'arte non può venir determinata astrattamente *a priori*: La riflessione aiuta, in parte a foggiarla, ma la fusione delle qualità individuali con le forme da altri sviluppate avviene inconsapevolmente, nella spontaneità della creazione. La forma, appunto se vuol riuscire creatura vitale, deve farsi via via, seguendo la legge della assimilazione, dell'adattamento, della crescita e dello sviluppo, al pari d'ogni altra creatura vivente. Però, allora, non sapevo neppure questo; e accingendomi a scrivere un romanzo, seguivo più l'im-

pulso della mia baldanza giovanile che non l'idea di abbandonarmi alla genialità del lavoro, e indi vedere che ne sarebbe risultato.

Avevo un bel soggetto, ma scabrosissimo, tanto che n'ebbi paura financo io, quantunque ritenuto da assai meno scrupoli di adesso. Il punto difficile era il dire e non dire quello che doveva proprio essere il pernio dell'azione. Bisognava dirlo abbastanza perché tutto il resto riuscisse chiaro; bisognava, nello stesso tempo, accennarlo appena per non assalire di fronte i lettori permalosi non ancora abituati a nessun genere di arditezze. Insomma, la mia eroina aveva un'intima parentela con la signora Récamier, a cui un difetto fisico impedì di amare interamente, se non d'essere amata in qualche modo. Dopo i primi capitoli non andai più innanzi. – Ti lapideranno, – mi aveva detto una persona alla quale avevo comunicato il soggetto del mio lavoro. Ed io, tuttoché pronto a grandi sacrifici per l'arte, non mi sentivo punto disposto a farmi lapidare. Così la mia Adriana morì nella cova, come un pulcino dentro l'uovo abbandonato dalla chioccia; e così mancò ai nostri critici una bella occasione di sbraitare contro le laidezze del *verismo* che cercava di maculare l'innocenza dell'arte italiana contemporanea.

E vero che poi non seppi o non volli evitare lo scoglio... Ma non precorriamo gli avvenimenti.

Non ricordo, gentile Amica, la data precisa, ma fu certamente in una dolce serata di ottobre nel 1875, lungo un viale del Pincio, che la irresistibile tentazione mi si presentò tutt'a un tratto alla mente. E ogni volta che torno a passeggiare per quel viale mi par di sentire ancora la voce grave della venerata persona, che, credendo di raccontarmi semplicemente un aneddoto mondano, mi metteva addosso, invece, uno di quegli invasamenti contro cui non valgono esorcismi di sorta alcuna. E riveggo quella maschia figura olivastra, dai baffi e dal pizzo grigi (su la quale nulla non avevano potuto i patimenti del carcere borbonico al tempo del Poerio e del Settembrini) che s'animava nel racconto, piena di compassione e di simpatia, indulgente verso le aberrazioni di uno strano carattere femminile, quasi legittimate dalla passione e dalle non ordinarie circostanze.

Così m'apparve all'immaginazione la prima volta *Giacinta*, seducente visione, a traverso la calda parola d'un senatore del regno; e credetti di vederla viva e parlante, quando egli m'additò una bella ed elegante signora che ci passava davanti, rassomigliantissima, diceva, a colei ch'era diventata così subitamente cosa mia, com'io mi sentivo diventato in pochi minuti sua preda. Da quel momento non fantasticaì, non sognai altro che la mia futura eroina. E tornai, dopo alcuni giorni, a interrogare, a carpire dalla facile memoria del mio ispiratore ogni minuto particolare a lui noto, ogni linea, ogni schizzo di figure secondarie, ogni motto anche; perché, voi lo sapete benissimo, ci sono dei motti che non s'inventano, ma scaturiscono soltanto dall'urto della realtà, come qualcosa che palpiti e che sanguini, rivelazione tutta individuale d'un personaggio, parte dell'anima sua, spesso tutto lui.

Quanto durò questo lavoro di fantasticheria, di ripensamento, d'organizzazione interiore, per cui avviene che il personaggio reale giunga ad elevarsi alla dignità di personaggio dell'arte? Più di due anni, Amica mia. E fra tanto, quello che m'era parso un caso molto eccezionale incontrava, per una sequela di fortunate circostanze, nella vita attorno a me, altri casi consimili, qualcuno più strano ancora. Altri particolari venivano ad adattarsi in tal modo a quelli a me noti, rivelandomi il segreto di certe azioni, facendomi penetrar meglio nell'intimità di quella creatura che cominciava a vivere dentro di me, e della quale più non mi curavo di discernere fin dove la primitiva figura si fosse venuta alterando nel continuato lavoro di elaborazione latente. Che doveva importarmene? La mia creatura mi pareva assai più viva e più reale dell'altra, certamente più completa, con tutti quei nuovi elementi venuti ad aggregarsi, a immedesimarsi con essa... Pur che io fossi riuscito a renderla tal quale la vedevo e la sentivo nella immaginazione e nel cuore! Il problema era lì. E subito sopravvennero gli scoraggiamenti, le ansie. La forma! la forma! Avevo qualche coscienza della grande inesperienza mia, ma anche parecchia presunzione, e molto entusiasmo, e moltissima fede; e comprendendo come fosse inutile attendere, dicevo a me stesso che bisognava fare, fare, fare, foss'anche unicamente per poi disfare e rifare. Coloro che entrano oggi

nel campo dell'arte ignorano il tormentosissimo stato di chi dovette provarsi il primo, senza tradizioni, quasi senza guida. Probabilmente, se lo sapessero, sarebbero più benigni verso chi non ebbe e non poteva avere i larghi aiuti di studi e di educazione letteraria ora alla mano di tutti. In quel tempo (è già tanto lontano!) certe questioni apparivano così ardue, che lo stesso proporsele diventava un atto d'incredibile audacia.

La baldanza superò: e scrissi i primi capitoli a Milano. Non dimenticherò mai quella camera di Via Dogana, dove un vicino maestro di canto affliggeva le mie ore di raccoglimento e di lavoro con le stonature della sua voce roca, le otto della mattina alle sei di sera! Non dimenticherò mai la gentile persona, *Dea loci*, di cui qualche dolce traccia è rimasta nelle ultime pagine del mio romanzo! E non credo di dovermi scusare con voi di queste minuzie, che, ricorrendomi alla memoria, mi fanno rivivere in quei giorni di eccitazione e di lotta. Di lotta, sì; perché lo strumento, la lingua e lo stile, non rispondeva docile all'idea, e mi dava cruccio. La forma stessa del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra, che più mi seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi. Intravedevo talvolta il mio difetto, ma non sapevo correggerlo; e andavo innanzi, passando dalla fiducia allo scoramento, con lunghe soste, con dolorosi abbandoni, con riprese quasi stizzose... Però, di mano in mano che la figura della mia eroina andavasi concretando, sentivo accrescermi la lena e tornarmi in cuore la speranza che forse non avrei fatta opera fiacca e volgare. Quello strano carattere m'afferrava sempre più, s'impossessava intieramente di me. Giacinta e Andrea, lo scopo della sua vita, dovevano essi soli, secondo me, aver risalto nel quadro; su di essi soltanto volevo concentrare tutta la luce dell'analisi, tutta la vivezza del colorito, tutta la espressione del disegno; e relegavo perciò al secondo, al terzo piano ogni altra figura, abbozzandola appena, accennandola con pochi e rapidi tocchi, unicamente in servizio del rilievo che intendevo dare a quelle due.

Ero tornato in Sicilia. Lavoravo lunghissime ore, fra le conti-

nue scosse di terremoto che rattristarono in quell'anno la mia città nativa; segnandole tranquillamente, con un vivo senso di compiacimento, nel margine del manoscritto, se neppure esse valevano a menomare il mio ardore. E quando Giacinta, visto crollato ogni suo sogno di felicità, si punse disperatamente con lo spillo intinto nel curare, e Andrea esalò il suo egoismo d'amante stanco in un triste respiro di sollievo, un maggiore e più giusto respiro di sollievo trassi io, appena scritta la desiderata parola *Fine!*

Avevo dubitato più volte di potervi arrivare.

Oh! Non ero pienamente contento del mio lavoro; ma sentivo, nello stesso tempo, che non avrei saputo far di meglio. Ci sarebbe voluta una forza d'animo fuor del comune per condannarlo a rimanere per sempre nel portafogli e avvalermi dei vivi insegnamenti della pratica in un altro lavoro della stessa natura. Non l'ebbi.

Quello che accadde quando Giacinta apparve in pubblico Voi lo sapete. Fu un urlo d'indignazione. Un editore, che era passato pel giornalismo ed ha spirito e mordacità per dieci giornalisti presi insieme, la disse addirittura un abominio, e insinuò che io avevo voluto speculare sul sudiciume, lusingando quanto di più basso e di più sconcio ha l'umana natura. Pochi mi tennero conto delle buone intenzioni, e di quante ero riuscito a metterne in atto in quel primo saggio di romanzo contemporaneo italiano, dove si tentava l'analisi d'un carattere, lo studio d'una passione vera, benché strana, anzi patologica. Io non mi preoccupavo per nulla del giudizio morale: me l'aspettavo. Sapevo anticipatamente che forza m'era di passare per nulla, come molti altri prima di me; e intanto che critici e pubblico discutevano, m'occupavo seriamente delle modificazioni e delle correzioni. Sia po' lo scandalo suscitato dai partigiani della scuola che mette la morale come scopo primo dell'arte, sia un po' la novità del mio tentativo, e l'alito caldo di passione sinceramente umana che scorreva nelle pagine di quel libro e faceva perdonarne i difetti, la prima edizione era già esaurita in men di sei mesi. Per mia buona ventura, una sequela di infortuni commerciali della libreria a cui avevo concesso il diritto di ristampa, impedirono che la seconda edizione si facesse immediatamente; ragioni d'altra natura non m'avevano

permesso di provarmi in nuovo lavoro; e così accadde che la revisione della ristampa mi trovò, dopo parecchi anni, naturalmente più maturo e talmente distaccato dall'opera mia, da potere con molta libertà mettervi le mani, per renderla in qualche modo quale avrei voluto farla di primo acchito.

Se vi dirò, gentile Amica, che il rimaneggiamento del mio romanzo procuròmi un piacere artistico superiore a quello della primitiva composizione, voi mi crederete facilmente. Rileggendolo, non più da autore ma da critico, una cosa mi fece piacere soprattutto: lo scorgervi una certa solidità nell'ossatura e nella disposizione delle parti. Se non che bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare per ciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile. Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venir preso a modello.

Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile; non avevano soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime, da esigere sfumature d'ogni sorta. Non dovevano dipingere paesaggi di maniera e riprodurre dialoghi scoloriti, ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale, come prima non usava. Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene, più non era sufficiente. Ci mancava la sua guida, il suo aiuto lì dove sarebbero stati più opportuni: nel movimento nervoso dello stile, vivido riflesso della passione, nel colorito, negli scorci. Quelli che tenevano in mano per favore di nascita i tesori della lingua, non producevano nulla; si può affermare, senza malignità, che producono poco tuttavia. Ci abbandonavano il campo, ci lasciavano far male; e noi ci davamo una gran pena anche per fare quel

po' di male. Veramente non c'è nessuna equità in questo mondo, se non ci si vuol tener conto di questo. Pur troppo, dopo dieci anni, nulla è stato mutato; qualcosa è forse peggiorato. Quella che una volta poteva dirsi inevitabile inesperienza, pare diventata colpevole abitudine. Se noi scrivevamo male, coloro che son venuti dopo non hanno punto lavorato a riparare il difetto; non ci han saputo imitare neppure nella modestia, nello studio di scancellare, alla meglio, il cattivo esempio dato agli altri. Non dico che dieci anni mi paiano molti e che sia da disperare: lamento soltanto che nulla accenni a questo risveglio, che nulla corrisponda, nella cura della lingua e dello stile, ai progressi già fatti dal genere narrativo in Italia.

Avevo imparato a mie spese quanto può nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli, la poca precisione della frase, e mi s'era maggiormente sviluppato l'amore, la passione della semplicità e della rapidità, due gradi strumenti di efficacia. Fui dunque coraggiosamente spietato... Ma perché vi confesso queste miserie? Oh, non per trarne vanto, Amica mia; ma per scusarmene presso coloro che me n'hanno fatto carico, come se il rispetto dell'arte, del pubblico, della dignità dello scrittore fossero peccati da doverne chiedere l'assoluzione e farne penitenza.

Questo e qualcos'altro, che qui mi è parso opportuno sopprimere, vi dico, o gentile Neera, ne la schietta *Confessione* che voi mi avete cortesemente accordato il permesso d'indirizzarvi in pubblico. Un lungo brano di essa premisi due anni fa al mio volume *Homo* ristampato dal Treves; e un giorno o l'altro, in qualcuno di quei momenti di vanità che tutti, più o meno, siamo soggetti a sentire, mi deciderò a pubblicarla intera.

A Voi, intanto, non dispiacerà di vedervi tornare dinanzi questa mia povera figliola, a cui voglio bene per diverse ragioni; principalmente perché a sue spese ho appreso molte buone cose, delle quali s'accorgerebbe chi avesse la pazienza di fare dei confronti tra la presente e la prima e la seconda edizione.

E questo vi dimostri che forse soltanto noi, benché innanzi con gli anni e con tanta trista esperienza della vita, soltanto noi, in mezzo alla nuova generazione precocemente nauseata d'ideali, serbiamo ancora fede, a dispetto di tutto, alla infeconda illusione che è l'arte letteraria in Italia!

Roma, 24 Giugno 1889.

LUIGI CAPUANA.

Al lettore

[*Profumo*, Torino, Roux e Viarengo 1900]

Io mi compiaccio – non ho nessuna ragione per nascondere – di questo mio romanzo che, nel 1891, accennava a un’evoluzione dell’arte contemporanea, manifestatasi apertamente alcuni anni dopo.

Immaginario paladino a ogni costo delle teoriche naturaliste o veriste, io smentivo col fatto la leggenda creata attorno al mio nome, trattando un soggetto che un critico autorevole ebbe a chiamare puro come un’ostia; e con esso non intendevo affatto rinnegare quei principii che vogliono per fondamento della creazione artistica l’osservazione della vita reale, ma mostrare unicamente che potevano benissimo applicarsi a soggetti di qualunque natura, perché nel mondo, per fortuna, accanto al male c’è il bene, accanto al senso il sentimento, accanto all’istinto la elevazione spirituale dell’umana coscienza.

E soltanto ora, rileggendo su le bozze di questa ristampa, dopo quasi dieci anni, il mio lavoro, ho capito perché mai quel critico da me citato si domandava: *In qual parte del cuore, in qual remoto angolo della fantasia ha il Capuana trovata la vena di tanta tristezza?* Non lo sapevo, fino a giorni fa. Oggi lo so, o almeno credo di averlo indovinato.

Senza intenderlo nell’atto della concezione e dell’esecuzione, io venivo imbastendo un simbolo di me stesso e di parecchi altri che, al pari di me, hanno sbagliato la loro via, chiedendo alla vita più che essa non sia in grado di dare; non comprendendo, smarriti dietro un falso ideale, che il vero ideale è la realtà che si attua e si trasforma; la quale non è poi tanto disprezzabile, come io e parecchi altri abbiamo ingenuamente creduto.

Così, quel Patrizio Moro-Lanza, che non sapeva rassegnarsi ad accettare l’amore qual è, e che all’ultimo si decide a conciliarsi con esso perché finalmente capisce che la vita è l’ideale possibile, mi scaturiva dal fondo dell’immaginazione quasi chiuso rimpianto, e mi faceva fremere nel cuore un senso d’invi-

dia per lui riuscito a fare quel che a me e a parecchi altri non è ancora riuscito.

Tanto è vero che nell'opera d'arte, quando è sincera, s'infiltra sempre qualcosa di più che l'autore non ha intenzione di mettervi e che, spesso, i lettori scorgono assai prima di esso.

LUIGI CAPUANA.

A Renato Edoardo e Adele Manganella

[*Rassegnazione*, Milano, Treves 1907]

Carissimi

Nel dicembre del 1897, per festeggiare le vostre nozze, staccavo da questo romanzo, tuttora inedito, un capitolo – il primo – e ve l’offrivo... interessatamente – scrivevo – perché la vostra felicità di quel giorno fosse di buon augurio al mio lavoro.

«È impossibile – aggiungevo – che tanta giovinezza e tanto amore non portino buona fortuna all’opera di uno che vi vuol molto bene, che ha trepidato e sofferto con voi quando pareva vano sogno quel che oggi è lietissima realtà; di uno che, aguzzando lo sguardo nel vostro avvenire, si veda sorridere dinanzi agli occhi il raro spettacolo di due felici creature che alla bellezza, alla giovinezza e all’eletto ingegno seppero accoppiare quel che corona degnamente la vita, un fortissimo amore.

“Allora si saranno avverate come tu, Renato, hai cantato augurando,
del focolare
le giovini gioie celate;
la lampada, il tizzo, e due bimbi
che intreccian tra risa beate
di riccioli biondi due bimbi,
com’alte in autunno le piante
fiorenti riannodan corimbi.

(LUCIO D’AMBRA. Monile.)”

Oggi invece, i bimbi sono già tre, e *Rassegnazione* viene a compire la promessa da me fattavi nella letizia di quel giorno, e invoca di nuovo il buon augurio.

È libro un po’ triste, come se ne possono scrivere soltanto dopo lunga esperienza della vita; ma è anche, in un certo senso, libro di entusiasmo e di fede non ostante lo scoramento che traspare dalle sue ultime parole. E se qualcuno degli illusi, come il mio Dario, ne ricevesse conforto e insegnamento a non chiedere alla

vita più di quel che essa può dare, e ad amarla anche pel poco che talvolta concede, sarei orgoglioso che la mia opera d'arte riuscisse qualcosa di più che lo studio coscenzioso di una crisi dello spirito di parecchi nostri contemporanei.

Cordialissimi augurii pel nuovo anno; affettuosissimi baci ai vostri cari bambini.

Catania, 31 dicembre del 1906.

LUIGI CAPUANA.

Prefazione

[*Profili di donne*, Milano, Brigola 1878]

Ho letto non so dove: *un livre sans préface ressemble à un homme qui est sorti sans chapeau*.

Ecco dunque due parole per dire al lettore che queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte, cioè, che sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e che l'autore si è preoccupato soltanto di renderli, come dicono i pittori, schiettamente, sinceramente, in guisa da mettere il lettore nel caso di averne un'impressione non di seconda mano, ma immediata.

È un'ambizione un po' troppo spinta; l'autore ne conviene. Ma egli crede di scusarsene palesando al lettore che nello scrivere non avea affatto il pensiero rivolto a lui. Covava da più anni nell'immaginazione e nel cuore questi *Profili di donne*; e si era tanto abituato a vivere con essi che se li sarebbe certamente recati con sé nel sepolcro, se non avesse osservato che anch'essi, pari a molti altri sentimenti e ricordi della vita, si affievolivano e minacciavano di sparirgli dalla memoria. Credette gli venisse meno la miglior parte di sé medesimo, e ne ebbe dolore.

E siccome egli si figura che un'opera d'arte sia realmente tale perché racchiude il fiore delle sensazioni e dei sentimenti provati dall'artista, una vera cristallizzazione morale delle fuggevoli cose avvenute dentro l'anima; così ha tentato di fermare, di cristallizzare colla parola quel mondo spirituale che minacciava ingratamente scappargli di mano. Ma l'ha tentato dapprima per proprio conto; al lettore ha pensato dopo.

Egli ha detto: Figure gentili, forme aeree e tremolanti, spontaneamente e per misterioso processo uscite alla luce nel mio cuore e nella mia fantasia dai tanti casi della vita; riflessi lontani, echi morenti della giovinezza, dolori antichi ancor vivi, speranze perdute per sempre e pur sempre piene di attrattive; o voi, mille dolci e divine cose, che sotto queste sembianze vedute o sognate, vi agitate nell'anima a un suono, a un profumo, a un colore, a

un'occhiata, a un sorriso, fermatevi, fermatevi ancora con me!

Il cor ringiovanisce e si commove
Al soffio arcano che da voi gli piove!

E così, quando ad un'impressione, spesso insignificante, qualcuna di coteste figure gli è riapparsa innanzi più limpida e quasi vivente; si è messo tosto a ritrarla, a imprigionarla entro una forma semplice e schietta, di niente altro studioso che di riprodurla in modo da poterla, leggendo, riconoscere a un tratto.

È riuscito imperfettamente; niuno lo sa meglio di lui. Ma ormai egli è lieto di avere, in queste e nelle altre novelle che verranno fuori dopo, fissato qualcosa della sua anima e del suo cuore; ed è soltanto per assicurarsi meglio la conservazione di tale sua conquista ch'egli s'induce a stamparle. Il lettore glielo perdoni.

L'autore sa benissimo di dover essere modesto. A questi lumi di luna ci vuole di molto, ma di molto ingegno per dar fuori un'opera d'arte che possa vivere più di due anni. Non ha quindi nessuna illusione, nessuna trepidanza intorno al successo di questo volume. Se ci saranno quattro, cinque persone che provino, leggendo, la metà delle emozioni da lui provate ricordando e scrivendo, il suo amor proprio di autore (ne ha un zinzino anche lui) si terrà pienamente soddisfatto.

Per coloro che volessero vedere un artificio in queste sincere confidenze; per coloro che in un'opera di arte cercassero più di quello che un'opera d'arte debba per sua natura, e possa dare, l'autore confessa di aver avuto torto a scrivere questa prefazione. Bastava dire che tutti i suoi principî d'arte si riassumono in questi tre versi del La Fontaine:

Contons, mais contons bien, c'est le point principal,
C'est tout; à cela près, censeurs, je vous conseille
De dormir comme moi sur l'une et l'autre oreille.

Milano, 28 maggio 1877.

Al lettore

[*Storia fosca*, Roma, Sommaruga 1883]

Quando *Storia Fosca* venne pubblicata la prima volta parecchi critici, parlando di essa, si compiacquero di ricordare la *Curée* dello Zola. Fu troppo onore per la mia novella, ma non senza un po' di ingiustizia.

Storia Fosca è uno studio dal vero, fedelissimo in quasi tutti i suoi particolari e i personaggi di essa vivono ancora. Ho letto, stampato in una memoria legale, il verbale del brigadiere dei carabinieri che ne chiuse la catastrofe; e lo avrei qui riportato, se il farlo non mi fosse parso un'arditezza soverchia. Quel brigadiere, ignorando i nostri scrupoli letterari, ha detto tali cose e con tali parole che nessuno scrittore naturalista, come ora li chiamano, avrebbe il coraggio di ripeterle al più spregiudicato dei suoi lettori.

Non dico questo per farne un merito al mio lavoro – la realtà di un fatto importa assai poco, quando i personaggi non riescono qualcosa di vivente anche nel mondo dell'arte – ma unicamente per dimostrare che non mi è mai passata pel capo la balorda idea di rifare in piccolissime proporzioni il gran quadro della *Curée*.

Né intendo protestare contro la critica; sarebbe puerile. Voglio soltanto accennare per quale ragione, narrando alla mia volta gli amori di una matrigna col figliastro, io creda di non aver oltrepassato il mio diritto di artista.

Oggi che il romanzo e la novella son diventati un vero studio psicologico, i caratteri dei personaggi, l'ambiente dov'essi vivono, le circostanze che li fanno agire occupano talmente il posto del *fatto*, prima creduto l'essenziale, che lo stesso fatto può esser ripreso e studiato con varietà indefinita. Da esso, trasportato in altro ambiente, come da invisibile nucleo, si svolge e si forma un nuovo organismo di caratteri e di sentimenti, non più vaghi e indeterminati, ma concreti, determinatissimi, del tal posto, del tale anno; ed è il completo trionfo dell'individuo vivo sull'individuo astratto, sul *tipo* classico, insomma una cosa perfettamente moderna.

Gli amori di una matrigna col figliastro, per esempio, non po-

tevano considerarsi come una novità neppure quando la *Curée* fu pubblicata. La novità consisteva nei caratteri dei personaggi, nell'ambiente così analiticamente studiato, nei particolari assolutamente parigini, dell'epoca del secondo impero; talché l'incesto diventava una cosa proprio secondaria di faccia a tutte le circostanze che lo avevano determinato e prodotto.

Non rimaneva forse anche tale trasportato in altri luoghi, fra notevolissime differenze di caratteri e di sentimenti?

Ed ecco perché non credo che, scrivendo *Storia Fosca*, io abbia oltrepassato il mio diritto di artista. Né avrei mutato di parere nel caso che, invece di studiarla dal vero, l'avessi inventata di sana pianta.

Questo volume non è una semplice ristampa; perciò ha cambiato il suo titolo (*Un bacio*) e la disposizione delle sue parti.

Tutte le novelle, specialmente le prime quattro, sono state rivedute e corrette per quel profondo rispetto che ogni autore deve all'arte, al pubblico e a sé stesso. Le due ultime però han ricevuto appena qualche ritocco qua e là: ho voluto lasciare ad esse la loro ingenua fisionomia. Sono i miei primi saggi in questo genere letterario e le ripubblico solamente per quei curiosi che amano tener dietro a tutti i passi di un autore.

Roma, 5 Aprile 1883.

LUIGI CAPUANA.

A Giovanni Verga

[*Ribrezzo*, Catania, Giannotta 1885]

Davanti il camminetto, nella tua stanza da studio.

Tu volevi convincermi della tua magistrale perizia nel mettere a posto la legna da bruciare; io stavo a guardare, fumando una sigaretta, e la mia buddistica beatitudine ti perdonava facilmente quella piccola vanità di scapolo che ama il buon fuoco.

Intanto si ragionava del più e del meno; e così, te ne ricordi? si venne a parlare di dediche.

Dicesti: che non le potevi patire e che non ne avresti mai fatte!

La legna – faticosa in quel momento – protestò rovinando.

Tu le hai dato ragione col mettere in testa a un tuo lavoro il nome del nostro bravo Giacosa. Permetti dunque che, rompendo i patti di allora – di non dedicarci mai nulla – ti dedichi qualcosa anch'io e senza nemmeno chiedertene licenza. Quella tua piccola vanità merita bene questo gastigo.

E poi, dopo averti detto più volte, in pubblico, che io sono uno dei più caldi ammiratori del tuo ingegno di romanziera e di novelliera, perché non dovrei anche dirti che ti voglio bene per lo meno quanto ti ammiro?

Oh i bei giorni di Milano! Oh le nostre lunghe fantasticherie davanti il camminetto, fumando!

Mineo, 28 Maggio 1885.

LUIGI CAPUANA.

*Come io divenni novelliere**Confessione a Neera*[*Homo*, Milano, Treves 1888]

I.

Eccetto che si vogliano ritenere come forti indizii della mia vocazione di novelliere tutte le bugie da me dette nella fanciullezza (e ne dicevo parecchie!), io non ricordo nulla che possa dimostrare fin d'allora una decisa tendenza del mio ingegno all'invenzione narrativa. Tutto anzi mi fa credere, stando alla teorica degli indizii, che io ero nato per fare ogni cosa, – il poeta lirico, il poeta epico, il poeta tragico, il commediografo o peggio – all'infuori di quello che ho poi fatto, sotto la cattiva influenza delle circostanze esteriori. Si ha un bel dire: *naturam expellas furca, tamen usque recurret!* Si vede bene, gentilissima Amica, col mio esempio, che le influenze esteriori possono, a poco a poco, modificare o far deviare talmente la linea delle nostre tendenze naturali da spingerla fino a un punto affatto diverso da quello a cui essa accennava d'avviarsi. È solamente così che si riesce a spiegare tante carriere sbagliate, compresa la mia.

Figuratevi che io ero fino a vent'anni, ed anche oltre, un tereno quasi vergine. Mi avevano insegnato poco o nulla, e pochissimo o nulla avevo appreso da me. A quei tempi (1850-1857) punti ginnasii in Sicilia, punti licei, punti esami, e quindi, oh felicità, punte bocciature! Si studiacciava qua e là, se se n'avea un po' di voglia; ma si diventava medici, avvocati, ingegneri e farmacisti egualmente. I professori universitarii eran di manica larga. La pensavano, pare, come quel frate domenicano che dicono facesse sgozzare alla lesta cattolici e albighesi colla scusa che Domineddio avrebbe poi riconosciuti i suoi nell'altro mondo: il pubblico avrebbe anch'esso distinto, alla prova, i buoni dai cattivi medici, i buoni dai cattivi avvocati, quelli che avrebbero ripreso, dopo la laurea, a studiare davvero, da quelli che sarebbero ri-

masti dei somari com'erano stati laureati. La teorica, forse, non resiste ad una seria discussione, ma, nella pratica, essa non dava, in verità, quei cattivi risultati che pareva ne dovessero conseguire. La società andava innanzi precisamente come ora: gli avvocati imbrogliavano ogni cosa, precisamente come ora: i medici ammazzavano spesso spesso i loro clienti, precisamente come ora. E, per non uscire dalla letteratura, si facevano dei cattivi versi, degli orribili drammi, delle scipite commedie, dei poemi e dei romanzi noiosi, precisamente come li fanno ora parecchi di quelli che hanno avuto la fortuna di passare per la fitta trafila dei ginnasii, dei licei e delle lauree di filosofia e lettere. Ci erano, se non m'inganno, meno pedanti: ecco tutto.

A venticinque anni io, futuro novelliere e futuro romanziere, ignoravo assolutamente, oh vergogna! che fosse al mondo il Balzac. Questo nome mi capitò, per la prima volta, sotto gli occhi (1864) in un volumetto di non ricordo più qual discepolo dell'abate Fornari, dove si esprimevano evidentemente le idee di quella scuola e di quel tempo intorno al romanzo contemporaneo. Vi si citavano pochi nomi di scrittori stranieri, e del Balzac vi si diceva: *il leggerissimo Balzac*; nient'altro. Ora la cosa mi sembra enorme: ma allora quel *leggerissimo Balzac* non mi fece né caldo né freddo. Come vedete, tutto mi andava a seconda per farmi rimanere quello che la provvida Natura dovea avermi impastato nel seno materno. Infatti allora mi preoccupavo di novelle e di romanzi quanto del terzo piè che non ho.

Dapprima mi ero dunque buttato alla lirica, anche (perché non confessarlo?) ai poemi liricociclici; ma fu una febbre passeggera, come chi dicesse la rosolia dell'arte: non lasciò traccia. Venne, poco dopo, il morbillo; ed ebbi parecchi anni di illusioni sublimi. Mi credevo, sul serio, destinato a diventare niente meno che lo Shakespeare d'Italia. Ammettiamo pure che ci sia stato nella mia illusione un po' di superbia giovanile; ma, infine, potevo riuscire, ecco, uno Shakespeare relativo; l'Italia se ne sarebbe contentata. Non si è contentata, per una quindicina d'anni, di molto meno? Non ha fatto segno ai suoi fragorosi applausi certi drammi storici e sentimentali, conditi di tirate in versi, che io

avrei scritti (non ci sarebbe voluto molto) allo stesso modo e, permettetemi di aggiungerlo, fors'anche un po' meglio?

Ho delle buone ragioni per insistere su questo periodo della mia povera vita letteraria; tutti i miei presenti rimorsi provengono di lì. È questo il punto della deviazione a cui poco fa accennavo. Trattandosi d'una confessione generale che il mio intelligente editore vuol da me fatta al pubblico e che io preferisco di fare a Voi che siete una confessora più concreta e più discreta, provo il bisogno di non trascurar nulla per veder di attenuare, in qualche modo, il peso dei miei peccati e di giustificare i miei rimpianti.

Sì, io rimpiango, mia buon'Amica, le illusioni shakesperiane portatemi via dal vento... dal vento (come chiamarlo?) dal vento della così detta cultura moderna, che cominciò a soffiarmi forte nel cervello dopo ch'ebbi la malaugurata idea di recarmi in Firenze. Che brutta cosa è la vita! Le più rette intenzioni vengono falsate dal caso, senza che uno possa opporvisi. È un lavoro lento, sotterraneo, di cui noi stessi non abbiamo, mentre esso si fa, neanche il minimo sospetto: eppure avviene dentro di noi! Un bel giorno l'impalcatura crolla giù e noi ci accorgiamo, con immensa sorpresa, che abbiamo nel cervello un altro edificio, nuovo di pianta. Ma il peggio è che ne indoviniamo lo scopo troppo tardi, quando ogni tentativo di rimediarvi riesce impossibile. E così io, quell'io ch'ero andato in Firenze per perfezionare il mio, diciamo pure, genio drammatico, un bel mattino o non mi svegliavo con una specie di *novella* in testa? E il vederla poi sulla carta, ed anche stampata, nella *Nazione*, non mi fece punto avvertito, punto! che qualcosa era già rovinato dentro di me, da cima a fondo.

Quella novelluccia, sapete che aveva mai fatto? Aveva rapidamente ucciso in germe tutti i miei drammi storici in versi, di cui non posso rivedere nei vecchi cartolari, senza lagrime agli occhi, la lunga lista preparatoria! *Arduino II*, *La battaglia di Legnano*, *Federico II*, *Cesare Borgia*, *Il vespro siciliano*, *Ghisola*, *Nerone*, *Bonifazio VIII*, *Imelda Lambertazzi*, *Corradino di Svevia*, *Garzia dei Medici*, *Il tumulto dei Ciompi*, ecc. ecc.: ecco, ahimè, la immane ecatombe fatta, così zitto zitto, da quel miserabile *Dottor Cymbalus* che non poteva neppure presumerla – voglio sfogarmi!

– a idea originale: la *Boîte d'argent* di Dumas il giovane ne dà qualche indizio. Ma, pur troppo, il mondo va così! Il verme vitorughiano, il picciolissimo verme che rode e distrugge le più alte montagne, il mondo, l'universo intero, pare, eh? una metafora... Ed è una filosofia. Tiriamo innanzi.

Non mi accorsi, lì per lì, del guasto in me prodotto da quella insignificante novelluccia, e continuai, tranquillamente, colla dolce incoscienza dei miei venticinque anni (che valevano appena i quindici anni di oggi!), continuai a sognare drammi in versi, a scriverne e a bruciarne, poco dopo, i manoscritti per modesta, notate! incontentabilità di autore. Mi riconoscevo molto lontano, moltissimo, dal mio tipo shakesperiano. E non era questo un buon segno? Non voleva dire che proprio qualcosa di serio si nascondesse in quella mia vocazione, la sola, la vera mia vocazione?... Ma il destino non volle!

A volte, io ho avuto la trista idea di consolarmi di questa irreparabile sventura, pensando che così ho risparmiato ai miei contemporanei l'afflizione di qualche centinaio di atti in versi sciolti (non martelliani, oh no!). Ma quando ho sentito rimproverarmi aspramente i miei criterii d'arte intorno alla novella e al romanzo; quando ho riflettuto su quelle lavate di capo di critici e di lettori, stampate o dette a voce, buscatemi per via del mio *verismo*, *naturalismo*, *pessimismo* ed altri *ismo* di cui sono stato con tanta rara unanimità ripetutamente accusato, che tentennamenti di capo, che profondi sospironi nel riconoscere che i drammi storici in versi sciolti (non martelliani, oh no!) me le avrebbero certamente evitate! E che gemiti, repressi a stento, dietro gli applausi (ai fischii non ho mai pensato, chi sa perché?), dietro gli applausi ritenuti, in quel momento, come proprio rubatimi della perfida sorte!

Ah, perché quel fuoco, così facile divoratore dei miei manoscritti drammatici, perché risparmiò – sia stato il caso o la malizia del Fato, non voglio ricercarlo – qualche atto e qualche scena di essi? Senza questi perduranti testimoni, ripescati (non avevo altro da fare quel giorno?) fra un monte di cartacce inutili, e conservati con la malintesa religione verso le reliquie di un passato a noi caro, senza questi perduranti testimoni, i miei rimpianti sa-

rebbero ora, forse, meno vivi, o meno amari, o non sarebbero affatto. Dimentichiamo così facilmente! Ma come volete, cara Amica, che io mi consoli ora che posso rileggere una scena (la sola prima scena, oh Dio!) della mia *Principessa*, un dramma di cui non mi ricordo nulla, all'infuori che dovea essere qualcosa di simile – e di meglio, s'intende – della *Turandò* del Gozzi, da me letta nella traduzione del Maffei condotta sulla traduzione e riduzione tedesca dello Schiller? Permettete al mio cocente dolore di porvela qui sotto gli occhi, perché voi giudichiate se io abbia torto di esserne tuttavia inconsolabile. Leggete: la ricopio colla scrupolosa fedeltà di un trascrittore di codici.

SCENA PRIMA.

Sala nel palazzo reale.

Il Duca, Cortigiani.

IL DUCA.

È dunque vero che in segreto ha chiesto
Di palesar l'origin sua?

PRIMO CORTIGIANO.

Per alte
Mire di Stato!

IL DUCA.

È assente il re?

SECONDO CORTIGIANO.

Ben altro
Concederebbe alla gentil sua figlia,
La principessa Ulrica.

IL DUCA.

Ed è pur vero
Che, quando il sire gli profferse il dono
Della mano real, superbamente
L'incognito stranier la ricusava
E partirsi volea da questa corte?
E che sol valse a trattenerlo il priego

Della soave principessa? Dunque
Affascinata ei l'ha questa sublime
Perla del regno! Tutto il regno offende.

TERZO CORTIGIANO.

O duca, in parte vi si disse il vero.
Ei ricusò, ma per timor che astretto
A palesar l'arcano esser dovesse
Dell'origine sua, nell'assemblea
Dei nobili del regno ed al cospetto
Quindi del mondo intero. Ei ciò ricusa,
Anche a prezzo di un trono e, che più vale,
A prezzo dell'amor della più bella
Principessa reale.

IL DUCA.

È strano assai.

SECONDO CORTIGIANO.

Stranissimo pel ciel! Casca un ignoto
Dal regno della luna...

QUARTO CORTIGIANO.

E fosse, almeno,
Fosse davvero di lassù caduto,
Che vantarsi potria della più alta
Nobiltà!...

IL DUCA.

Dite bene!... Una gentile
Principessa real, l'amor di un regno,
Per maligna virtù di incantagioni
(Esser altro non può) perdutoamente
Tratta ad amarlo, la sua man di sposa
Liberamente gli consente, e questo
Avventurier ricusa! E il sacro orgoglio
Del monarca e di lei non se n'offende?
È stranissimo inver!

PRIMO CORTIGIANO.

Duca, non dite
Così. Tra breve sarà noto a tutti

Com'ei sia degno di sedersi al posto
Dei nostri re. Buia ragion di Stato
Di palesarsi gl'impedisce: e solo
Il monarca, egli sol, fia del segreto
Partecipe: neppur la principessa,
Notate ben, neppur la principessa!

IL DUCA.

Peggio, se tanto all'amor suo ricusa
Vile compenso!... E si faran le nozze?

PRIMO CORTIGIANO.

Fra giorni. Tutti al fianco suo ci chiama,
Noi nobili del regno, il nostro amato
Monarca. Triste che gli vieti il cielo
Un maschio erede, ricolmar di gioia
La futura regina e il regno tutto
Ei vuol con queste nozze, e in cotant'onda
D'allegrezza annegare ogni suo duolo!

SECONDO CORTIGIANO.

Però, se udito ho il ver...

TERZO CORTIGIANO.

Dite...

QUARTO CORTIGIANO.

Parlate.

Rumor n'ho udito forse anch'io, se colgo
Nel pensier vostro... Dite pur...

SECONDO CORTIGIANO.

Da tale

Cui la mente del re non è mistero,
So che il monarca dal presagio è afflitto
Che estinguere si debba in questa figlia
La sua stirpe real, dopo diversi
E luttuosi avvenimenti.

PRIMO CORTIGIANO.

Intesi Anch'io la fola. Ma che il re si pieghi

Alla credenza di siffatti sogni
Immaginar non so.

QUARTO CORTIGIANO.

Presagio antico

È questo. Io stesso, or mi ritorna in mente,

Ripetere l'udii dal padre mio,

Parecchie volte, il di quando sgravossi

Di questa principessa la regina

Che, indi a mese, ne morì.

TERZI CORTIGIANO.

Fu visto

Il re pianger talora.

QUARTO CORTIGIANO.

E lo sorprese

Sua figlia un giorno, ma da lui non seppe

La ragion vera di quel pianto.

IL DUCA.

Amici!

Se della vostra dignità vi cale,

Se del re, se di tutti, a me vi unite;

Apertamente favellar dobbiamo

E queste nozze riprovar. Sommesso

Il popolo ne mormora, che vede

Degli antichi monarchi all'onorato

Seggio appressarsi uno stranier, di cui

Fin il nome è un mistero. A che lo cela?

D'onde viene? Chi è mai? Che valoroso,

Che cortese egli sia, no, no, non basta!

Doman fia sposo alla regina: il primo

Sarà nel regno.... Ma offuscato ha il cielo

Ogni virtù di senno alle regali

Menti, se questo non le offende; e vero

Il presagio esser dee che ne minaccia!

L'antica quercia seccherà: già strazio

La sventura ne fa!... Signori tutti!...

PRIMO CORTIGIANO.

Duca, badate! Malignar potrebbe

Sull'innocente vostro dir qualcuno,
Sospettarvi ribelle ed accusarvi.

IL DUCA.

Per la mia vecchia fedeltà?... Sia pure!
Signori, udite! Che ci aduna in questo
Palagio del monarca?... Alcun risponda;
In questa sala che ci aduna?

PRIMO CORTIGIANO.

Un fausto
Avvenimento che farà domani,
Da un capo all'altro, risuonar pel regno
Grida di evviva! L'unica figliuola
Del nostro re, per libera e felice
Elezion del cuore, a un valoroso
Disposerassi. Benedica Iddio
Questo nodo gentil, siccome tutti
Noi qui!

IL DUCA.

No, tutti! Non sia mai!

PRIMO CORTIGIANO.

S'insulta
La maestà del re!

TERZO CORTIGIANO.

Duca, tacete!

IL DUCA.

Nessuno l'ama più di me! Nessuno
Gli è di me più fedel!... Ma, s'io ben scorgo,
L'antica e vera nobiltà del regno
Qui manca; e nuova nobiltà superba
S'affolla... e, forse, merca il trono... e forse...

PRIMO CORTIGIANO.

L'oltraggio è troppo!

QUINTO CORTIGIANO.

Il re, signori!

QUARTO CORTIGIANO.

Cessi

Tal diverbio villano! Il re si appressa.

IL DUCA.

Il re m'udrà!

Via, francamente, senza falsa modestia, non c'è maluccio. I versi tornano tutti, facili, armoniosi: il dialogo scorre naturale e vivace, senza declamazioni di sorta... Convenitene meco, gl'italiani, che hanno applaudito delle cose assai peggiori, avrebbero, ne son sicuro, applaudito anche questa. Molto più se il mio misterioso principe e la mia fatale principessa avessero mantenuto tutto quello che promettevano d'ideale, di cavalleresco, di sentimentale, di romantico; e non c'è nessuna evidente ragione per sospettare, con qualche picciolo fondamento, che non l'avrebbero fatto. Altro! Altro! Ve lo garantisco.

A quei tempi (1865 o in quel torno) non ero ancora completamente deciso rispetto al tipo del mio verso drammatico. Ondeggiavo tra il maffeesco della traduzione dello Schiller e la seconda maniera del Niccolini, quella dell'*Arnaldo* e del *Filippo Strozzi*; ma avrei finito col decidermi: idoleggiavo una saggia fusione delle due forme. Di prosa non ne parlavo nemmeno. Avevo fitta in testa quella sentenza del Niccolini: il verso è simile alla fionda; e volevo lanciare così, colla fionda, i miei concetti. Mi pareva più nobile, quasi più sacro, pensando alla biblica fionda di Davide, che uccise il gigante Golia. Non avevo mi diciamolo a mio onore, la malvagia intenzione d'uccidere il pubblico; Dio me ne guardi! Ma volevo buttarli a quel modo, in fronte, i miei drammatici ciottoli, per farglieli entrar meglio nel cervello. Tutto stava nel regolare il colpo in modo che il ciottolo non vi s'affondasse troppo; e contavo di arrivarci. Conti, come suol dirsi, senza l'oste!

Quella malefica gramigna del *Dottor Cymbalus* avea continuato intanto a invadere lentamente, sordamente, i miei maggesi intellettuali. Ed ecco che in quei giorni mi capitava in mano il

Balzac! L'Italia maledica, come faccio io, Carlo Levi, allora corrispondente del *Pungolo* milanese, il biondo e pallido Carlo Levi che mi spinse, coi suoi suggerimenti, a leggere il Balzac! Maledica la libreria Bocca, installatasi di fresco nella capitale provvisoria, che mi vendette, a un franco e venticinque centesimi l'uno, i quarantacinque volumi, tutti, della *Comédie humaine*! Maledica Telemaco Signorini, l'ingleseggiante pittore di Piazza Santa Croce, che mi rivelava da lì a poco (che fretta aveva egli?) le novelle e i romanzi del Diderot! E se l'Italia, in questi momenti africani, non vuol darsi tanta pena, non importa nulla: gli ho maledetti abbastanza io, perché il Signore li punisca, quando che sia, nella vita presente e nella futura.

O silenziosa camera di Piazza Santa Caterina, o piccolo giardino che fiorivi sotto la mia finestra e spandevi la tua ombra fresca sul davanzale di essa, mentr'io – appoggiativi su i gomiti e tenendo il capo fra le mani – divoravo quelle dapprima ostiche pagine balzacchiane che dovevano infondermi nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo! Perché mai non ebb'io la forza di buttar via quei tristi ma affascinanti volumi e di riprendere le interrotte scene della *Ghisola*, il più shakesperiano dei miei drammi tentati? Invano, ahimè, invano quella povera Ghisola faceva ansioso appello al mio soccorso contro i gelosi furori del suo amato Lamberto!

LAMBERTO.

Oh, s'io potessi,
 In questa luce di benigni sguardi
 E suavazza di parola, a un tratto
 Scoprir la tua menzogna!... ..
 Perdonami! I demòni han qui versato
 Un velen senza nome, e come il core
 Insaziatamente, ahi, l'ha bevuto!

Oh! senza l'amor tuo, sarei feroce,
 Ogni uomo vincerei nella malnata
 Rabbia del sangue

Mi fe' pietoso,
Mi fe' gentile l'amor tuo: conobbi
Del perdon la dolcezza, e questa mite
Aura che respirai non mi fe' vile!...

Compiangimi! Dirada
La mia nebbia affannosa!

Egli insisteva, egli volea conoscere, ad ogni costo, il terribile segreto intraveduto negli occhi smarriti e nel pallido volto di Ghisola. Invano ella cercava di acchetarlo, blandendolo:
Qual è, tra mille,
Il nome a te più caro, ond'io ti possa
Chiamar con questo nome? Esser fatata,
Ascoltami, vorrei: vorrei nel core,
Coll'aria, penetrarti e ogni men dolce
Pensiero allontanarne, ogni sospetto!
Invano! (Evidentemente, il segreto c'era, voi lo sapete: quello di Caccianimico, suo fratello, che volea indurla a far la voglia del Marchese). Ghisola, smarrita, tremante, rispondeva:
Oh no, t'inganni, signor mio!

LAMBERTO.

Signore?...

Maledetta parola!... Signor mio?

O perché signor mio? Parla, rispondi:

O perché signor mio?

In quel punto ritornava a casa Caccianimico, briaco fradicio, e Ghisola dovea, per pochi istanti, lasciar Lamberto e accorrere di là, agli schiamazzi del fratello. Lamberto, in un breve soliloquio, ripicchiava su quella inattesa parola:

Signore!... Di che mai sconvolta tanto

Può essere?... Signor!... Miseramente

Tradito è l'amor mio!... Chi vien?

Alla vista di quell'uomo, avvolto nel mantello e col cappuccio sugli occhi, entrato guardingo e sospettoso e che scappava via appena accortosi di lui, il tristo dubbio di Lamberto diventava certezza. Ghisola, ritornata addietro quasi subito, scorgendolo così stralunato, indietreggiava:

... .. Oh ciel!... Che accadde mai?

LAMBERTO.
Oh!... Nulla!

GHISOLA.
Come nulla? Mio Lamberto....

LAMBERTO. Vostro?... Vostro? No, mai!

GHISOLA.
Misera!

LAMBERTO.
Vostro?
Eh via!

GHISOLA.
Perduto ha il senno?

LAMBERTO.
Io? No, madonna:
E tutti i cinque sensi ad uno ad uno
Vi potrei numerar: gli occhi procaci,
Ed i facili orecchi, e il tatto... casto!
Tre sono. Il resto or vi dirò.

GHISOLA.
Lamberto!
Ahimè, Lamberto, ahimè!

LAMBERTO.
Così fanciulla
E menzognera, ciel, così!... Vent'anni
Ancor non tocchi, eppur così sfacciata!

GHISOLA.
Che mormora egli mai?... Perduto ha il senno!

LAMBERTO.
No. Dite meglio: un giorno ei lo perdetto.
Or, razzolando, l'ha trovato!... Or ora
Il senno mio rinvenni.... E che? Paura
Un savio vi fa? ecc., ecc.

Consentite che rimanga nella presente confessione qualche leggiera traccia del mio passato drammatico. E un talento rientrato, un ideale artistico smarrito per via, non saprei dire neppur io precisamente in qual modo! Oh, lasciatemi provare il crudele piacere di tutti gli afflitti, quello di calcarsi più profondamente nel cuore, colle proprie mani, il chiodo, la lancia o il coltello che sia del loro ineffabile dolore. Voi, buona e compassionevole, voi esperta (vi compiango!) di queste maledette torture dell'arte, mi perdonerete facilmente.

Per farvi un'adeguata idea della intensità e profondità di quel mio pervertimento intellettuale, vi basti il sapere, gentile Amica, che io rovesciai quasi subito i miei altari storico-drammatici e vi cancaneggiài sopra empivamente, col furore di un credente diventato a un tratto libero pensatore. – Il dramma storico?... Puah! – E arricciavo il naso come dinanzi a una carogna. Però non avevo ancora buttato via ogni ultimo resto di pudore: il teatro rimaneva sempre (apparentemente almeno) la mia unica passione. Drammi storici no, puah! ma commedie moderne sì, alla Augier, alla Dumas (il giovane, allora), alla Sardou anche, perché no? Quel diavolo di Sardou avea del buono, una certa abilità scenica... E per prepararmi convenientemente alla mia nuova carriera, mi diedi a fare di botto il critico drammatico; giacché ho avuto sempre il lodovole costume di voler apprendere bene il mestiere prima di mettermi ad esercitarlo. Per mia fortuna, gli autori che io spietatamente tartassai nelle appendici della *Nazione* ignoravano tutti quel mio recente passato di drammaturgo storico rimasto a mezza strada; se no, povero a me! Chi sa quante volte non mi avrebbero rinfacciato la mia impotenza! E come avrebbero trionfalmente messo sul conto della gelosia di mestiere i miei giudizi più schietti e più severi!

Intanto ch'io facevo, pazientemente e coscenziosamente, il mio noviziato di commediografo, il veleno della novella e del romanzo proseguiva senz'ostacoli il suo terribile lavoro. Avrei dovuto, logicamente, occuparmi piuttosto di *selve*, di *tele* di commedie, invece di architettare, come facevo, future novelle e romanzi. Che! Che! Colla magra scusa di apprendere intanto tutti i

segreti della commedia moderna, io mi scapricciavo, per distrarmi, dietro altre fantasticherie sul genere del *Dottor Cymbalus* e, dalla lontana, occhieggiavo, ma incoscientemente, un romanzo naturalista e psicologico insieme (allora chi aveva un'idea del naturalismo?); però senza mai spingermi oltre il semplice *ideare*. Coscientemente, credevo di esser tutto della commedia: e il problema del verso comico mi torturava più di prima. Abbozzavo dei dialoghi, delle scene staccate, unicamente per farmi la mano a quel verso.... Mi sorrideva la splendida gloria di creare quel verso per la nostra commedia moderna!...

Sapete come andò a finire? Peggio che col dramma storico! E un bel giorno, mettendo insieme in un volume quelle che mi parvero le meno peggio delle mie appendici drammatiche, osavo, spudoratamente, scrivergli sulla fronte, in una prefazione di trentadue fitte pagine, la condanna a morte della commedia contemporanea: né più, né meno! Non vi figurate che io abbia esitato un istante, che mi sia almeno tremata un po' la mano nel firmare quella spietatissima sentenza di morte.... Nulla! Nulla! Il mio pervertimento era al colmo! Ne ricevetti una giusta punizione con quella smotta di articoli che mi si rovesciò addosso, canzonandomi, bistrattandomi, gridandomi: crepi l'astrologo! Così fosse stato! Invece, a farlo apposta, da quel giorno in poi, gli autori comici, vecchi e giovani, provati e promettenti, quasi messisi di accordo, non ne imbroccarono più una e diedero sciaguratamente ragione all'astrologo. Qualche critico, di quegli stessi che m'avevano picchiato addosso, rammentò dopo con rammarico la mia brutta profetica sentenza e confessò che, insomma, non avevo, poi poi, tanto torto!... Avevo davvero ragione? Mi sforzo di dubitarne ancora. Vorrei morire senza il rimorso che sia stata la mia *jettatura* quella che ha impedito la tanto invocata rinascenza del teatro italiano: non me ne saprei consolare neppur dopo morto!

II.

D'allora in poi, si capisce, il demonio della novella e del romanzo fu in pieno possesso di me; né tutti gli esorcismi e tutta

l'acqua santa dei critici e del pubblico valsero a scacciarmelo via! Però era giusto, era naturale che io trovassi nella mia stessa colpa il mio tremendo gastigo. Avevamo in casa nostra le novelle e i racconti sentimentali del Carcano; avevamo i romanzi patriottici del D'Azeglio, del Guerrazzi, dello stesso Cantù! (Il Manzoni, né sentimentale né patriottico, veniva, se mal non ricordo, ritenuto né carne né pesce, e padre Cristoforo, colla sua pazienza da frate, cominciava a seccare un pochino la nostra forte critica anticlericale). Ebbene? Io non dovevo aver occhi – fu il mio gastigo – per scorgere la bella luce sentimentale e patriottica risplendente in casa nostra, e dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appestasse colle sue fetide esalazioni!... Messo caritatevolmente sull'avviso al mio primo tentativo dei *Profili di Donne*, facevo orecchi di mercante e non mi lasciavo salvare. E ragionavo, infelice! e tiravo delle conseguenze logiche, senza rammentarmi che Dante aveva fatto dire al Diavolo:

Tu non pensavi ch'io loico fossi.

Fu appunto la logica del mio diavolo quella che mi perdette!

Al solito, m'ero accinto a studiare il mio nuovo mestiere. E così finivo collo smarrirmi nell'intricato laberinto delle forme letterarie. Intanto mi pareva di procedere francamente. – Diamine, dicevo, se la scienza riconosce un graduato svolgimento nelle forme naturali, un continuo perfezionamento, un non interrotto passaggio dalle forme inferiori a quelle superiori, e perché non dovrebbe esser così anche nelle forme dell'Arte? La natura, che è quasi l'accidente, sarebbe dunque ritenuta soggetta a leggi fisse, inalterabili, e lo spirito ch'è qualcosa di più elevato, di più raffinato, l'opposto dell'accidente, no? – Mi pareva un po'strano. Non si trattava, supponevo, d'una semplice analogia, ma di un che d'intimo, di sostanziale, di organico. Tutta la storia letteraria, guardata con quelle traveggole, sembrava mi desse ragione. E così mi affondavo più e più nella melma della novella e del ro-

manzo moderno. Naturalista? Verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo: naturalista, verista, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io, nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, d'ampliarla o, per lo meno, di ripulirla togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti. Infatti, dai *Profili di Donne* al *Bacio* (poi ribattezzato *Storia fosca*), dal *Bacio ad Homo* e da questo a *Ribrezzo*, se Voi voleste darvi la pena di osservare attentamente (ma, in verità, non mette conto di confondersi in tal esame) vedreste evidentissimi i segni del penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di render la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore. Erano, immaginavo, i veri e soli affetti 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. Già, l'attenta osservazione della natura, lo studio minuzioso della verità ritenevo che non sarebbe bastato. Insomma, essendo l'opera d'arte principalmente anzi unicamente forma, occorreva che la sua rinnovazione accadesse appunto lì, o era inutile lo spendervi intorno lavoro, tempo ed ingegno... Come se il pubblico, che legge per svagarsi un momentino, avesse potuto preoccuparsi di queste fisime di forma e non forma! Come se il grosso pubblico, che fiuta appena da lontano la seria cultura moderna, avesse voluto sentirsi rifriggere nelle novelle e nei romanzi quei casi brutti, volgari, stomachevoli che avrebbe potuto vedere, che anzi vedeva da mattina a sera nella vita reale! C'era, non ve lo nascondo, da sospettare un po' che il pubblico vedesse, forse, ma non guardasse, non osservasse; tant'è vero che, ritrovando nelle mie novelle o in quelle degli altri che facevano come e meglio di me, quegli stessi personaggi, quegli stessi avvenimenti che dovevo ritenere avesse ben osservati nella vita reale, s'adombrava, rinculava, non volea riconoscerli. – Non è vero, – urlava, – tu calunnii l'umanità! – Io strabiliavo. Come? Avevo preso i miei personaggi proprio dal vivo;

spesso spesso non avevo fatto altro che mutargli i nomi, per un riguardo sociale facile a capirsi; non ero andato a cercarli col lanternino, ma gli avevo ritratti volta per volta, quando mi si erano casualmente presentati dinanzi; non di rado avevo perfino attenuato qua e là qualche crudezza della realtà per una residuale ombra di pregiudizio letterario; e i critici e il pubblico mi trattavano a quel modo?

Era, evidentemente, molto meno di quello che mi meritavo!

Ma oggi il mio gastigo è assai più terribile che i miei avversari non abbian saputo augurarmelo. Un altro non tenterebbe forse di consolarsi, osservando che, all'ultimo, tanti e tanti di quei fieri sdegni della critica e del pubblico sian finalmente sbolliti? Che, picchia e ripicchia, colla parola e coll'esempio (coll'esempio certamente più autorevole degli altri che non col mio) il *naturalismo*, il *verismo* oggi non paiano più in Italia quelle bestie nere d'una volta? La critica e il pubblico non li guarda, non li squadra senza repugnanza e senza timore, se non gli porge ancora i confettini come a bestioline innocue e divertenti? Non convengono tutti, o quasi, che i nomi (*naturalismo*, *verismo*) via, come tutti i nomi in generale, siano proprio una sciocchezza? Chi ne ragiona più, chi si accalora a favore o contro di essi, se ne toglie il buon Pipitone-Federigo, il quale, nella sua giovanile foga di guerrigliero, scaraventa le sue belle metafore addosso ad avversari che non fanno neppure come quell'antico cavaliere combattente benché morto?

Un altro, ripeto, non si consolerebbe? Non comincerebbe a credere che, infine, il demonio della novella e del romanzo moderno non sia così brutto qual vien dipinto, precisamente come il vecchio diavolo del proverbio? Ma io, no; neppure per sogno! Ritengo, invece, che tutto questo sia un miraggio ingannatore, una delle tante solite malizie diaboliche per meglio inretire le menti deboli, le coscienze tentennanti: e mi trovo in un mare di confusione.

Ho fatto bene scegliendovi a mia confessoria? Siete Voi così libera da ogni terreno vincolo da poter fungere da giudice imparziale secondo le più pure dottrine della chiesa letteraria? Ahimè, avete artisticamente peccato e continuate, ahimè, a peccare anche

voi, per quanto la vostra felice condizione di donna vel consente! Anche E voi, ahimè, vi siete, a poco a poco, lasciata adescare dalla eresia, spero, incoscientemente: e sarà la vostra difesa innanzi a Dio! Giacché non voglio ora, in pubblico, aggravarvi il capo con un'accusa di peccato volontario e di malizia nel peccato!

In ogni modo, gentile Amica, io non mi son confessato a voi per chiedervi e ottenere l'assoluzione. E se, in questo caso, la mia non sarà più una confessione ma un semplice sfogo, come se ne fanno quando abbiamo il cuor grosso, nel seno di una persona fidata, non vorrà dir nulla. Tanto, è probabile, probabilissimo ch'io muoia impenitente. Chi ha bevuto berrà; chi ha scritto delle novelle ne scriverà delle altre; chi ha commesso un romanzo, non si arresterà sulla china. E una fatalità: non le si sfugge.

Il solo peso intanto che vorrei tormi dalla coscienza è questo qui: ero io nato per essere un autore di drammi storici in versi sciolti e son poi, per caso, per violenza della sorte, diventato un novelliere, un romanziere? Questi rimorsi che mi assediano, che mi tormentano, sono giustificati? O è probabile che io non fossi destinato dalla natura né a l'uno né all'altro ufficio e per ciò farei benissimo di smettere, come smetto questa troppo lunga confessione?

Per la quale, se mai doveste prendervela con qualcuno, prendetevela con Emilio Treves che ha creduto necessaria una salsa, a fine di ridar sapore alla presente ri... (stavo per scrivere: rifrittura; ma l'editore se l'avrebbe avuto a male ed ho ringoiato la parola) per ridar sapore alla sua nuova edizione di *Homo* riveduta, corretta e aumentata. Egli si figura (anche un editore navigato come lui può avere delle ingenuità!) che il pubblico sarà così adescato a comprare e a leggere il libro (a lui gli basterebbe che lo comprasse soltanto). Zitta! Lasciamogli questa dolce illusione. Domani te n'avvedrai! diceva il pievano Arlotto, quando benediceva le sue parrocchiane coll'olio.

LUIGI CAPUANA.

Mineo, 20 agosto 1887.

Introduzione

[*Il Decameroncino*, Catania, Giannotta 1901]

Questo *Decameroncino* l'ha raccontato, a riprese, quel caro vecchietto del dottor Maggioli che seppe, a proposito di tutto, inventare lì per lì tante novelle senza mai far sospettare che le improvvisasse.

Sembrava ricordarsi di qualche lettura, d'una confidenza ricevuta tempo addietro di un'avventura della sua giovinezza; e l'uditorio si meravigliava della tenacità di memoria del buon vecchietto, quasi più vegeto a ottantasei anni e certamente più brioso di un giovanotto del giorno d'oggi.

Dirò all'ultimo come io scoprii, per caso, che il dottor Maggioli era un meraviglioso novelliere, una specie di Gianni, di Sgricci, il quale – invece di versi e tragedie – improvvisava novelle; e spero che i lettori mi saranno grati di non aver lasciato perire col narratore – spentosi serenamente tre anni fa, mentre sorbiva una delle dieci o dodici tazze di caffè che soleva bere ogni giorno – qualcuna delle tante sue felicissime invenzioni, delizia di coloro che ebbero la fortuna di udirlle dalla sua bocca in casa della baronessa Lanari.

A Edoardo Rod

[*Delitto ideale*, Milano, Sandron 1902]

Carissimo Amico,

Terminando di leggere la semplice storia dell'umile famiglia e dell'umile lite che vi ha fatto scrivere nell'*Eau courante* pagine così schiette e così evidenti da far dimenticare che si tratti di finzione d'arte – e questo mi sembra il più bel elogio a cui un romanziere possa aspirare – io pensavo:

L'amico Rod, come tanti altri, ha abbandonato la novella da un pezzo!

E il caso nostro mi ha spinto a riflettere che non si tratta di un fenomeno personale quasi eccezionale, ma di tendenza, spiccata, del lavoro letterario di questi ultimi anni.

Il romanzo già uccide la novella?

A un novelliere impenitente come me il fatto dà molto da pensare. Anche nella ricca produzione francese i volumi di novelle cominciano a divenire di mano in mano più rari. Siamo lontani dal tempo in cui Guy de Maupassant conquistava la celebrità con parecchie serie di narrazioni, la più lunga delle quali non sorpassava le cinquanta pagine, e che ottenevano l'onore di frequenti ristampe.

A chi attribuire la colpa del quasi abbandono di un genere letterario fiorito riccamente per tanti secoli e in grande onore fino a pochi anni fa?

Nell'ansiosa fretta di vivere e di godere che ci urge, avrebbe dovuto accadere altrimenti. Con narrazioni brevi, spigliate, sorridenti d'ironia e di umore, o piene di sentimento e di tragico raccapriccio, dove le figure tracciate alla lesta, di scorcio, dove le passioni condensate, rettifiche come l'alcool. Sembravano di corrisponder meglio alla febbrile richiesta di impressioni e di sensazioni rapidamente diverse, la novella avrebbe dovuto guadagnare terreno invece di perderne.

È avvenuto l'opposto, e quando più essa mostrava la sua grande facilità di adattarsi a ogni genere di soggetti, di poter

quasi fare a meno dei soliti casi passionali e di spingersi verso regioni elevate, senza diminuire per questo la genialità della sua forma.

Peccato!

Per quali ragioni il romanzo ha preso in questi ultimi anni il sopravvento su la novella?

Ragioni puramente letterarie non ho saputo scoprirne. Veggo, però, che molti romanzi odierni, come contenuto, sono novelle più o meno abilmente diluite in trecento e più pagine, a furia di descrizioni e di pretesa analisi psicologica. Gli stessi fatti richiederebbero in una novella (Voi lo sapete meglio di me) sforzi d'ingegnosità tecnica infinitamente maggiori. La novella è il sonetto dell'arte narrativa.

E Voi non mi accuserete di esagerazione se affermerò che è più facile lo scrivere un mediocre romanzo anche di cinquecento pagine, che non un'eccellente novella di dieci paginette soltanto. È vero che le eccellenti novelle sono rare quanto gli eccellenti romanzi: ma io non ho ritegno di aggiungere che una mediocre novella vale qualche cosa di più di un mediocre romanzo, non fosse per altro, per la brevità; non ha tempo di annoiare i lettori.

Tutto questo, detto in testa a un volume di novelle, potrebbe sembrare un'orazione prodomo sua. Voi non lo sospetterete, e voglio augurarmi che non lo sospetterà nessuno dei miei pochi lettori.

Certamente io deside[re]rei che qualcuno si accorgesse dell'intenzione con che è stato messo insieme questo volume per mostrare i diversi atteggiamenti di cui è capace la novella odierna, se mai, per caso, qualcuno stimasse che metta conto perdere il suo tempo in simili osservazioni. E deside[re]rei che se ne accorgesse non per interesse del mio volume – ormai l'età e l'esperienza mi han guarito da certe fisime – ma per ragioni più importanti e più generali quelle, intendo, che riguardano l'esistenza stessa della novella.

Ma forse queste ingenue malinconie faranno sorridere di compassione lettori e critici. Sono morte tante belle e nobili cose; possiamo lasciar morire tranquillamente e oscuramente la Novella!

E scusate, caro Rod, se per avere un pretesto di dirvi che vi ammiro e che vi voglio bene, Vi ho chiamato a parte di un inutile sfogo.

Roma, 5 aprile, 1902.

LUIGI CAPUANA.

A Luigi Capuana[*Coscienze*, Catania, Battiato 1905]

Carissimo,

Che diamine ti è saltato in testa di volere da me una prefazione per quello che tu dici forse l'ultimo tuo volume di novelle? All'infuori della nostra grandissima intimità mantenuta inalterata dalle circostanze della vita e dalle conformità di indole, di studi e di gusti, io non ho niente da meritarmi l'onore di prefazionare – mi dò il lusso di creare questo vocabolo – un tuo libro o volume. Ma lasciamo andare.

Meno male che, invitandomi, hai avuto la precauzione di aggiungere quel *forse!*

In un momento di disgusto – e mi meraviglio che tu così equanime, così sereno abbia potuto sentire non già disgusto, come dici, ma scoramento – hai giurato (davanti a chi?) che non avresti più scritto novelle. Dugento, comprese le fiabe e le novelline per fanciulli, ti paiono anche troppe per giungere alla convinzione che non sei riuscito – sono tue parole – a cavare un ragno da un buco.

Andiamo! Innanzi tutto, le novelle, le fiabe e le novelline non sono state precisamente inventate per tale umile ufficio. E poi, ti sei divertito a scriverle, e un po' – la tua modestia mi permetta di dirlo – hai divertito qualche lettore.

Non ti basta? Ed ora, non ostante i giuramenti, ne sono sicuro, saprai trovare ingegnosi pretesti di transazioni con la tua coscienza di scrittore, e ricomincerai subito daccapo, finché ti rimarrà tanta forza da poter tenere la penna in mano. Sarò veridico profeta a buon mercato, vedrai.

Me ne duole per te che voglio bene. Non oserei di dirti questo in una prefazione destinata ai tuoi lettori; sarebbe sconveniente. Ma in una lettera che deve spiegarti perché io *declino* l'onore del tuo affettuoso invito, posso permettermi questo ed altro. La nostra intimità di oltre mezzo secolo – siamo vecchi, caro mio; io me n'accorgo più di te, forse perché sono un po' più riflessivo di

te! – la nostra intimità di oltre mezzo secolo mi dà il diritto e il dovere di esser sincerissimo anche a costo di dirti cose che non possono farti piacere.

Perché ti ostini a scrivere? Non credo per la fallace illusione della gloria. Su questo punto ti so molto scettico.

Mi hai ripetuto parecchie volte che ti stimeresti felice se potessi avere la certezza che qualcuna delle tue novelle ti sopravvivesse almeno mezzo secolo; ed esprimendo tale modestissima aspirazione, ti giudicavi un po' vanitoso e sorridevi della tua – la chiamavi così – debolezza.

Eppure – noi apparteniamo disgraziatamente o fortunatamente, non so, a una generazione idealista – eppure io comincio a sospettare che tu sia stato poco sincero con me, e che l'illusione della gloria, non importa se postuma, ti faccia ora lavorare come non hai lavorato in gioventù. Giacché in quanto alla gloria attuale devi esserti ormai rassegnato a non pensarci più. I tuoi libri, i tuoi volumi – permettimi di esser spietato con te – si seguono e passano quasi inosservati. Tu hai la coscienza – ed io pure – che questi ultimi tuoi lavori siano assai superiori a quelli che allora destavano appassionate discussioni, talvolta esagerate ed ingiuste come tutte le discussioni appassionate; ma è un fatto che la stampa se n'accorge appena. È vero che tu non fai niente per attirarla ad accorgersene; ma in questo il torto è tuo. Come non capisci, dopo tant'anni, che un volume, oltre che opera d'arte, è cosa commerciale e che bisogna americanamente preannunziarlo con abili soffietti, per vincere l'indolenza del pubblico, destarne la curiosità, e spingerlo quasi suo mal grado a distrarre dal bilancio degli svaghi e dei minuti piaceri la piccola somma da spendere per comprare un libro?

Quando hai attentamente corretto le ultime bozze di un lavoro – e sei cattivo correttore! – ti sembra di aver fatto tutto quel che dovevi, e abbandoni il povero tuo figlio in mezzo alla via. Ti arabi anzi se l'editore tenta di riparare la tua trascuraggine mandando ai giornali una recensione che risparmi al così detto redattore letterario la fatica di compilare lo annunzio; e senti un invincibile disgusto vedendola riprodotta anche da giornali che si inti-

tolano letterari presso i quali dovrebbe esservi qualcuno da dar un'occhiata al volume e mettere insieme quattro righe alla meglio, se vogliono risparmiarsi la fatica di un articolo e destinare lo spazio a scritti più interessanti.

Eh, caro mio! È proprio da sciocco preoccuparsi unicamente dell'opera d'arte, tentare svolgimenti, evoluzioni di forme, come ti sembra (e sarà vero, non voglio entrarci) che tu hai sempre fatto negli ultimi tuoi volumi di novelle.

Tu però sei testardo; non vuoi conceder niente alla moda, al gusto passeggero, alle esagerazioni e anche alle perversioni del gusto. Io non ho letto di te, fra tante centinaia di pagine, una bella pagina smagliante di metafore ardite, di immagini luminose, di aggettivi rari, di frasi *stile-Liberty* – non so come chiamarlo – una di quelle belle pagine che fanno rimanere a bocca aperta il lettore, anche perché spesso egli non ne capisce niente e si figura che debbano significare qualcosa di nuovo e di grande. Non ti ho mai visto commettere una bella stonatura tra quel che voi altri chiamate contenuto e forma; e certe stonature, se hanno valore in musica, dovrebbero anche averlo nell'arte letteraria; non credo d'ingannarmi. Ti sei incaponito nella convinzione che la novella debba essere unicamente creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro (te l'ho inteso ripetere mille volte!) e che la forma debba essere così intimamente fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso.

Storie, amico mio! E per ciò ora che i processi letterari hanno invertito quella teorica mettendo in seconda, in terza, in ultima linea la creazione del personaggio, e in primissima le fioriture, le fioretture, gli acrobatismi dello stile, è naturale che le cose tue sembrino sbiadite, insignificanti e non trovino un cane che se ne occupi. Ricordi? Noi abbiamo assistito alla lenta agonia e alla morte del più aristocraticamente spiritoso giornale che la nuova Italia abbia avuto, di quel *Fanfulla* dove i più arguti ingegni di allora profusero tanto tesoro di elegante satira, di maliziosa ironia, di raffinato sarcasmo. Tutti dicevano: – Il *Fanfulla* non è più quello di una volta! E lo abbandonavano, lo lasciavano perire! –

Ricordi? Il nostro caro Avanzini non sapeva darsene pace; e un giorno che io gli accennavo il giudizio del pubblico, prese parecchi numeri dei primi anni e gli ultimi della settimana e me li mise sotto gli occhi. Il bravo Avanzini aveva ragione di sostenere che non il *Fanfulla* era cangiato, ma il gusto del pubblico a cui ora venivano somministrati droghe pepate che gli guastavano il palato e gli facevano sembrare scipiti gli articoli delicatamente arguti affatto uguali a quelli così gustati una volta.

Il *Fanfulla* fece bene rassegnandosi a morire.

Così le tue novelle dovrebbero rassegnarsi a morire, o meglio a non nascere. Tu, in un barlume di coscienza, lo hai giurato. Ma, ripeto, io sono certo che sarai presto spergiuro. Infine non sarà gran male; c'è posto per tutti in questo mondo, anche per le cose inutili e superflue.

Mi hai fatto ridere annunziandomi che il tuo nuovo editore ha voluto ornare il volume, per cui io avrei dovuto scrivere la prefazione, con un tuo recente ritratto.

Ti è parso di fare una gran concessione, oggi che anche i più ignoti si danno questo lusso senza la scusa della molto problematica curiosità dei lettori.

Che cosa avrei potuto dire in quella prefazione che sarebbe stata anch'essa un'altra e più stupida concessione alla moda? Ti fossi almeno rivolto a un tuo illustre collega! Egli certamente avrebbe saputo dire e non dire, contentare la tua piccola vanità e buttare un po' di polvere negli occhi del pubblico! Come si vede quanto sei rimasto poco pratico in tutto quel che fai!

Il giudizio che è mancato a te voglio averlo io rifiutandomi. Già saresti capace di stampare questa lettera confidenzialissima invece della non accordata prefazione. Bada! Ci guasteremmo. E sarebbe assurdo dopo lunga vita in cui siamo vissuti sempre in pace e in accordo. Uomo avvisato, mezzo salvato.

Scusami e vogliami bene quanto io te ne voglio.

Tuo aff.mo
RENATO

A Cesare Lombroso

[*Un vampiro*, Roma, Voghera 1907]

Illustre Amico,

Quando, nello scorso aprile, veniva celebrato il suo giubileo scientifico, rivedendo le bozze di questo volumetto io pensavo di fargliene riverente omaggio per unire la mia fioca voce di novelliere alle unanimità acclamazioni degli Scienziati del mondo intero.

E m'induceva a questo non solamente l'antica affettuosa venerazione, ma anche l'idea che il soggetto delle due novelle qui riunite, avendo qualche relazione coi suoi ultimi spassionatissimi studi intorno ai fenomeni psichici, dei quali abbiamo ragionato in Roma ogni volta che ho avuto il piacere di rivederla, evitava all'omaggio il difetto di una troppo grave stonatura.

Lo accetti, Illustre Amico, con la sua solita bontà, e mi creda sempre

suo aff. mo

LUIGI CAPUANA.

Catania, 28 giugno 1906.

Al lettore

[*Passa l'amore*, Milano, Treves 1908]

Col titolo *Passa l'Amore* dovevano essere pubblicate, tre anni fa, dalla Libreria Editrice Lombarda, cinque delle novelle che ora fanno parte di questo volume. Ad esse, passate per la cessazione di quella Casa alla Ditta Fratelli Treves, sono state unite le novelle già pubblicate col titolo *Le Nuove Paesane*, in un volume, esaurito, della Ditta Roux Frassati e C.

Son tutte di soggetto siciliano e rispecchiano la vita intima dei paesi dell'interno dell'Isola: dovrei dire di uno o due paesi, tanto lo studio delle passioni e dei caratteri vi è diligente e immediato.

Se da queste novelle vien rivelata una Sicilia assai diversa da quella che molti ancora si ostinano a fantasticare, tanto peggio per costoro.

Io so di aver voluto fare, con questi studi dal vero, sincerissima e patriottica opera d'italiano.

Catania, gennaio 1908.

LUIGI CAPUANA.

BIBLIOTECA
L. CAPUANA
MINEO

Prefazione.
A Neera.

In quanto al romanzo, non avevo ~~nessun~~ ^{nessuna} idea ~~vera~~ ^{vera} prima di quello che potevo tentare, adattandolo alla forma più sviluppata e quasi congiunta di esso, la francese. Unico all'ora allora sulla femmina lettura del Balzac: ^{e poi romanzi di questo} Madame Bovary e i primi volumi dei ^{che immediatamente dopo} ~~Reynier Marquet~~ ^{arrivati} non erano ~~essati~~ a farsi bene nella mia mente, da salvarmi il chissà concetto della vicenda con un sì scabro ^{(anche in Italia il} ~~potuto ottenere)~~ risultato è una narrazione virgineale. Era un esperimento nuovo, e quasi. Avevamo dei simili tentativi soltanto ^{più} del genere di ~~Stanis Juvénat~~ ^{che si trova}, come se ~~la nostra~~ ^{contemporanea} ~~sentiva~~ ^{sentiva} ~~una~~ ^{una} ~~prima~~ ^{prima} ~~tema~~ ^{tema} appariva nell'arte ~~come~~ ^{allo stesso modo} ~~di~~ ^{di} ~~una~~ ^{di} ~~avvicina~~ ^{avvicina} nella mente del Bretonio e del Sachetti e dei loro un po' meno erigibili imitatori.

Il Tommaso, che ~~era~~ ^{era} di grande in grande, ~~era~~ ^{era} scattava in ~~avvicina~~ ^{avvicina} ~~proprio~~ ^{proprio} ~~in~~ ⁱⁿ un ~~impegno~~ ^{impegno} come il no, ~~aveva~~ ^{aveva} scritto ~~alla~~ ^{alla} ~~bella~~ ^{bella} ~~pagina~~ ^{pagina} in un ~~racconto~~ ^{racconto}, pieno ~~di~~ ^{di} ~~affezione~~ ^{affezione}, di ~~osservazione~~ ^{osservazione} ~~fina~~ ^{fina} ed arguta, ~~ma~~ ^{ma} ~~troppo~~ ^{troppo} ingiustamente dimenticato, ma ~~era~~ ^{era} ~~arrivato~~ ^{arrivato} a quell' ~~unico~~ ^{unico} ~~saggio~~ ^{saggio}, ~~forse~~ ^{forse} ~~indiviso~~ ^{indiviso} ~~Daghi~~ ^{Daghi} ~~Thali~~ ^{Thali} ~~dei~~ ^{dei} ~~giovani~~ ^{giovani} ~~in~~ ⁱⁿ ~~tutte~~ ^{tutte} ~~le~~ ^{le} ~~parti~~ ^{parti} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che} ~~si~~ ^{si} ~~trovano~~ ^{trovano} ~~per~~ ^{per} ~~ogni~~ ^{ogni} ~~parte~~ ^{parte} ~~del~~ ^{del} ~~mondo~~ ^{mondo} ~~che~~ ^{che}

CAPITOLO 3
TRA LESSICOGRAFIA E LETTERATURA:
*LO SPOGLIO DI VOCI E MODI DI DIRE TRATTI DA
AUTORI ANTICHI E MODERNI, PER STUDIO ED USO
DI LUIGI CAPUANA*

1. Introduzione

La testimonianza più lucida e appassionata del travaglio linguistico di Capuana e degli scrittori meridionali è nella prefazione a *Per l'arte*¹:

Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca e in questo affare sudavano a goccioloni. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno [...]; ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo. Se voi sapeste che travaglio c'è costata questa prosa ora da voi fulminata con tanto disdegno! E se voi sapeste come ne siamo scontenti! Ma è meglio che nulla².

Parlando della prosa verghiana dei *Malavoglia*, Capuana sottolinea che scrivere un romanzo e una novella non è soltanto «un affare di stile e di grammatica»³. Maneggiare la lingua e lo stile

¹ A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, cit. p. 13

² L. CAPUANA, *Per l'arte*, pp. VI-VIII.

³ Ivi, p. XX.

con invidiabile bravura non rende l'arte in grado di essere apprezzata. Il virtuoso che suona lo Stradivarius in maniera impeccabile produce una melodia alla quale manca «*ddu certu non so chi* dell'abate Meli», e i «poveri diavoli» che stanno a sentirlo vorrebbero gridargli: «o faccia una bella stonatura, in nome di Dio!»⁴. È quanto accade, secondo lo scrittore mineolo, a chi adopera perfettamente e virtuosamente lo strumento linguistico.

La riflessione di Capuana sulla lingua, naturalmente, risale a ben prima di *Per l'arte*, ed è testimoniata dalle lettere e dalle recensioni. In quella del 1872 a *Storia di una capinera*, pubblicata sulla «Rassegna letteraria», egli mostra una particolare attenzione per la lingua adoperata da Verga. Conduce, in particolare, un paragone tra la lingua di *Una peccatrice* e quella di *Storia di una capinera*, osservando che, se nel primo caso «la sua lingua, il suo stile erano allora assai imperfetti; ma più la lingua che lo stile», adesso «in primo la lingua ha già acquistato molto; lo stile moltissimo: hanno ormai sapore italiano»⁵.

Degna di nota è anche la recensione a *Psiche* di Giovanni Prati⁶. Commentando i versi del poeta, Capuana scrive che risulterebbero meglio riusciti se il poeta avesse attinto all'italiano parlato. Per ottenere una «forma perfetta» sarebbe necessario «lo scambio di due, tre frasi e parole che, attinte dalle fonti della lingua parlata, gli darebbero un completo rilievo e un andare più spigliato». Si sofferma, a questo punto, su una «quistione spinosissima»:

Ah, se anche per questa parte il pregiudizio e l'astrattezza ci governassero meno! Una lingua è un vero organismo. Bisogna persuadersi che ci sono delle leggi le quali regolano non solo i grandi rapporti della sintassi e delle forme idiomatiche, ma le collocazioni di parole e di sillabe le più apparentemente insignificanti. Il Manzoni, filosofo e grandissimo artista, lo aveva capito bene. Ci volevano i pedanti

⁴ Ivi, p. XXI.

⁵ La recensione è pubblicata in C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., pp. 302-311.

⁶ È inclusa in L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, cit., pp. 93-118.

senza un'uncia di cervello, i pedanti cucitori di morte frasi, per sostenere che c'è una lingua italiana la quale si scrive e non si parla⁷.

Bisognerebbe dunque mettere da parte i pregiudizi e comprendere che la lingua è un «organismo», vale a dire un sistema costituito da leggi che ne regolano tutti i livelli, dalle frasi alle sillabe. Emerge quindi un'altra questione, la presenza di due ulteriori varietà che Capuana percepisce così distanti tra loro da definirle come due lingue differenti:

In Italia poi abbiamo il guaio grosso delle due lingue, quella della prosa e quella della poesia: questa un gergo dove ogni poeta s'ingegna di apportare quanto più può del suo, per aumentarne la ricchezza. [...] Il nostro stile poetico risulta così gonfio, così artificiato, così stentato da far strabiliare dalla sorpresa e dar ragione a quel tale che diceva: scrive in versi solamente chi ha delle inezie nel cervello che dette in prosa muoverebbero a riso⁸.

Il problema non riguarda dunque solo la distinzione tra italiano scritto e italiano parlato, ma anche tra italiano della prosa e italiano della poesia. In conclusione Capuana evidenzia l'importanza della *precisione*: «La precisione! Ecco quel che ordinariamente ci manca in Italia, sia nel modo di concepire il soggetto sia nel modo di renderlo. La questione della lingua entra per tre quarti in questo difetto»⁹.

Nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* Capuana afferma che Verga è riuscito, in *Vita dei campi*, a farsi «piccino» con i suoi personaggi, «sentendo e pensando a modo loro», grazie all'utilizzo del loro dialetto e al modo con cui è riuscito a “fonderlo” nella lingua letteraria:

L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza [...] usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed

⁷ Ivi, pp. 116-117.

⁸ Ivi, p. 117.

⁹ *Ibidem*.

efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglione di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è così che 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 intravvide*¹⁰.

Si tratta di un'impresa ardua e complessa. Sempre nel capitolo in cui raccoglie le recensioni dedicate a Verga, parlando dei *Malavoglia*, definisce la lingua italiana «diabolica»:

A proposito di forme, c'era anche la novità di quella che il Verga s'era creduto obbligato d'usare, perché il difficile strumento di questa diabolica lingua italiana che ci tiene, tutti, impacciati, potesse rendere limpидissimamente, con la più assoluta trasparenza che l'arte della parola consenta, le più minute particolarità del suo soggetto siciliano. E la felice intuizione d'artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino nell'*Assommoir*, rompeva a un tratto tutte le nostre tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria, tenaci, più di quello che paia, anche nei meglio disposti verso le utili e necessarie novità e le arditezze ben riuscite¹¹.

Capuana allude a un codice linguistico ancora elitario e di difficile utilizzo, libresco, poco duttile rispetto alle esigenze espressive degli scrittori veristi, dato che in Italia non esisteva ancora uno strumento linguistico consolidato e ben padroneggiato. Dimostrando una profonda coscienza sociolinguistica e sociostorica¹², egli è consapevole che in Italia la ricchezza espressiva della

¹⁰ in L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori 1988, pp. 72-73.

¹¹ Ivi, p. 79.

¹² Cfr. A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 18.

lingua del realismo e del naturalismo francesi è molto più difficile da perseguire¹³.

Riuscire a costruire una lingua credibile è un'operazione complessa, e non basta inserire una serie di dialettismi per ottenere il giusto «colorito». Così Capuana scrive a De Roberto il 19 maggio 1883 a proposito della novella *La Malanova* che ha appena letto, lamentando «un'esagerazione di forma e di misura»:

[...] trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero¹⁴.

Il rischio è di fraintendere l'esempio di Verga, come la «turba di scolaretti» di cui parla nella prefazione a *Per l'arte*¹⁵. In un'altra lettera a De Roberto, commentando *Daniele Cortis* di Fogazzaro, scrive: «C'è un senatore siciliano che dice ad ogni pie' sospinto: Santo diavolo! Santo diavolone! È pel colorito locale. *Enfoncé Verga!*»¹⁶.

Nella prefazione all'edizione di *Giacinta* del 1889 lo scrittore parla di «grandissimo scoglio» della lingua, e della difficoltà nell'affrancarsi dalla «lebbra dei francesismi» (perché è forte l'influenza del modello francese)¹⁷. Sempre nella prefazione a *Giacinta* scrive:

Avevo imparato a mie spese quanto può nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli, la poca precisione della frase, e mi s'era maggiormente sviluppato l'amore, la passione della semplicità e della rapidità, due grandi strumenti di efficacia¹⁸.

¹³ R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2008, p. 17.

¹⁴ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Roma, 19 maggio 1883, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, cit., pp. 77-78.

¹⁵ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., pp. XXI-XXII.

¹⁶ Lettera di L. Capuana a F. De Roberto da Mineo, 8 marzo 1885, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 161.

¹⁷ L. CAPUANA, *Giacinta*, cit., p. XIII.

¹⁸ *Ivi*, p. XV.

Nella raccolta di saggi *Gli “ismi” contemporanei* (1898), a puntuali rilievi sullo stile di alcuni scrittori si accompagnano osservazioni di carattere generale sulla lingua e sullo stile¹⁹. In più occasioni sottolinea che la lingua e lo stile sono qualità essenziali di un’opera d’arte, oltre a soffermarsi sul problema della lingua in Italia: «per noi artisti della parola non esiste in Italia, a questi lumi di luna, una questione di lingua e di stile; e, se esiste, essa vien risolta arbitrariamente e superficialmente quasi non meritasse che ce ne occupassimo»²⁰.

Le riflessioni sulla lingua procedono per Capuana parallelamente a un’intensa attività di revisione delle proprie opere, soprattutto in occasione delle loro ristampe. Il lavoro capuaniano è ben descritto in una lettera del 1884 indirizzata a Édouard Rod: lo scrittore si dichiara «tormentato da una specie di *flaubertianismo*» che consiste nell’«incontentabilità della frase», nella «mania di volerla netta, trasparente, da non dire più né meno di quello che le si vorrebbe far dire»²¹. Nella rielaborazione di *Giacinta*²² e del *Marchese di Roccaverdina*²³ Capuana lavora soprattutto sul lessico di stampo toscanista e sulle forme colloquiali. I toscanismi sono ben attestati anche nelle fiabe – inquadrare nella ricerca di una norma linguistica come impegno nei confronti dei ragazzi²⁴.

Capuana non si limita a riflettere solo sulla propria attività di scrittore. L’«officina verista»²⁵, che lo vede impegnato con Verga

¹⁹ A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 15

²⁰ L. CAPUANA, *Gli “ismi” contemporanei. Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta 1898, p. 128.

²¹ J.J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Droz, Genève 1980, p. 138.

²² R. SARDO, «*Fratelli d’arte*»: il sodalizio Verga/Capuana, in *Verga e la conquista della lingua*, Atti del seminario (Università per Stranieri di Siena, 14-15 febbraio 2023), a cura di D. Motta e L. Ricci, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2023, pp. 13-44.

²³ A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., pp. 34-41.

²⁴ L’italiano fiabesco di Capuana sottende comunque una matrice dialettale. Vd. R. SARDO, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10, 2017, pp. 419-439.

²⁵ R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*», cit., p. 48.

(e poi con De Roberto) in discussioni, reciproche correzioni, interventi, gli consente di riflettere sul problema linguistico anche mediante il lavoro sui testi di altri scrittori²⁶. Gli scambi dell'officina, che prevedono anche scambi di libri, "plagi" e riconciliazioni²⁷, consentono di apportare nuovo vigore al dibattito sulla lingua e sullo stile, come testimoniano carteggi, saggi, prefazioni ai romanzi²⁸. Dalla consapevolezza di possedere un repertorio linguistico «regionale» deriva la necessità di un confronto intenso e costante coi vocabolari²⁹, sul doppio versante della toscanità e degli usi dialettali, che caratterizzò l'attività di Verga³⁰, De Roberto³¹ e anche Capuana, con le discussioni su singoli lessemi, usi fraseologici, e con la comune ricerca di una lingua letteraria dell'Italia postunitaria³².

²⁶ Il lavoro collaborativo di lettura attiva di un autore sui testi dell'altro prevedeva non soltanto uno scambio di opinioni, ma anche di interventi correttori, una sorta di "collaudo" testuale tra Verga e Capuana, poi anche tra Capuana e De Roberto e tra De Roberto e Di Giorgi. Vd. R. SARDO, «*Fratelli d'arte*»: il sodalizio Verga/Capuana, cit., pp. 13-44. Capuana, nello specifico, conduce una revisione linguistico-stilistica sistematica sul manoscritto della Sorte di Federico De Roberto; vd. R. SARDO, *Al tocco magico del tuo lapis verde*, cit., pp. 57-230.

²⁷ Un esempio di "plagio in buona fede" è stato descritto da Di Silvestro; ci si riferisce, in particolare, al "furto" che Capuana avrebbe compiuto, scrivendo Maria, di alcune scene della Lupa, e all'appropriazione da parte di Verga della «variante» di un episodio della novella capuaniana Quacquareà, confluita nel Mastro-don Gesualdo. Si tratta di scambi che testimoniano l'intensità del sodalizio tra i due scrittori. Vd. A. DI SILVESTRO, *Capuana e Verga tra 'plagio' e riscrittura. La novella Quacquareà e il Mastro-don Gesualdo*, in «Annali della Fondazione Verga», V (2012), n. 5, pp. 97-126.

²⁸ R. SARDO, «*Fratelli d'arte*»: il sodalizio Verga/Capuana, cit., p. 20.

²⁹ Oltre al Vocabolario della lingua parlata, Capuana consultava sicuramente anche il Petrocchi, il Rigitini-Fanfani e il Traina, presenti nella sua biblioteca di Mineo.

³⁰ Cfr. G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga 'milanese' (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. s. n. 3, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2020.

³¹ Cfr. R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde*», cit., pp. 337-368; EAD., *De Roberto tra questione della lingua e formazione dello stile*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XIV (2021), pp. 203-238.

³² R. SARDO, «*Fratelli d'arte*»: il sodalizio Verga/Capuana, cit., p. 16.

2. Lo *Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di Luigi Capuana*

2.1 *Descrizione esterna e organizzazione dei lemmi*

Lo *Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di L. Capuana*, conservato presso la Biblioteca «Luigi Capuana» di Mineo, è un'importante testimonianza del metodo di studio del lessico seguito dallo scrittore. Si configura come una raccolta di lemmi, corredati da definizioni, indicazioni sui contesti d'uso e da eventuali proverbi ed espressioni idiomatiche.

Il manoscritto è costituito da un doppio fascicolo rilegato con filo di cotone, composto da 62 carte (mm. 158 x 216) prive di rigatura, vergate sul *recto* e sul *verso*. Una lacuna nell'angolo superiore destro della prima carta ha compromesso in parte le annotazioni di lettura e di citazione di Capuana presenti sul verso della stessa. Un analogo strappo è riscontrabile nelle carte libere³³.

Le voci sono suddivise in sezioni secondo un ordinamento alfabetico (ordine che non è però rispettato all'interno di ciascuna sezione). Tra una lettera e l'altra sono sempre presenti carte vuote, elemento che suggerisce una compilazione simultanea delle diverse sezioni, con le voci che venivano aggiunte alle pagine in parallelo, man mano che Capuana procedeva con la lettura delle fonti. All'interno delle varie sezioni, infatti, gli inchiostri si alternano e l'ordine delle fonti citate si mantiene abbastanza simile.

Alle carte è apposta una numerazione di pagina in inchiostro blu, non di mano del Capuana.

Nel compilare lo *Spoglio* Capuana adopera alcuni segni convenzionali, trascrivendoli accanto ai lemmi. In particolare, l'asterisco (*) o il segno di croce (+) precedono proverbi ed espressioni d'uso che l'autore intende evidenziare. Quando l'espressione idiomatica è citata direttamente dalla fonte consultata, Capuana la sottolinea con un tratto continuo; nel caso di rielaborazioni

³³ Vd. *infra*.

proprie sulla base del contesto d'uso, la sottolineatura è tratteggiata. Se il modo di dire è collocato al centro o alla fine della voce (ad esempio a corredo di una definizione già data), non viene adoperata alcuna sottolineatura.

Un terzo segno, il trattino (-) anteposto al lemma, compare con minore regolarità. Nella maggior parte dei casi esso accompagna forme di origine toscana, spesso citate da Giusti e Tigri, autori noti per i loro studi sui proverbi toscani. Tale segno parrebbe dunque indicare un toscanismo riconosciuto come 'vivo' o rappresentativo.

Capuana, inoltre, adoperava tre inchiostri diversi: blu scuro, azzurro e bruno. Tenendo conto degli inchiostri e dei segni grafici adoperati, è possibile ipotizzare almeno tre principali fasi di scrittura, alle quali può essere aggiunta una quarta, più sporadica:

1. Prima mano (inchiostro blu scuro) – caratterizzata dall'uso dell'asterisco e della sottolineatura tratteggiata per i proverbi. In questa fase Capuana imposta la struttura in sezioni in ordine alfabetico dello *Spoglio*, scrivendo pochi vocaboli per ciascuna lettera e lasciando diverse carte vuote tra una sezione e l'altra, probabilmente destinate a future integrazioni. Le citazioni provengono in larga parte da Firenzuola, autore cui Capuana dedica un'attenzione particolare. Sempre in questa fase, in diversi contesti Capuana indica solo il volume e la pagina, senza indicare il nome dell'autore: si tratta sempre di voci prelevate dalle opere di Firenzuola.

2. Seconda mano (inchiostro azzurro) – rappresenta la fase più estesa e corposa del lavoro. In questa sezione Capuana utilizza il segno + e la sottolineatura continua per i proverbi. La grafia si fa più regolare, e le aggiunte sono numerose. È in questa fase che vengono integrati numerosi autori (tra cui Cecchi, Thouar, Ugolini, Gelli, Tigri, Sassetti, Giusti, autori di letteratura), generalmente consultati in un ordine ricorrente.

3. Terza mano (inchiostro blu scuro) – più frequente dalla seconda metà dello spoglio in poi, sembra un ritorno alla grafia del-

la prima fase, ma con le accortezze grafiche e sistematiche acquisite nella seconda.

4. Quarta mano (inchiostro bruno) – in questa fase, raramente rappresentata, scompare l'uso sistematico dei segni e delle sottolineature, e la grafia diventa meno accurata e leggibile. I riferimenti bibliografici, inoltre, sono assenti, fatto salvo per poche eccezioni. È l'unica mano associata a una mancata indicazione della fonte.

A partire dalla lettera *F*, inoltre, le parole scritte in inchiostro bruno condividono una caratteristica ricorrente: la presenza, in chiusura, dell'indicazione «uso», che sembra segnalare la vitalità contemporanea del vocabolo. Tale annotazione, più frequente nelle sezioni finali del manoscritto, suggerisce una maggiore attenzione allo studio dei termini di uso corrente.

Lo *Spoglio* appare come un laboratorio di riflessione linguistica personale, nel quale Capuana esercita un'attività di selezione, confronto e classificazione del lessico che riflette i suoi interessi per la stilistica e la lingua d'uso. La dicitura «per studio ed uso di L. Capuana» chiarisce fin dall'inizio la natura privata e non destinata alla pubblicazione del materiale. Il manoscritto presenta ugualmente un discreto grado di cura formale e sistematicità.

Una delle caratteristiche distintive del testo è la frequente presenza di abbreviazioni, impiegate in particolare per indicare elementi grammaticali o metalinguistici, nonché per la citazione abbreviata di autori e opere. Tali abbreviazioni, uniformi e ricorrenti, rivelano una pratica consolidata e funzionale all'economia di spazio, tipica di un quaderno di lavoro.

Capuana non cita quasi mai le edizioni di riferimento delle opere da cui trae le voci, ma solo autore, pagina e stanze del caso più raro di poemi come il *Morgante Maggiore*. Fa eccezione un solo caso, relativo al lemma *bandella* («spranga di lama di ferro da conficcare nelle imposte, che ha nell'estremità un anello in cui entra l'arpione che regge l'imposta»). In questo egli aggiunge la

nota: «Galileo cit. dal Tom. Lett. Ital. pag. 8. ediz. Mil. Reina». L'edizione menzionata – peraltro non compresa tra quelle elencate nella prima pagina del quaderno – rappresenta un'eccezione significativa: Capuana cita infatti talvolta autori e opere non registrati nell'indice iniziale, il che potrebbe indicare integrazioni successive alla stesura dell'introduzione o semplicemente dimenticanze nella compilazione dell'elenco preliminare. È possibile che alcune fonti minori, come Dante e Petrarca, presenti con una sola occorrenza ciascuno, siano state omesse in quanto marginali rispetto al progetto principale. Questo non spiegherebbe però l'indicazione nell'indice del *Morgante Maggiore* di Pulci, che presenta anch'esso una sola citazione.

La struttura dello *Spoglio* prevede venti lettere, disposte in ordine alfabetico, con una sola eccezione: la lettera N, collocata prima della L. L'anomalia è riconosciuta e segnalata dallo stesso autore, che annota al punto in cui la N avrebbe dovuto trovarsi: «La lettera N è posta prima della lettera L. 68». Analogamente, alla carta 45v, Capuana annota «Segue dopo la lettera V», ma prosegue immediatamente con la lettera S, a conferma del carattere pratico e in evoluzione del lavoro.

Gli autori consultati per la compilazione dello spoglio sono trascritti da Capuana sul *recto* della prima carta, utilizzata come copertina. Capuana non consulta soltanto vocabolari e repertori linguistici. Il *corpus* comprende opere letterarie (in prosa e poesia), racconti popolari, epistolari e cronache di autori dal Trecento all'Ottocento.

Lo *Spoglio* non è datato dall'autore. Le edizioni consultate sono per la maggior parte comprese tra il 1852 e il 1858, con poche eccezioni. Nella Biblioteca dell'autore è stata reperita solo l'edizione delle *Poesie* di Giusti. Su quest'ultima, Capuana ha annotato sul frontespizio: «L. Capuana / Firenze 1864». Sulla base di questo unico dato e in assenza di riferimenti allo *Spoglio* negli epistolari, non è possibile avanzare ipotesi verosimili sul periodo in cui Capuana si dedica alla compilazione. La sola annotazione sul volumetto di Giusti non può confermare che l'autore abbia lavorato allo *Spoglio* durante il suo soggiorno fiorentino,

ma può suggerire che gli incontri e le letture svolte durante quel periodo abbiano giocato un ruolo cruciale per la compilazione.

Oltre allo *Spoglio*, il quaderno contiene alcuni estratti dai *Discorsi degli animali* di Firenzuola, un elenco dei libri prestati, e un *Indice dei due discorsi di Messer Agnolo Firenzuola Delle Bellezze delle Donne, che stanno nel volume primo delle sue opere*. Insieme allo *Spoglio* si conservano due carte libere, una vergata su *recto* e *verso*, l'altra solo sul *recto*. Esse presentano una lista di lemmi che iniziano con la lettera A. Sono molto diverse rispetto ai due fascicoli dello *Spoglio*, non soltanto dal punto di vista materiale, ma anche per il contenuto: l'autore ricopia una serie di lemmi e relative definizioni dal Fanfani. L'inchiostro adoperato è bruno, lo stesso impiegato da Capuana solo sporadicamente nel corpo principale dell'opera nella quarta e ultima fase di composizione del manoscritto, che si distingue per una scrittura più rapida e una grafia meno accurata, generalmente senza segni diacritici, sottolineature o indicazioni sistematiche di fonte. Tuttavia, non è possibile affermare con certezza che il lavoro avviato sulle carte libere corrisponda alla stessa fase "tarda" dell'inchiostro bruno: la rigidità dell'ordine alfabetico seguito e l'utilizzo del dizionario come unica fonte ci spingono a scartare questa ipotesi. Si potrebbe invece trattare di una fase embrionale del lavoro, secondo la quale le carte potrebbero appartenere a una fase e preparatoria del progetto, un tentativo iniziale di spoglio alfabetico avviato esclusivamente adoperando il Fanfani e poi interrotto.

2.2 Metodologia dei prelievi e trascrizione delle voci

La costruzione delle singole voci dello *Spoglio* segue diverse traiettorie di scrittura che vanno dalla citazione, diretta o indiretta, alla parafrasi e alla definizione *ex novo* desunta dal contesto dell'opera. Oltre a sottolineare i modi di dire desunti o le citazioni letterali riscontrate, la tendenza generale di lavoro ci suggerisce che Capuana abbia consultato il *Vocabolario della lingua italiana* di Pietro Fanfani per tutta la costruzione dello *Spoglio*, partendo

dal termine trovato in un'opera e poi copiando o rielaborando la voce del Fanfani per scriverne la definizione, talvolta aggiungendone le note grammaticali o d'uso popolare. È possibile rintracciare alcune direttrici relative alla metodologia di compilazione:

1. Capuana usa, talvolta, il lemma del Fanfani in luogo del termine trovato nell'opera. Ad esempio, il lemma «Lattajuolo – per dente che incomincia a mettere quando si latta; ora meglio, dei denti delle bestie». La citazione è alla *Raccolta di proverbi toscani* di Giuseppe Giusti: «I denari hanno sempre i lattaioli. Cioè son sempre giovani, e non vengon mai tardi: *lattaioli* si chiamano i denti de' bambini che dopo l'infanzia cadono». Come si può notare, solo la componente semantica che riguarda ai denti dei bambini coincide, e solo parzialmente. La fonte più diretta è infatti il Fanfani, che scrive: «LATTAJOLO. *s. m.* Dente de' primi, che comincia a mettere quando si poppa. | oggi più comunemente dicesi di quelli delle bestie». Capuana, quindi, nella scrittura della sua voce, non solo integra la fonte originale con le informazioni del Fanfani, pur con qualche modifica ('latta' per 'poppa'), ma sostituisce il lemma stesso usando la forma grafica del *Vocabolario* rispetto a quella citata dal Giusti.

2. Capuana riporta direttamente una definizione e cita autori terzi nella voce, copiandoli dalla fonte primaria. Si veda, ad esempio «Lo – per tale in forma di pronome invariabile in ambo i generi e numeri. Sassetti 191. e Redi, Machiavelli, Lasca, Zannotti, Gozzi, citati a pag. 488 del Sassetti. *Lettere.*». In questo caso più esplicito, l'autore ci informa di altri che usano il pronome 'lo' con questa valenza. Cita però esclusivamente le *Lettere edite e inedite* di Filippo Sassetti. Nella sezione finale del libro intitolata *Spglio di Voci e Modi di dire* si legge:

«Lo. Per Tale: in forza di pronome invariabile in ambo i generi e numeri. *Mi pare che voi siate stato venturoso e lo sareste stato maggiormente se ci fosse stata la 'ntera satisfazione del P. 191.* (Ai tre esempi del Redi allegati dal Manuzzi se ne possono aggiugnere ben molti d'autori di prima cattedra. Mi sovengono questi due. Machiavelli: *Bisogna parer leale, ma non esserlo sempre.* – Lasca, 2, 4:

E lo sarà (innamorata.) Due altri ancora, benché troppo moderni; F. M. Zanotti: *Fu* (Eustachio Manfredi) *generalmente d'animo quieto e tranquillo, non tanto perché naturalmente il fosse, quanto perché si ostinava a volerlo essere.* – Gozzi. Osserv.: *S'egli ti riesce tutti gli altri di infingardo, tu lo fosti il primo giorno.*)».

Oltre a riportare fedelmente le parole di Sassetti, Capuana sceglie di segnalare esclusivamente gli autori citati tra gli esempi, senza ricopiarne le citazioni.

3. Capuana copia interamente la voce della fonte, senza modifiche. È il caso, ad esempio, del lemma «Sobrie + – chi vuol vivere serenamente, vive sobrie e allegramente. Singolare latinismo; quando gli scrittori mettono insieme due avverbii tralasciando nel primo la desinenza, pare affettazione, ed è finché riattingendo dal popolo questo modo non sia come tornato in vita» che viene copiato pedissequamente da Giusti: «Chi vuol viver sanamente, viva sobrie e allegramente». Si noti che la sottolineatura di Capuana coincide con il proverbio della fonte, mentre in altri casi dello *Spoglio* l'autore generalizza autonomamente i modi di dire che legge, esprimendoli all'infinito. Come ad esempio: «Bottone * – gettare qualche bottone, far motto in qualche cosa», che deriva dalle *Opere* di Firenzuola: «[...] getti qualche bottone [...]».

4. Capuana parafrasa il Fanfani. Si veda: «Sfatare – disprezare, porre in beffa. Conti, 1°. XXXIX.». Il verbo è citato certamente in *Evidenza, amore e fede, o I criteri della filosofia: discorsi e dialoghi*, di Augusto Conti, ma al Fanfani che Capuana attinge, parafrasandolo: «SFATARE. v. att. Dispregiare, Farsi beffe». Il Fanfani è utilizzato anche per spiegare l'origine di alcune espressioni. Per la definizione di «Sopracciò», che Capuana rintraccia in Giusti e Sassetti, annota: «sopratendente: retto ad uso nota il Fanfani». Si tratta di una sintesi di quanto indicato dal Fanfani alla voce *Sopracciò*:

SOPRACCIO. s.m. così sostantivo si usa spesso per Soprintendente, Colui che in una data cosa ha il primo grado e la superiorità; onde la frase *Fare il sopraccio*, per Arrogarsi autorità di superiore ec. È originato dall'uso che della parola *sopra*, si faceva nel linguaggio antico, in questo modo, per esempio: *Egli era sopra il riscuotere le imposte*, cioè Era deputato a riscuoterle; e quando mettevano innanzi il nome dell'ufficio, dell'ufficiale dicevano che era *sopra ciò* [...]. Questo *sopra ciò*, divenne un sostantivo col tempo, e prese l'uso che abbiám detto.

5. Capuana riporta un modo di dire e la nota di riferimento direttamente dall'opera consultata. Un esempio rilevante a tal proposito è «Calzare + – Toi se questa calza! se questa è bella, se ci quadra». La citazione sottolineata è alla pagina 421 della commedia *Lo Errore* di Giovan Battista Gelli; Capuana ricopia fedelmente la nota 1 a piè di pagina: «Oh guarda se *questa è bella; se ci quadra*». Un altro esempio interessante è «Bordelleria – inezia, bagatella». Per questa voce, attinge a una nota a piè di pagina che recita: «La voce “bordelleria” fu riportata dall'Alberti, e quindi nel Vocabolario di Bologna, in senso di *inezia* e *bagatella*, su l'autorità di questo passo del Cellini». Talvolta attinge a una nota presente sulla stessa pagina, ma riferita a un'altra espressione del testo. È il caso della voce «Donna», alla quale Capuana accosta «far donna, parlandosi di fanciulle, deflorare», citando le *Lettere* di Sassetti. Nel testo di Sassetti si legge: «maritansi piccoline, e forse per questo rispetto bisogna pagare il primo che la fa donna». Per spiegare l'espressione, Capuana riprende una nota a piè di pagina: «*Quitar el virgo*. Deflorare».

6. Capuana cita un capitolo, una sezione di un'opera. Il caso più eclatante è sicuramente quello di Tigri: Capuana utilizza la sigla *Stor.* Sebbene possa sembrare un'opera specifica dell'autore, in realtà si tratta della sezione *Stornelli* e *Stornelli Sentenziosi*, che Capuana riporta come *Stor. Sent.* in un paio di casi, dai *Canti Popolari*. A queste citazioni segue il numero della strofa, invece che della pagina. Anche in altri casi di autori del canone della letteratura Capuana evita la citazione diretta della pagina,

indicando invece il numero della lettera (es. Leopardi, *Epistole*) o il canto e la stanza (es. Pulci, *Il Morgante*). In un caso specifico, «Capo + – uomo da mettergli il capo in grembo, da fidarsene alla cieca. Giusti, *lettera al Thuar. Rac. Popolari*. VII. Pref.», cita la lettera indirizzata al Thouar di cui Giusti parla nella prefazione alla sua opera. Questi esempi chiariscono l'idea di un'attenzione scrupolosa e di una cura filologica nella compilazione dello *Spoglio*.

7. Capuana scrive ex novo la definizione del lemma, desumendola dal contesto. «Estroso – di cervel balzano» è ad esempio ricavato da un brano delle *Illustrazioni della Raccolta di proverbi toscani* di Giusti: «anzi chi è di cervello un po' balzano lo chiamano estroso». Ancora più significativo è il caso di «Talgeti – pare, legaccia ai piedi degli sparvieri. Gioberti, *Ges. Mod.* 2°. 547». Nel secondo volume dell'opera di Vincenzo Gioberti, *Il Gesuita moderno*, il termine è presente, senza note a piè di pagina. Inoltre, non è riportato nel Fanfani, bussola di Capuana nella scrittura dello *Spoglio*. Da qui, probabilmente, l'umile «pare» anteposto da lui prima dalla definizione che risulta essere completamente desunta dal contesto d'uso del paragrafo di Gioberti e quindi elaborata di prima mano nello *Spoglio*. In un altro caso desume uno dei significati che attribuisce a *fare*, «parlandosi di animali domestici, allevarli», dal contesto. Nelle *Lettere* di Sasseti citate come fonte si legge infatti: «fa loro fare molte galline et altre bestie per vendere per mangiare».

8. Capuana cita una nota rielaborandola. Un esempio è di certo il lemma «Costare – costare un occhio, valere un occhio, quando una cosa vale cara». Viene ripresa una nota delle *Opere* di Gelli che si riferisce allo stesso idiomatismo riportato nel testo: «Questa cosa *vale o costa un occhio* si dice sempre, quando si vuol dire che è cara». Come è evidente, Capuana generalizza il modo di dire trovato nel testo, lo sottolinea e accanto aggiunge una breve spiegazione che, più che una parafrasi, è una vera e propria sintesi della nota letta.

3. Edizione

3.1 Criteri di edizione

Il testo che pubblichiamo nella presente edizione è quello dello *Spoglio di voci e modi di dire tratti da autori antichi e moderni, per studio ed uso di Luigi Capuana* (cc. 1r-54r). I restanti materiali descritti nel paragrafo II.1 (gli estratti dai *Discorsi degli animali* di Firenzuola, l'elenco dei libri prestati, l'*Indice dei due discorsi di Messer Agnolo Firenzuola* e le carte libere) non sono stati inclusi nell'edizione, non ritenendo opportuno pubblicarle in questa sede in quanto non presentano una diretta connessione con lo *Spoglio* e richiedono un supplemento di indagini e ricostruzione che esula dagli scopi di questo studio, e che ci si riserva di svolgere in altra sede.

La trascrizione dello *Spoglio* è stata condotta secondo criteri orientati alla massima fedeltà al testo, con l'obiettivo di restituire il cantiere di lavoro dell'autore nella sua *facies* grafica e linguistica originaria. La scelta di adottare una trascrizione di tipo semi-diplomatico, senza sciogliere le abbreviazioni, è stata determinata dalla natura originale del testo, che si presenta in una forma sì organizzata e curata 'editorialmente' dall'autore, ma che resta pur sempre materiale ad uso interno, non pensato per la pubblicazione.

La disposizione spaziale della pagina, la grafia, la variazione d'uso della punteggiatura e la posizione dei segni diacritici (trattini, asterischi, croci, sottolineature) sono state rispettate e riprodotte nei limiti della resa tipografica. Ogni nuova voce è stata posta su una riga a sé, mantenendo l'ordine di apparizione nel manoscritto.

Gli interventi del trascrittore sono stati ridotti al minimo indispensabile. Le abbreviazioni sono state sciolte all'interno di un elenco separato (vd. *Elenco delle abbreviazioni*). Per consentire la distinzione tra testo originale e interventi editoriali, si è adottato il seguente sistema di segni convenzionali:

† per lacune insanabili, derivate dallo stato o deterioramento del supporto;
 [...] per parole difficilmente leggibili;
 [xyz] per congetture editoriali.

Il corsivo è stato adottato esclusivamente per le abbreviazioni delle opere, allo scopo di renderle riconoscibili immediatamente nel corpo della voce. Proprio in virtù della natura privata del lavoro, esse costituiscono la voce stessa in modo inscindibile rispetto al materiale citato direttamente. È stato, inoltre, usato un trattino lungo (—) per indicare la separazione tra voce e descrizione, che nel manoscritto è resa con una linea verticale continua che separa in due spazi testuali della carta, di difficile resa tipografica. Gli altri segni utilizzati rispettano l'uso e la posizione disposti da Capuana. Essi sono il trattino breve (-) per i trattini, talvolta anteposti al lemma; il tratto lungo (—) quando incolonna più significati riferiti allo stesso lemma; l'asterisco (*) e la croce (+), che vengono posposti al lemma; le sottolineature in linea nera continua là dove segnate. La scelta è dettata dal loro utilizzo sistematico e preciso nelle diverse fasi aggregative del *corpus*; risultano pertanto imprescindibili bussole per l'orientamento del lettore nel testo. Le maiuscole e la punteggiatura sono state rispettate integralmente, salvo la rara aggiunta di punti o virgole necessari a chiarire la segmentazione delle voci in casi di ambiguità.

Data la ricchezza tipografica della trascrizione e al fine di non appesantire ulteriormente la lettura, non sono state riportate le cassature. Esse, infatti, all'interno dello spoglio, sono rare e servono esclusivamente per emendare errori di trascrizione; pertanto non veicolano, di fatto, informazioni utili sulla volontà dell'autore.

Sulla base delle abitudini grafiche di Capuana o consultando la fonte citata, sono stati introdotti i seguenti emendamenti: puo > può (c. 16r); repur > reputar (c. 16r); delforare > deflorare (c. 16v); sbogliarsi > sbrogliarsi (c. 46v).

Elenco delle abbreviazioni

a. / att. / attiv. =	attivo	v. =	verbo / voce / vedi
accr. =	accrescitivo	vez. =	vezzezzeggiativo
agg. =	aggettivo	voc. =	vocativo
avv. =	avverbio	vol. =	volume
cit. =	citato		
comp. =	comparativo		
dim. =	diminutivo		
dispr. =	dispregiativo		
ec. / ecc. =	eccetera		
ediz. =	edizione		
ellit. =	ellittico		
fam. =	familiare		
fig. =	figurato		
gen. =	genere		
intr. =	intransitivo		
lib. =	libro		
met. =	metaforico		
mod. =	modo		
n. =	nome		
pag. / pa. / p. =	pagina		
par. =	paragrafo		
peg. =	peggiorativo		
plur. =	plurale		
pref. =	prefazione		
prop. / pr. =	propriamente		
rifles. / rif. =	riflessivo		
sign. =	significato		
sim. =	similitudine		
st. =	stanza		
sup. =	superlativo		
t. =	termine		
tran. =	transitivo		
tras. =	traslazione		

*Elenco degli autori e delle opere**

- BOCCACCIO, GIOVANNI (1313-1375), *Decamerone di Giovanni Boccaccio*.
- BUONARROTI, MICHELANGELO IL GIOVANE (1568–1646), *L'Ajone, favola narrativa burlesca di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, a cura di Pietro Fanfani, Firenze, a spese dell'editore, 1852.
- CECCHI, GIOVANNI MARIA (1518–1587), *Commedie inedite di Giovan Maria Cecchi fiorentino*, pubblicate per cura di Giovanni Tortoli con note, Firenze, Barbera 1855.
- CELLINI, BENVENUTO (1500–1571), *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta da lui medesimo*.
- COLLETTA, PIETRO (1775-1831), *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Firenze, Le Monnier 1856.
- CONTI, AUGUSTO (1822–1905), *Evidenza, amore e fede, o I criteri della filosofia: discorsi e dialoghi*, Firenze, Le Monnier 1858.
- DAVANZATI, BERNARDO (1529-1606), *Le opere di Bernardo Davanzati*, Firenze, Le Monnier 1852.
- FANFANI, PIETRO (1815–1879), *Vocabolario della lingua italiana, parte I-II*, Firenze, Le Monnier 1855.
- FIRENZUOLA, AGNOLO (1493–1543), *Le Opere*, ridotte a miglior lezione e corredate di note da B. Bianchi, Firenze, Le Monnier, 1848.
- GARGALLO, TOMMASO (1760–1843), *Le satire di D. Giunio Giovenale recate in versi italiani da Tommaso Gargallo*.
- GELLI, GIOVAN BATTISTA (1498-1563), *Opere di Giovan Battista Gelli*, pubblicate per cura di Agenore Gelli, Firenze, Le Monnier 1855.
- GIOBERTI, VINCENZO (1801-1852), *Il Gesuita moderno*.
- GIORDANI, PIETRO (1774–1848), *Prose scelte di Pietro Giordani*.
- GOTTI, AURELIO (1833–1904), *Aggiunta ai proverbi toscani di Giuseppe*

* Nei casi in cui è stato possibile rintracciarla sulla base delle indicazioni di pagina fornite da Capuana nello spoglio, è stata indicata anche l'edizione consultata dall'autore. Capuana cita anche le *Lettere* di Redi, ma non le consulta mai direttamente: nello *Spoglio*, infatti, sono sempre citazioni secondarie dall'appendice al volume di Sassetti.

- pe Giusti*, compilata per cura di Aurelio Gotti e corredata d'un indice generale, Firenze, Le Monnier 1855.
- GIUSTI, GIUSEPPE (1809–1850), *Le poesie di Giuseppe Giusti*, Firenze, Le Monnier 1863.
- , *Poesie complete autentiche ed apocrife di G. Giusti con aggiunte*.
- , *Raccolta di proverbi toscani di Giuseppe Giusti*, cavata dai manoscritti ed ora ampliata ed ordinata, Firenze, Le Monnier 1853.
- , *Epistolario di Giuseppe Giusti*, a cura di Giovanni Frassi. Firenze: Successori Le Monnier, 1859.
- GUERRAZZI, FRANCESCO DOMENICO (1804–1873), *Isabella Orsini, duchessa di Bracciano*.
- LALLI, GIOVAN BATTISTA (1572–1637), *Virgilio Eneide travestita di Gio. Battista Lalli*.
- LEOPARDI, GIACOMO (1798-1837), *Epistolario di Giacomo Leopardi*, con lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta, Firenze, Le Monnier 1856.
- LIPPI, LORENZO (1606–1665), *Il Malmantile racquistato*.
- PANCIATICHI, LORENZO (1635–1676), *Scritti vari*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1856.
- PULCI, LUIGI (1432–1484), *Il Morgante maggiore di Luigi Pulci*, con note filologiche di Pietro Sermolli, Firenze, Le Monnier 1855.
- RANALLI, FERDINANDO (1813-1894), *Le istorie italiane dal 1846 al 1853*, Firenze, Le Monnier 1858.
- SASSETTI, FILIPPO (1540–1588), *Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti*, raccolte e annotate da Ettore Marcucci, Firenze, Le Monnier 1855.
- THOUAR, PIETRO (1809–1861), *Racconti popolari*, Firenze, Le Monnier 1855.
- TIGRI, GIUSEPPE (1806–1882), *Canti popolari toscani*, raccolti e annotati da Giuseppe Tigli, Firenze, Bianchi 1856.
- TOMMASEO, NICCOLÒ (1802–1874), *Il supplizio d'un italiano in Corfù: esposizione e discussione di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1855.
- , *Lecture italiane*, Milano, Reina 1856.
- UGOLINI, FILIPPO (1793–1865), *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1855.

*Spoglio
di voci e modi di dire
tratti
da autori antichi e moderni,
per studio ed uso
di
L. Capuana*

Autori citati:

Firenzuola, *Opere*. Gotti, *Aggiunta ai proverbi toscani*. Giusti, *Poesie e Proverbi toscani*. Cecchi, *Comedia inedita*. Thuar, *Racconti popolari*. Ugolini, *Vocab. di parole e modi errati*. Lalli, *Eneide travestita*. Gargallo, *Traduzione di Giovenale*. Gelli, *Opere*. Panciaticchi, *Prose*. Tigri, *Canti popolari toscani*. Pulci, *Morgante Maggiore*. Conti, *Evidenza, Amore e Fede*. Guerrazzi, *Isabella Orsini*. Fanfani, *Vocabolario della lingua Italiana*. Giordani, *Prose scelte*. Sasseti, *Lettere*. Boccaccio, *Novelle*. Tommaseo, *Supplizio d'un Italiano in Corfù*. Buonarroti, *Aione*. Redi, *Lettere*.

[†] segno premesso al vocabolo o alla frase, indica che non [†] trovano ancora registrati

Citando il Tigri, il numero è dei canti.

Citando il Sasseti, il numero è delle lettere.

A

- Aria – piglio, espressione dell'aspetto, cera. Vol. 1; 4. 277.
- Arieggiare – imitar da lontano. Cecchi. 1°.
- Ancora – non fin allora, non per l'innanzi. Vol. 1°. 15.
- Assapere – sapere: usasi col v. fare. 1°.18.
- Agiato – tardo, pigro. 1°. 38.
- Animo – disegno. 1°. 53.
- Avvegnacché – sebbene. 1°. 192.
- Arrosito – divenuto rosso, fatto rosso. 1°. 242.
- Accortare – far corto, accorciare. 1°. 265.
- Acconsentire – per cedere (acconsentendo alla percossa) 1°. 267.
- Attoso – lezioso, pieno di modi e gesti affettati. 1°. 273.
- Ammaiare – ornare di soverchi fiori, caricare d'ornamenti. Fir. 1°. 290.
- Ambiadura – Andatura di cavallo asino, o mulo a passi corti o veloci mossi in contrattempo. Gotti. Prov. 21.
- Avanzo – resto. Fir. 1°. 151.
- Accennare * – Accennare in coppa a dare danaro, far tutt'altro di quel che si è mostrato fare. Vignali, nel Gotti. II. Fir.1°. 338. Lalli. 1°. 68
- Accadere – per occorrere. Cecchi, 12. Tigri *Canti Pop.* 8.
- Ammazzatoio – beccheria. Ugolini.
- Assaettato – di tempo, dicesi quando vi han gran fortuna. Thuar. 163.
- Assentarsi – farsi assente: allontanarsi d'un luogo. Thuar. 215.
- Arrabbiatura – l'atto della rabbia. manca al voc. Thuar. 279.
- Allentarsi – si dice del cominciare a cedere gl'intestini nello scroto. 281.
- Acciuffare – afferrare chicchesia con qualche violenza. Thuar. 283.
- Addietro – dare addietro, di ammalato, vale peggiorare. Thuar. 287.
- Acculare – v. att. detto di baroccio o legni a ruota, volgerlo all'ingiù dalla parte di dietro con le stanghe in alto. Fanfani. *Voc.*
- Arrapinarsi – stizzirsi rabbiosamente. Thuar. 322.
- Acconciarsi – allogarsi. Gelli. 429.
- Arrosto * – venire più appunto che l'arrosto, vale arrivare in buon ora. Gelli. 437.
- Assettare * – assettar nell'animo, porre, mettere in animo, credere. Cecchi. 141.
- Andare * – andare a verso, riuscir bene. 147. Cecchi.

- Avanzare – metter in avanzo, accumulare. 150. Cecchi.
 Ardere – detto di moneta, vale splendere. Cecchi. 188.
 Avvisato – accorto, avveduto. Giusti. *Prov.* 257.
 Affare – impaccio. Giusti *Prov.* 337.
 Ammazarsi – faticar molto. Gotti Agg. 48.
 Altro – per altre cose. Tigrì. *Canti Pop.* 7.
 Aspro – per scabro, ripido. Tigrì. *Canti Pop.* 16.
 Affortunato – sventurato. Tigrì, 49. Il Thuar l’usa per fortunato, che ha fortuna. *Rac. Pop.* 289.
 Acquaio – pila con suo condotto per ricavare la riguarnitura, o l’acqua con cui si sono lavate le stoviglie. Thuar. 142.
 Ansimante – che respira con difficoltà: l’ansima è accidentale difficoltà di respiro: diversa dall’asma che è malattia, e l’ansima è passeggero incomodo. Thuar. 307.
 Accertare – assicurare, dare per certo. Tigrì. 307.
 Angelicato – che tiene dell’angelo. Tigrì. 188. 699.
 Amore (per) + – per caggione. tigrì. 277. Fir. 1°. 167. 222.
 Allegra (all’) + – all’allegra all’allegra; di gioia disperata, ben detto. Tigrì. 366.
 Acciò – per acciocché. Tigrì. 398.
 Amaro – per dispettoso. Tigrì. 631.
 Avere + – Averla con uno, sdegnarsi, concepire odio verso lui. Tigrì. 641.
 Avvantaggiare – vincere, superare. Tigrì. 691.
 Abbarcare – far le barche di grano, ammassarlo, ammucchiarlo. Tigrì. 699.
 Amandolina – frutto del mandorlo ancor duro. Tigrì. 789.
 Arrallegrarsi – per rallegrarsi. Tigrì. 974.
 Andare – assolutamente, per muoversi. Tigrì. 1019.
 Avversieri – avversario, demonio. Tigrì. 1035.
 Attechire – venire innanzi, crescere. Conti. Vol. 1°. 295.
 Accettazione – parzialità, accezione; è riguardo ad alcuno contro ragione. Conti. Vol. I. 299.
 Abbominio – colpa grave, non già cosa abbominevole. Ugolini.
 Aggiornare – assegnare il giorno; farsi giorno. Ugolini.
 Agresto – uva acerba. Ugolini.
 Attarantato – morso dalla tarantola. Giob. *Ges. Mod.* 1°. 121.

- Agguantare – aggavignare violentemente con mano. Guerazzi. *Isab.*
Ors. 212.
- Alveolare – fare il letto al fiume. Gioberti. *Intr.* 2°. 171.
- Attempare – prolungare l'esistenza; divenir vecchio rifl. att. Giordani.
 98. 101.
- Avvilupparsi – mascherarsi. Cecchi. 151.
- Avviluppata – mascherata. Cecchi. 151
- Accattolica (all') + – vivere all'accattolica, per ischerzo, d'accatto. Giusti, *Prov.* 385.
- Accia – lino, stoppa, o canapa filata: filo qualunque. Gelli 334.
- Andare + – andare avanti, di bene in meglio. Sassetti. 34. per vivere.
 327.
- Ancacciuto – di anche grosse. Sassetti, 151.
- Anguilla – donna mingherlinga, o leziosa, gestuosa. Sassetti. 155.
- Anima – per aiuto mezzo. Sassetti. 133. 243.
- Animastico – che appartiene all'anima. Sassetti. 66.
- Appuntezza – momento favorevole da far checchesia. Sassetti. 135.
- Aria + – veder per aria, prevedere. Sassetti. 435.
- Assetto + – sentirsi male in assetto di chicchesia, vale trovarsene male.
 Sassetti. 22.
- Azione – per esercizio. Sassetti, 227.
- Accattapane – pezzente. Fir. Vol. 2. pag. 20.
- Aggarzonarsi – mettersi garzone. Ugolini e Fornaciari. Ugo. pag. 245.
- Asinare – viaggiare sopra un asino. Ugol. pa. 245.
- Annobilimento – lo annobiliva, Ugolini pag. 245.
- Abbuaiare – si usa talvolta per nascondere; abbuiar la vita vale togliersi
 agli sguardi del mondo. Giusti. *poesie* 4, 43.
- Accartocciato – si dice di oggetto flessibile che si ripieghi in sé stesso.
 Giusti *poesie* 89.
- Allumacato – si dice d'un oggetto sul quale passando la lumaca ha lasciato
 traccia dell'umore argenteo che versa, Giusti *poesie*, 91.
- Almanaccare – fantasticare, formare strani progetti nella mente, Giusti
poesie, 82.
- Ammenicoli – artifizi studiati – Giusti *poesie* pag. 27.
- Arfasatto – uomo che fa le cose alla sbadata e però non riesce buono a
 nulla. Pag 15. Giusti. *poesie*.

Affusolato – raffazzonato, abbellito, diritto diritto come un fuso e con prestezza. Cellini, *Vita*, 1°, 142.

Atteggiare + – atteggiare un cavallo, fargli fare diversi esercizi di maneggio per sollazzo Cellini, *Vita*, 1°, 117.

Asciare – taglia coll’ascia. Lippi, *Malmantile*, canto 6.

Acculattare – prop. significa piglia uno nel mantello, e alzarlo e farlo battere in terra col sedere. Lippi *Malmantile*, canto I.

B

- Bazzicatura – meglio in plur. bagattelle. 1°. 25. 124.
- Bottone * – gettare qualche bottone, far motto in qualche cosa. 1°. 39. 197.
- Barcollon barcollone – avv. barcollando. 1°. 44.
- Barricare – usare, praticare. 1° 49.
- Beveraggio – piccola mancia per bere; 1°. 151.
- Baionaccio – accr. di baione, chi fa baia volentieri. 1°. 163.
- Balzana – guarnizione o fornitura che interpone verso la balza delle vesti. Siciliano: pudia o pedia. 1°. 170.
- Balioso – poderoso, forte. 1°. 224.
- Beve – metaf. per credere. 1°. 233.
- Bandella – spranga di lama di ferro da conficcare nelle imposte, che ha nell'estremità un anello in cui entra l'arpione che regge l'imposta. Galileo cit. dal Tom. Lett. Ital. pag. 8. ediz. Mil. Reina.
- Bertone – drudo - cavallo coll'orecchia tagliata. Lalli, 1°. 196.
- Battuta * – andar per la battuta, seguire l'esempio dei più, fare quel che fan gli altri. Cecchi, 23.
- Bello * – avere il mal collo, dicesi di persona che si finge ammalata. Cecchi 224.
- Bruciataio – chi vende marroni arrostiti che si dicono le bruciate, Pantiacchi, 34.
- Borzacchino – stivaletto che arriva a mezza gamba. Ugolini.
- Bastonatura – il bastonare. Thuar. 166.
- Banda – luogo, sito. Thuar. 286.
- Bardotto – Garzone. Thuar. 289. 342. Dicesi anche quella bestia che mena seco il mulattiere per uso di sua persona. Bardotti si chiamano anche coloro, che, camminando per terra, tirano la barca per acqua coll'alzaia. Passare per bardotto, dicesi chi a una cena, o a un desinare non paga la sua parte. Fanfani.
- Barra – buona fortuna. Barra a chi tocca, chi le busca suo danno. Thuar. 289.
- Bracone, ona – uomo o donna vile, dappoco o poltrone. Thuar. 298.
- Briccica – cosa di niun momento, bagattella. 319. Thuar.
- Brischetto – tavolino sopra cui si pongono tutti i ferri e i materiali per lavorare scarpe. Thuar. 344.

- Bietta – picciol conio che serve a serrare, fendere, spaccare legno o altro. Mala bietta chi commette male fra amici. Gelli. 331.
- Balsolata – frottola: dare una basolata, dare ad intendere una frottola. Gelli 331.
- Busecchio, o Busecchia – Budellame, ventrame di polli e simili; anche un solo budello: legacciolo, detto forse così perché di busecchia - Tasca - Gelli. 335.
- Becca – Cintola di taffetà per lo più da legar calze; dicesi pure a banda o striscia da portarsi a armacollo per appicarvi la spada o altro. Gelli. 335.
- Bravare – tran. minacciare altieramente, imperiosamente. Gelli. 359.
- Bocca + – a bocca dolce, senza difficoltà. Cecchi. 128.
- Braccia + – Braccia da rami, braccia forti. Cecchi. 183.
- Botta + – uomo di tutta botta, persona astuta, cappata ed esperta in chexchia. Cecchi. 181.
- Bura – timone dell’aratro. Conti. 1°. 345.
- Borzacchio – susina intisichita, e ingrossata fuori dal consueto, vana e inutile. Giusti. *Prov.* 184. Il Fanfani, nota bozzacchio e bozzacchione. Per sim. Poppe vize delle donne.
- Bastare – durare. Giusti. *Prov.* 196. Gelli. 419. 436.
- Bigatto – baco che rode le biade. Giusti *Prov.* 243. diciamo mal bigatto a uomo di maligna intenzione, e che volentieri commette male. Fanfani.
- Blaso – balbuziente. Giusti *Prov.* 375.
- Bujo + – stringersi il bujo a mezza via, vale accrescersi. Tigri. 749.
- Barcone – gran messa di grano. Tigri. 763.
- Bottoni + – tirare i bottoni, pungere con motti acuti; di qui sbottonare e sbottoneggiare, dar biasimo o mala voce. Tigri. 8. 501.
- Bugnolino – si dice bugnolino di ghianda, la ghianda medesima. Tigri. 10.
- Boccio – boccia, fiore non per ancor aperto. Tigri. 139.
- Badare – guardare, guardare amorosamente. Tigri. 199. Coll’accusativo, *Stor. Sent.* 6.
- Buttare – assoluto, gettare inutilmente. 951. Tigri.
- Bisbiglio + – far gran bisbiglio, gran dire 1010. Tigri.
- Buttalo via – fu detto come sostantivo di uomo scempio e da non farne verun conto. Fanfani.
- Battibecco – quistione, zuffa. Conti. 1°. CXXXV.

- Bugiare – dir bugie: il Fanfani la nota come v. a. Gioberti. Ges. Mod. 1°. 121.
- Bellezza + – essere una bellezza, essere bellissima. Cecchi. 150.
- Bellandare – così chiamato in ischerzo chi è lento nell’operare. Sassetti. 252.
- Binascere – nascere in compagnia d’altri. Sassetti 399.
- Bocca + – a bocca di notte, mod. avv. significante nel far della notte. Sassetti, 269, 326.
- Busca + – andare in busca, in cerca. Sassetti. 332.
- Bizzeffa + – a bizzeffa, largamente. Lippi, *Malmantile*, canto, 2.
- Brucioli – strisce di legno sottili cavate colla pialla. Lippi, *Malm.* canto. 2.
- Babboccio o Babbalà + – a, inconsideratamente. Lippi. *Malm.* canto 3.
- Biscaiuolo – giocatore alla bisca. Idem, canto. 6.
- Baseo – balordo, melenso. Idem, ibidem.
- Buaccio – ignorantaccio. idem - ibidem.
- Bordelleria – inezia, bagattella, Cellini.
- Bagaglione – colui che porta le bagaglie a coloro che vi assistono, e dicesi ad uno per ingiuria. Ranalli, *storie*. 1°. pag. 44.
- Balza – la estrema punta di abiti da donna o di tappeti, o di arazzeria e simili, la quale è di tessitura diversa e di diversi colori dal campo del tessuto. Giusti. *Ep.* 1°. 225.

C

- Cura * – aversi cura, guardarsi. 1°. 10.
- Cagliare – peritarsi, mancar di coraggio. 1°. 10.
- Capo * – capo grosso, grande adunanza: nel Fir. per gran caso. 1°. 25.
- Cavare * – cavare il granchio dalla buca colla mano degli altri, riuscire ad un disegno, coll'inganno, facendosi mezzo, o vittima qualche balordo o illuso. 1°. 38.
- Coticone – di dura cotenna, zotico, rozzo, 1°. 63.
- Cutrettola – uccello che posato a terra dimena zampe il culo o la coda. 1°. 169.
- Comparigione – il comparire, il rappresentarsi in giudizio. 1°. 187.
- Concia – addomesticamento degli uccelli di rapina. 1°. 208.
- Corrivo – semplice. 1°. 234.
- Clemente – dolce, piacevole. 1°. 269.
- Cavare * – cavare il corpo di grinza, mangiare assai. Fir. 1°. 45.
- Citrullo – stolido. Giusti *Poesie Apocrife*. pag.
- Cacazibetto – profumino, bell'imbusto. Lalli, 1° 198.
- Camato – bacchetta sottile non lunga per lo più di corniola da batter panni: ogni bastoncino sottile e dritto. Gargallo, *Trad. Giov.* 139.
- Che – per mentre, Fir. vol. 1°. 97. 103.
- Capitale * – far capitale, far conto. Cecchi 14.
- Crescere * – crescer l'animo, aver maggiori protensioni, Cecchi. 20.
- Cavallaccio * – cavallaccio da mugnai, cavallo cattivo. Cecchi 23.
- Cosa * – a cosa a cosa, a una cosa per volta. Cecchi 25.
- Capitalaccio – chi si da in poca stima, disutilaccio. manca al Voc. Thuar. 311.
- Capo + – a capo scala a piè della scala. Thuar. 298.
- andar in capo al mondo, lontanissimo. Thuar. 258.12
- Canonica – la casa del parroco, si dice anche prioria. Thuar. 240.
- Conquibus – i danari. Thuar. 169.
- Casigliano – così si chiamano reciprocamente in Toscana le persone che abitano in una stessa casa, ma non della stessa famiglia. voce d'uso. Thuar. 145.
- Cianume – l'infima plebe: ciane son dette in Firenze le donne che ad essa appartengono. Thuar. 2.

- Costare – costare un occhio, valere un occhio, quando una cosa vale cara. Gelli. 367.
- Coppa + – avere per una coppa d'oro, dicasi di uomo e di donna quando vogliono mostrare in quel e quella tale essere squisitezza ed eccellenza. Gelli. 380.
- Cioppa – veste a guisa di gonnella usata anticamente dagli uomini e dalle donne: gli asciugatoi erano quelle cose con le quali le donne si coprivano la testa. Gelli. 314.
- Calzare + – Toi se questa calza! se questa è bella, se ci quadra. Gelli. 421.
- Ciusmare – o ciurmare, dare medicine come i ciurmadori che le lodano con una lunga intamerata di parole. fig. dare ad intendere una cosa per un'altra; ingannare, giuntare: rifles. inebriarsi col vino. Gelli. 31.
- Ceffo + – far ceffo, dicasi anche far muso, mostrare di aver per male una cosa. Cecchi 141.
- Cencio + – uscir di cenci, significa venir di basso stato in buona fortuna. Cecchi. 148.
- piglia il cencio, è un dettato col quale i maestri delle botteghe licenziano i garzoni. Fanfani.
- tutti i cenci vogliono entrare in bucato, si dice d'un presuntuoso che fa o dice cosa a lui non conveniente. Fanfani.
- Carico – colpa; dar carico, dar colpa. Cecchi. 161.
- Conciare * – conciare alcuno col denaro, renderselo amico. Cecchi. 17
- Carezzaccia – peggiorativo di carezza, dicesi a fanciullo o servo triste quasi degno di carezza. Cecchi 185.
- Cacciare + – cacciar carote, vale dare ad intendere cosa non vera. Cecchi. 191.
- Cocchiere – turacciolo che tara la buca in mezzo al corpo della botte, od altro vaso simile. Conti. Vol. 1°. 339.
- Colmigno – comignolo: il Fanfani lo nota come via. Conti. 1°. 322.
- Ciancottare – cianguigliare, parlar male una lingua. Giusti. *Prov.* 8.
- Casco (il) – il cascare. Giusti. *Prov.* 171.
- Cercine – rinvolto di panno circolare che porsi in capo chi porta pesi: dicasi anche d'un gancialetto similmente a guisa di cerchio, formato con alcuni nastri al capo di bambini per riparo dalle percosse nelle cadute. Giusti. 174.

- Cappello + – pigliare un cappello, metter broncio, andare in collera. Giusti. 220.
- Cotano – sasso o ciottolo, nel Lucchese. Giusti *Prov.* 301.
- Colla – corda, tormento per indurre gli imputati a confessare. Giust. *Prov.* 310, o 11, o 12.
- Casare – metter casa; dar moglie, accasare. Gotti. *Aggiu.* 35.
- Checcosuda – affannone. Gotti, *Agg.* 48.
- Ciglio – plur. ciglia: margine erboso. Tigri. p. 101.
- Ciocca – per piccola rama. Tigri. 120.
- Cicalino – che favella assai. Tigri. 135.
- Creatura – per nissuno: Non l’avesse detto creatura. Tigri. 138.
- Cresciutoccio – grassetto, tarchiatello. Fanfani.
- Come – per purché. Tigri 281.
- Cantoniera – per cantonata. Tigri. 300.
- Consigliare + – consigliare in bene, invece di a ec. Tigri. 382.
- Capace + – far capace, persuadere. Tigri 514.
- Coraccio – peggiorativo di core. Tigri. 649.
- Così – per questa ragione. Tigri. 694.
- Capo (in) – infine. Tigri. 717.
- Capo + – uomo da mettergli il capo in grembo, da fidarsene alla cieca. Giusti. *lettera al Tuar. Rac. Popolari.* VII. Pref.
- Caminata – meglio camminata: il modo di passeggiare. 737.
- Cortinaggio – le tende che sono intorno il letto. Serenata. 29. Tigri.
- Campare – per vivere. Tigri. *Stor.* 160.
- Capitale + – bel capitale, detto per antitesi, cioè nulla di buono. Tigri. *Stor.* 345.
- Cocchi + – caricato di cocchi, cioè di barba d’alberi, dicono un giovane cui un altro abbia tolto la dama. Tigri. *Stor.* 363.
- Colombo + – tirare a’ colombi suoi, far cosa che torni in danno proprio. Serdonati cit. in nota. Gelli 338.
- Casaltù – per casa altrui, casa d’altri. Sassetti. 10.
- Cavallo + – a cavallo a cavallo, in fretta, stans pede in uno. Sassetti 242.
- Coglioneria – ciancia, Sassetti 53.
- Corona + – dir la corona, il rosario. Sassetti. 245.
- Costare + – costi che costi, sia di qualunque prezzo. 175.
- Cominciari – quelle pietanze fredde che sogliansi mangiare a principio

- del pranzo. Buonarroto. *Aione*. Canto III. st. 14.
- Costola – la parte opposta al taglio d'un coltello. Sic. (Cozzu) Tommaso. *Il Suppliz. d'un Ita*. Pag. 24.
- Civire – accivire, procacciare. Boccaccio. Vol. II. pag. 205.
- Carpiccio – quantità, non di cosa cattiva, come bastonata o altri mali trattamenti. Fir. Vol. 2. pag. 116.
- Callajuole – reti sugli staggi che si tendono alla callaja per cui debbono passare gli animali cacciati. Fir. II. pag. 154.
- Cattolicità – tutte le genti cattoliche. Ugolini. pag. 245.
- Cappellina + – dalla cappellina ad uomo astutamente ribaldo. Lalli, 1° 38-
- Cricca – dicesi di tra cose che stiano insieme; specie di giuoco di carte, brigata d'uomini criocca. Lalli, 1°, 70.
- Cocciuole – enfiatura caggionata dai morsi di zanzara ecc. Lippi, *Malm*. Canto 6.
- Corvettare – è un certo saltare dei cavalli. Lippi, *Malmantile*, canto 6.
- Catapecchia – intendiamo luoghi umidi, incolti e disabitati. Lippi. *Malm*. Canto 6.
- Croccare – Cigolare. Lippi. *Malmantile*, canto 6.
- Corbellino – dim. di corbello; nel linguaggio fam. minchione. Giusti *ep*. 1° pag. 222.
- Casupola – dim. dispr. di casa. Giusti. *Epist*. 1°. 224.

D

- Discanso – scampo. 1°. 14.
- Dibattito – discussione. 1°. 15.
- Disdetta – rottura, disgrazia. 1°. 15.
- Discredersi – vale talvolta stogarsi con parole sopra qualche passione. 1°. 43.
- Dare * – dar luogo a una cosa, vale anche, desistere da quella; cessarsi. 1°. 67.
- dare spazio, decidere, sentenziare. 1°. 147.
- Dotta – tratto di tempo. 1°. 168.
- Diligenza – amore, vaghezza. 1°. 224.
- Discriminatura – è quel giro che separa i capelli in due parti per mezzo la testa, che anche dicesi dirizzatura. 1°. 287.
- Diavolo * – Il diavolo è cattivo perché egli è vecchio. l’esperienza e il tempo accrescono l’astuzia e la malizia. Gelli, 407.
- Davanzo – assai. Cecchi. 13.
- Dare – per battere. Cecchi. 26
- Distingersi – far mostra di non sapere: far mostra di non essersi finto. Giord. 134.
- Discreto – né troppo, né poco: stato discreto, mediocre. Thuar. 150.
- Dicatti + – aver dicatto, o dicatti, reputar grazia singolare, avere di grazia. Thuar. 226. 351.
- Dirizzone – operazione senza consiglio. Thuar. 268.
- Detta, (a) – al detto, al dire. Thuar. 311.
- Difilato – direttamente: si dica ancora comunemente. Gelli. 347.
- Diavolo * – Diavolo falla! modo di esclamazione per dire: può esser vero! Gelli. 348.
- Dama – per innamorata, si dica del popolo, e pure damo per innamorato. meglio talvolta del popolo si dice ganzo e ganza. Gelli. 400.
- Denti + – sentir duol di denti, patir fame; vive ancora in Toscana. Gelli, 403.
- Data + – essere in data, in condizione, in istato. Cecchi. 145.17
- Dimenticare – v. a. dimenticare. Cecchi. 149.
- Dire + – dire per alcuno, parlarne in favore. Cecchi 159. Fanfani spiega anche, essere del partito d’alcuno.

- Denti + – rimettersela fra denti, dicesi quando uno si trattiene di dire cosa di che aveva cominciato a parlare, e tenta correggersi con altri detti. Cecchi. 162.
- Dopo – per addietro: tiriamoci dopo questo canto. Cecchi 181.
- Detta – sorte, e propriamente buona fortuna nel giuoco. Giusti, *Prov.* 138.
- Dimojare – liquefare ciò che è in istato d’agghiacciamento. Giusti. *Prov.* 184. Il Fanfani la nota come voce da non usarsi.
- Dusolino – di cavallo, topato, cosa di topo. Giusti *Prov.* 340.
- Domo + – in domo Petri, dove son le finestre senza vetri, in carcere. Gotti, *Agg.* 64.
- Divincolatura – atti di scontento Giusti. 389.
- Dimostrare + – dare a dimostrare, per dare a dividedere. Tigri. 269.
- Diletto + – dire per diletto, per ischerzo. Tigri. 468.
- Dare – per somigliare, avvicinarsi. Tigri 203
- Dovere + – me ne sta il dovere, cioè è di ragione, ben mi sta. Tigri. 731.
- Dimenticone – smemorato, uomo di memoria debole. Conti. 1°. 4IX.
- Dissezione – e non già sezione d’un cadavere. Ugolini.
- Dormire + – non bisogna dormire al fuoco, non bisogna essere smemorato. Gelli. 372.
- Dimolto – grandemente. Sassetti 35.
- Donna + – far donna, parlandosi di fanciulle, deflorare. Sassetti 297.
- Dito + – attaccarsela o legarsela al dito, imprimersi bene alcuna cosa nella memoria, determinare di vendicarsi. Lalli, 1°, 74.

E

Embrice * – tegola. scoprire un embrice, rivelare una cosa segreta. vol. 1°. 41. 203.

Essere – per tornare. Cecchi 21.

Eccezione + – trovare eccezione in qualche cosa, trovarsi difetti. Thuar. 122. Si dice anche dare eccezione ad una cosa, nello stesso significato.

Eccome! – lo stesso che e come! Thuar. 237.

- Estroso – di cervel balzano. Giusti. Prov. 414.

Elegiopeo – scrittori di elegia. Sassetti 79.

Essere + – essere a tocca e non tocca per fare una cosa, vale essere a un pelo di farla; esserci vicinissimo. Sassetti, 259.

Embé – or bene? Ugolini pag. 97.

F

- Fitta – terreno che sfonda e non regge al pié. 1°. 6.
- Fucato – finto, orpellato. 1°. 20.
- Farina * – la farina della propria persona si era convertita in crusca: detto di donna che col tempo abbia perduto ogni bellezza. 1°. 21.
- Fumo. * – per essergli venuto un po' di fumo di questa pratica, cioè per averne avuto sentore. Vol. 1°. 23. 138.
- Froge. plur. – propriamente la pelle di sopra le narici dei cavalli: dicasi anco degli uomini. 1°. 23. 11° pag. 181.
- Festa * – far la festa ad uno, ucciderlo. Fir. 1°. 41.
- Fare * – fare col capo il Signorsì. addormentarsi, Lalli, 1°, 186.
- Filastroccola – Fir. pag. 142. 1°.
- Fantastico – stravagante. Cecchi. 13.
- Fare * – far fare occhi pazzi, far infuriar come un pazzo. Cecchi, 19.
- Forse * – uscir di forse, uscir di dubbio. 24, Cecchi.
- Fiorita – dicasi anche a quella filza di verzura, che si appiccano nei luoghi dove si fa festa, o a fiori spicciolati che si spargono per le strade: e nel Fiorentino e altrove dicasi ad una specie di giungata. Thuar. 308.
- Falda – sopravveste. Thuar. 269.
- Filare – gettar fuori sottilmente: pr. del vino quando la botte è quasi vuota per lo spillar del sangue. Thuar. 160.
- Fortilirio – o fortalirio, piccolo castello fortificato: piccola fortezza: voce d'uso. Thuar, 142.
- Fradicio – sim. noia, fastidio: il Fanfani lo nota aggettivo solo. Thuar. 320
- Fregola + – toccar la fregola venir la voglia. Gelli. 353
- Forse – per incertezza: esser passato fuori d'un gran forse. Gelli, 411.
- Fare – esser fatta, di negozio o altro affar conchiuso. Gelli, 411.
- Filosofare – attendere a filosofia. Gelli, 44.
- Fantasia – per pensiero, capriccio. Cecchi, 146. voglia. Tigri. 596 e 767.
- Forche + – star come sulle forche, a malincuore. Cecchi 147.
- Frasca – per met. dicasi di persona di poco giudizio. Cecchi, 184.
- Fichi + – cercava fichi in vetta, vale mettersi a cose difficili e pericolose. 190. Cecchi.
- Finestrelle – quei vani fra nuvole dove il sole fa capolino. Giusti. *Proverbi*. 196.

- Friso – ghiotto, leccardo. Giusti, *Prov.* 285.
- Frulla – per frullo. Giusti, *Prov.* 313.
- Fignoloso – ammalato col fignolo, che è un'infiammazione di alcune cellule del tessuto cellulare, che fa un enfiatello dolorosissimo. Gotti. *Agg.* 33.
- Foglina – dim. di foglia. Tigri, 41.
- Fame – bramosia. Tigri, 41.
- Formare – formar partito, prendere risoluzione. Tigri, 66.
- Fallo – imperfezione, Tigri. 219.
- Fiorire – per render fiorire, Tigri 235, e attiv. 517. Conti. 1°. 322.
- Frescheggiare – per cogliere il fresco. Tigri. 335.
- Farfallino – dicasi d'uomo, o donna leggiera. Tigri. 259.
- Fiore – sul fior, sul più bello. Tigri. 948.
- Furia – per fretta: aver furia. Tigri. 959.
- Fare – per raccogliere. Tigri. *Stor.* 416.
- Fagnone o Fagoto – uno che si finge semplice. Gelli, 466.
- Fantasia + – aver fantasia d'una cosa vale averla in mente, averne o farsene un'idea. Sassetti 119.
- Fare – parlandosi di animali domestici, allevarli. Sassetti, 420.
- Finimento – ciò che imbandisce all'ultimo della mensa. Sassetti 54.
- Fermento – lievito. Gelli 330
- Fittone – barba maestra della pianta. Davanzati. vol. 1. pag. LXXI.
- Frizzare – si dice del pungere o mordere che fa il vino piccante nel berlo. Dav. *Ibidem.*

G

- Gretola – il vinco di che si compone la gabbia. 1°. 15.
- Gravacciola – peg. dim. di gravaccia, attempato. 1°. 50.
- Ghiandaia – uccello che becca ghiande, putta. 1°. 55.
- Gentildonnaio – Panciatichi. 34.
- Giochicchiare – o giocacchiare, (ma meglio il primo), far piccolo giuoco. Thuar. 157.
- Giannettina – si dica anche una bacchetta, o Mazza per lo più di canna d'India o simile, che suol portarsi andando a passeggiare: diminutivo di giannetta. Thuar. 300.
- Giubba – veste così da uomo che da donna che in antico si tenea di sotto: ma oggi solamente da uomo, ed ha le falde di dietro. Thuar. 330.
- Gatta + – ogni gatta vuole il sonaglio, ognuno vuol far la sua. Gelli, 354.
- Gruzzolo – quantità di monete messe insieme. Gelli. 365.
- Grande + – stare in sul grande, dicasi ancora di chi tiene un contegno alquanto severo. Gelli, 425.
- Gli – per li: i nostri peli bisogna filargli, tessergli. Gelli 14.
- Grazia + – di grazia, volentieri. Cecchi, 148.
- Gettare + – gettar via, disperarsi grandemente. Cecchi, 169.
- Grossezza – rancore, disappore. Giusti, *Prov.* 401.
- Guardare – per custodire. Giusti. *Prov.* 55. 107.
- Guama¹ – pare, fodero o guaina. Giusti, 121.
- Gettare – per tramandare / gettare odore. tigri, 769. Firenzuola. 1°. 28.
- Goccina – dim. di goccia. Tigri. 763.
- Gambo – stelo sul quale si reggono le foglie, e i rami dell'erba, e delle piante. Tigri. 23
- Gettare – spargere. Tigri. 3.
- Generoso – per eccellente, valoroso. Tigri, 110.
- Giovanino – vez. di giovane. Tigri, 158-806. Sassetti 52.
- Gioiosa – mostrar gioia. Tigri, 215.

¹ Nella pagina indicata da Capuana del Giusti si legge 'guaina', ma un errore di stampa o un'incomprensione dell'autore potrebbero aver generato questa forma da lui trascritta, 'guama'. A supporto di questa tesi, si veda come Capuana scriva 'pare' subito dopo la forma, poiché, impossibilitato a rintracciare il lemma nel Fanfani, deduce il significato trascritto esclusivamente dal contesto.

- Guardare – per pensare, badare. Tigrì. 481.
Giurio – frequentativo di giuro. Tigrì, 626.
Gloriare – per far festa, assolutamente. Tigrì, 638.
Gelosia – sospetto. Tigrì. 656.
Gioglio – per loglio. Tigrì, 698. 813.
Graziosuccia – vez. di graziosa. Tigrì. 964.
Gentilezza – per lindura. Tigrì. 1006.
Gualatro – in siciliano virrina. Ugolini.
Galante – di cosa, vuole singolare. Sassetti 217. 399.
Gentile – delicato, gracile, soave. 398. Sassetti.
Girella – di cacio, forma. Sassetti, 211.
Guasto – innamoratissimo Firenzuola vol. 2. pag. 12.
Gocciolone – semplice, scimunito. Lalli, 1°. 39
Guazza – copiosa rugiada. Lalli, 1°. 44
Grazzino – Grazino morì, e graziano è quello lì: dicesi a chi fa un atto che non ha punto spazio. Uso. [...]

I

- Indiano + – far l'indiano, dissimulare, fingere di non sapere una cosa che si sa. Mostrarsi nuovo di cosa a noi ben nota. Thuar. 339.
- Intruggiarsi – mettersi fra la gente. Thuar. 334.
- Intabbarrato – stretto nel tabarro: manca al Voc. Thuar. 334.
- Impossessato – v. intr. si dice del Ribollire, e mandar fuori che fanno gli alberi e i legnami alcune piccole nascenze con muffa, simili a pòrri che vengono nelle mani 11. si dice ancora del guastarsi i panni lini e chicchesia per l'umido che vi sia rimasto dentro. Thuar. 285.
- Ingarbugliare – aggirare, ingannare. Gelli, 350
- Ire + – ire a la belle, compiacere. Gelli, 378.
- Innamoracchiamento – amore che ha poco fondamento. Gelli, 430
- Inciambellato – condotte a braccetto, (di donne) Thuar. 45.
- Intasato – ben chiuso d'ogni parte, propriamente di fessure. Giusti, *Prov.* 8.
- Istrumentare – porre in pubblica scrittura. Giusti. *Prov.* 9.
- Interito – tutto d'un pezzo. 410. Giusti *Prov.*
- Idea – ghiribizzo, bisogno, fantasia. Giusti, *Prov.* 119.
- Imborzacchire – intristire, (di susina) Giusti, *Prov.* 195.
- Iasogno – sogno, o vana immaginazione. Tigri. 80.
- Intravvenire – accadere. Tigri 89. 128. Firenzuola. 1°. 4.
- Inguistara – vaso. Tigri 197.
- Inorare – adornar d'oro. Tigri 314. *Stor.* 34.
- Innamoratella – vez d'innamorata. Tigri. 538.
- Imparare – per insegnare. Tigri. *Stor.* 5.
- Imbianchino – imbiancatore di muraglia. Ugolini. Thuar 181.
- Impiallacciare – coprire i lavori di legname dozinale con legno più nobile sottilmente segato. Ugolini.
- Infrescoatoio – rinfrescoatoio 322 Sassetti.
- Ingordire – farsi ingordo. Sassetti, 125.
- Inzeppare – v. Rimpinzare.
- Incentrarsi – unirsi al centro, tendere al centro. Conti. II°. 216.
- Involgare – render comune al volgo. Colletta, *Stor.* lib. I par. XVI.

N

Nona + – far la nona, prevenir la dimanda coll'anticipare la negativa.

Fir. 1°. 304.

Nome + – dar mal nome, mettere in mala voce. Cecchi, 8.

Nuvita – per nuvola. Tigri 169, 170, 171. Petrarca, nuvioletta.

Naturale, n. – paesano. Sassetti, 264, 273, 321, 344.

— agg. – natale, patrio. Sassetti. 329.

— agg. – del paese ov'altri è nato. Sassetti, 297, 420.

— agg. – a filosofo, che tratta delle cose della natura. Sassetti 80.

Nugazione – prolungazione di discorso che può parere superfluo. Sassetti, 45.

L

- Levare * – Levare i pezzi a qualcuno, dargli biasimo, lacerarlo. 1°. 159.
- Lasciare * – Lasciare andare tre pan per coppia, lasciar che le cose vadano come vanno: lasciar chi altri pur faccia a modo suo. 1°. 210.
- Legare * – Legar l'asino a buona caviglia, dormire profondamente. 1°. 212.
- Lische – materia legnosa, che cade dal lino, e dalla canapa, quando si maciulla, si pettina, e si scòtola. Thuar. 345.
- Linaiuolo – colui che vende il lino, e colui che lo pettina. Thuar. 345.
- Logorarsi – consumarsi per uso troppo lungo e frequente. Thuar. 243.
- Lavare + – lavarsi le mani, modo ancor vivo per disbrigarsi d'una cosa. Gelli, 343.
- Lotta + – esser di lotta, secco, esile, debbole. Gelli, 420.
- Lume + dar nel lume - più comunemente dar ne' lumi, entrar grandemente in collera, dar in escandescenza. Cecchi, 141.
- Levatura + – di poca levatura, facile a montare in collera. Cecchi, 145.
- Là + – non pensar più in là, non pensare alle conseguenze. Cecchi, 152.
- Luna + – uomo cui bisogna andare a punti di luna, cioè cogliendo il tempo opportuno.
- Lattajuolo – per dente che incomincia a mettere quando si latta; ora meglio, dei denti delle bestie. Giusti, *Prov.* 156, 251.
- Lonzo – floscio, snervato, pigro, tardo per grossezza: si dice dello stile senza forza: per tenuto largo, non pigiato. Giusti. 307. *Prov.*
- Lògoro – il richiamo dello sparviere nella caccia che anticamente li faceva con questi animali. Giusti, *Prov.* 340.
- Licenza + – dar licenza, per rimandare. Tigri, 116.
- Lumiere – per lume in genere. Tigri. 141. anche Dante. *inf.*
- Lampa – per lampada. Tigri 787.
- Levata + – di poca levata, di poca importanza. Sassetti 314.
- Lo – per tale in forma di pronome invariabile in ambo i generi e numeri. Sassetti 191. e Redi, Machiavelli, Lasca, Zannotti Gozzi, citati a pag. 488 del Sassetti. *Lettere*.
- Lode – cosa lodevole. Sassetti, 35.
- Lungagnole – reti lunghe e basse. Fir. II. pag. 154.
- Limosina + – buona limosina, uomo cattivo, traditore astuto. Lalli, 1°, 358.

M

- Malarrivato – condotto a mal termine. 1°. 6.
- Motto * – far motto, usato per salutare, dir addio. 1°. 49-50.
- Moccio * – affogar nei mocci, perdersi in un nonnulla. 1°. 35.
- Mettersi * – mettersi la via tra le gambe, camminare celermente. 1°. 58.
- Massaria. – riunione, quantità. 1°. 62.
- Mancare – essere assente. 1°. 101.
- Magolato – dicasi quel tratto di campo ch'è tra un filone e un altro di viti. 1°. 167.
- Malasin * – che malasin: modo volgare d'esclamazione, come che diavolo, che diamine. 1°. 170.
- Messa * – messa del congiunto, è quella che si celebra nella benedizione del matrimonio. 1°. 223.
- Malvago – poco desideroso, contrario. 1°. 228.
- Mellonagine * – mellonagine sfarinata, balordagine, sciocchezza strampalata. 1°. 231.
- Magro * – magro allampanato, magrissimo; dicesi anche magro assaettato. Panciatichi. 23.
- Monnini – motti pungenti. Panciatichi. 25.
- Morto * – in queste frasi: dov'è il morto? il morto non era lì: il morto se l'avevano trafugato ecc... vale di cosa o denaro nascosto. Thuar. 169.
- Manciata – quanto si può prendere con una mano. Thuar. 120.
- Miseria – per spilorceria. Gelli, 329.
- Mendo – v. a. vizio, pecca, si dice sempre fra il popolo. Gelli. 330.
- Monterappoli + – aver la lancia di Monterappoli in mano, vale aver male da tutti i lati, perché da tutti i lati questa lancia pungeva. Gelli, 331.
- Motto + – andare a far motto, andare da alcuno, vive tuttora. Gelli, 345.
- Miele + – aver il miele senza le mosche, avere il bene d'una cosa senza averne gli inconvenienti. Gelli. 336.
- Misalta – carne salata di porco, avanti ch'ella sia rasciutta, e secca. Gelli, 368.
- Misera – oggi si direbbe stillina, spilorcia. Gelli, 372.
- Mettere + – metter male d'alcuno, dirne male. Gelli, 378.
- Mente + – per mente alle alle mani d'alcuno, spiare ogni sua azione, ogni passo. Gelli, 401.

- Maccatelle – oggi si dice maracchelle, corbellerie. Gelli, 429.
- Manco + – molto manco, pochissimo. Gelli. 94.
- Modo – rimedio; a tutto è modo. Gelli. 94.
- Manate (a) – in buona quantità. Cecchi, 191.
- Micolino – miccino, pochino. Giusti. *Prov.* 76. Gioberti. *Ges. Mod.* 4°. 256.
- Malestro – malfatto, cattiva opera. Giusti *Prov.* 128.
- Marmeggia – vermetto che nasce dalla carne secca e la rode. Giuti. *Prov.* 148.
- Malscalcia – nodo. piaga. Giusti. *Prov.* 148.
- Mangiare – per consumare. Giusti. *Prov.* 231.
- Manevole – facile a maneggiarsi. Giusti. *Prov.* 367.
- Merigia – ombra di mezzogiorno. Tigri, 752.
- Mettere – per farsi, rendersi. Tigri. 121.
- Mentovato – che ha fama. Tigri. 150.
- Mughetto – pianta che fiorisce di primavera, e dà fiori che hanno lo stesso nome, bianchi e odorosissimi. Tigri, 160.
- Maladaggio – per certo pudore, per non dir maledetto. Tigri. 400.
- Manco – per nemmeno. Tigri, 454, 773, 831.
- Mettere – per far sorgere. Tigri. 489.
- Mani – alle mie mani, finché dipende da me. Tigri, 510.
- Masticare – trovar duro il fare o andare una cosa. Tigri. 671.
- Melanconiosa – piena di profonda mestizia. Tigri. 729.
- Meglio – avv. comp. usato per aggettivo. *Lettere* a pag. 294 Tigri.
- Mignolare e Mignolo – di ulivi, mandar fuori i mignoli, cioè le bocciole dagli ulivi. Tigri in nota a pag. 315. Gioberti. *Ges. Mod.* 2°. 152. Sassetti, 398.
- Musoncella – viso di ragazza che faccia muso, dispreggiativo. Tig. *Stor.* 330.
- Mostrare – (arte pittorica) spiccar bene. Giordani, 100.
- Mille + – star sul mille, significa tenere una certa gravità negli atti o nell'apparenza, più che conveniente al suo grado. Cecchi, 160.
- Macco – agg. di calamajo, vale forse che ha difetto di stracci, o d'inchiostro, o che l'inchiostro si è prosciugato e diventato una pasta come il macco. Sassetti, 68.
- Maissimo – sup. di mai. Sassetti, 82.
- Marignone – gelone alle mani. Sassetti, 289.

Meschinato – diventato meschino. Sassetti, 244.

Morire – in significato di essere una morte, parlandosi di cosa che provochi sommo disgusto o pena ec. Sassetti, 156. 301.

Mucca – vacca principalmente destinata a dar latte e butirro: e sogliono venir dalla Svizzera. Thuar, 214.

Mangiapopolo – Ugolini. pag. 248.

Martino + – far l'urta Martino vale dar di cozzo in qualche cosa. è il truzza martinu del siciliano. Lalli, Vol 1°, pag. 253.

Maginata – si dice ad una che si veste buffa e ridicola o che fa cose sciocche. Uso.

Maginata – fare una maginata: fare una cosa ridicola sciocca. uso.

O²

- Ordine * – non veder ordine, non veder modo, maniera. 1° 6. 50.
- Orecchia * – dare orecchia, acconsentire. Cecchi, 19.
- Ora + – ora come ora, or ora. Thuar. 245.
- Ordine + – far ordine, far gran provvedimenti per nozze. Gelli, 351.
- Occhio + – esser l'occhio destro d'alcuno, essere grandemente amato, favoritissimo. Cecchi, 351.
- Ordinotte – un'ora di notte. Conti. 1°, 337. Tigri, *Stor* 332.
- Orecchio – l'estremità del sacco chiuso che sopravanza la legatura. Gelli, 254.
- Occorrere (non) – per essere inutile. Giusti, *Prov.* 343.
- Osservanza – ossequio. Conti, 1° 296.
- Occhiata – tanta lontananza, o tanto spazio di luogo quanto può vedersi con l'occhio. Sassetti. 205.
- Ornare – ornamento: dicesi elegantemente delle fronde degli alberi, Sassetti 322.
- Ore + – ore rubate, ore d'ozio, quelle che rimangon libere da qualche operazione. Sassetti 139. Redi. *Lett.* 2. 124: e tempi rubacchiati.

² Sul *verso* della carta precedente Capuana annota: «La lettera N è posta prima della lettera L».

P

- Posta * – a posta fatta, a bello studio, con espresso disegno. 1°. 22.
- Portare * – portare pericolo, correre pericolo. att. 1°. 29.
- Pascione – pastura. 1°. 44.
- Patricciano – propr. sorta di pastinaca selvatica; dicesi d'uomo semplice e pacifico. 1°. 45.
- Perché – per la qual cosa. 1°. 46.
- Pelo * – di pel tondo, dicesi di uomo credulo, sciocco. 1°. 63.
- Posare – attitudine 1°. 111.
- Pasta * – trar le mani d'ogni pasta, riuscire in tutto: saper condurre a buon fine ogni più difficil faccenda. 1°. 150.
- Promettere – assicurare, accettare, 1°. 192. Firenzuola. Gelli 339.
- Pepe * – come di pepe, appuntino. 218.
- Pegno * – esser lasciato pegno in sull'osteria, vale passar da balordo, o essere per dabbenaggine beffato dai compagni. 1°. 228.
- Pigliare * – pigliar le starne col bue, mettersi ad un'impresa senza mezzi adattati, o mancando di capacità, onde si ha spesso il danno e la beffa. 1°. 232.
- Panni – chiamavansi certe macchie larghe di color variabile che vengono talvolta sulla pelle, come le erpetiche. 1°. 287.
- Pensata * – per la non pensata, fuor d'ogni credere. Cecchi. 17.
- Prosperoso – robusto. Cecchi. 18.
- Perla * – starvi come una perla, vale starvi bene. Cecchi, 21.
- Portante * – andar di portante, dicesi di cavalli che vanno con passi corti e veloci, mossi in contrattempo. Cecchi. 21.
- Putare + – puta caso per esempio. Thuar. 348.
- Prenditoria – così dicevi in Toscana quel banco dove si va a giocare al Lotto. 305. Thuar
- Perbene + – giovane perbene, buon giovane, di proposito. manca al Voc. Thuar. 320.
- 34
- Parte + – non avere né arte né parte, non aver né mestiere né roba. Thuar. 340.
- Piovigginare – a piovigginare. leggermente piovere: pioviscolare. Thuar. 320.

- Piccione + – Gli è meglio un piccione in mano, ch'un tordo in tasca: si dice anche meglio una magra gallina oggi, che un grasso cappone domani. Gelli, 379.
- Parole + – metter parole, parlare, dal latino dare verba. Gelli, 385.
- Parte – per qualità: ha tutte le buone parti. Gelli, 408.
- Paternostri + – scorrere paternostri, recitarli. Gelli, 406.
- Parere – per piacere, Gelli, 413. da frate non le è paruto ec..
- Pescare + – mandar qualcuno a veder pescare la gatta, quando si tratta di alcuno da trarre in inganno con qualche astuzia. Gelli, 415, e Sassetti ivi citato.
- Parte – per frattanto. Gelli. 416.
- Portare + – portare pericolo, correre pericolo. Gelli, 31.
- Poco poco (un) – pochissimo. Gelli, 50.
- Per – con. Cecchi 146. per stare in munistero, collo stare.
- Praticaccia + – per praticaccia, per un po' di pratica acquistata. Cecchi, 152.
- Pappare + – le pere mezze son quelle che si pappa l'orso. Cecchi 163. il proverbio è: le pere mezze cascano in bocca all'orso: cioè le buone venture vengono a chi non sa trarne profitto.
- Pescare + – non pescare al fondo, non esser tanto astuto. Cecchi 171.
- Perdere + – perder l'anima, arrabbiarsi. Cecchi 185.
- Pazzo + – un pazzo ne fa cento, Cecchi 190.
- Piccineria – picciolezza, Giusti *Prov.* 407.
- Praticare – per conversare. Giusti *Prov.* 64.
- Pecorelle – nuvoletti bianchi a radi che danno figura d'un branco di pecore. Giusti *Prov.* 196.35
- Pipita – malattia delle galline. Giusti, *Prov.* 198.
- Piccia – più pani attaccati insieme. Giusti, *Prov.* 199.
- Passione – affanno, travaglio. Giusti, *Prov.* 200.
- Pisellone – uomo semplice, che sempre vive infrascato: i piselli son sempre nelle frasche. Giusti, *Prov.* 200.
- Panatu – minestra fatta di pane, Giusti, *Prov.* 308.
- Peccia – pancia grossa. Giusti, *Prov.* 310.
- Parpaglione – farfalla, Giusti. *Prov.* 87.
- Proda – ripa. Tigri. 9.
- Piacere + – pigliarsela in piacere, in diletto, vale riguardar la casa ec. Tigri, 117.

- Posata – riposo. Tigri, 145.
- Pienare – empire. Tigri 193.
- Pandare – di colore, che si accosta all’altro. Tigri. 261.
- Parare – nascondere. Tigri, 302.
- Partito – punto a tal partito, a tal punto. Tigri, 310.
- Pizzicaria – bottega di pizzicagnolo. Tigri, 320.
- Parere + – non parer cosa, modo ellit. per non pare cosa degna. Tigri. 346.
- Prendere – per imprendere. Tigri 692.
- Pietà (di) – come di grazia. Tigri 830.
- Povertà – povertà. Tigri, 885.
- Pappagallo – breve sonata di violino che alterna i canti. Tigri. *Stor.* 5.
- Picca – gara, ambulazione: fare a picca, a gara, Tigri *Stor.* 319.
- Penzolare – dicesi di cosa mal ferma che accenni, o sia in pericolo di cadere: voce d’uso comune. Conti, 1° 89. Giusti *poesie*, 36.
- Panico + – chi ha paura di passare non semini panico, chi ha paura di pericoli non si metta a fare imprese. Sassetti 218.
- Pitturare – dipingere, colorire. Thuar 213.
- Pago – pagamento, Sassetti 21.
- Perfido – aggettivo di nero, vale nerissimo: negro perfido. Sassetti, 420.
- Piastrella – di cacio, lo stesso che forma di cacio. Sassetti, 158.
- Piccare – fig. lo stesso che tizzare. Sassetti, 61.
- Piego – plico. Sassetti, 75 118.
- Piovere – di capelli, cadere, scendere giù distesi. Sassetti, 420.
- Piratica – arte del pirata. Sassetti, 299.
- Pochità – pochezza. Sassetti, 217.
- Polizzetta – viglietto. Sassetti 82.
- Povertà – talora serve a dinotare quantità grande di checchesia detto per antifrasi. Sassetti, 246.
- Proibire – rimuovere, impedire, fermare. Sassetti 414.
- Pulceseccone – accr. di pulcesecca, vale gran pizzicotto. Sassetti 354.
- Pedignare – o pedinare, andar dietro ad alcuno spiandone le pedate. Ugolini 249.
- Panatica – parola di senso generico che significa il mangiare e il bere usuale d’un uomo. pag. 28. Giusti. *Poesie*.
- Pelacani – quasi scortichino di cani; si dice di gente vilissima. Giusti, *Poesie*, 48.

- Pera – qualche volta si usa per testa: grattarsi la pera vale avere un pensiero molesto. Giusti *poesie*. 7.
- Pettegolo – si dice d'uomo di piccolo animo, pieno di curiosità puerili e chiacchierino. Giusti *Poesie*, 82.
- Piccato – incaponito per puntiglio. Giusti *poesie*, 40.
- Ponzare – vale rattenere il fiato per fare maggior sforzo. Giusti *Poesie*, 23.
- Procaccino – colui che porta le lettere da un paese all'altro facendo la strada per lo più a piedi. Giusti *Poesie*. 92.
- Pretendere + – pretendere a uomo, si dice comunemente dei fanciulli che vorrebbero parere uomini fatti. Giusti *Poesie*. 6, 56.
- Pasta + – buona pasta, uomo di buona natura. Lalli, *Eneide travestita*, 321.
- Palmento – dicesi anche del recipiente d'acqua per abbeverare i cavalli, e che serve anche a uso di lavatoio. Giusti. *Epis*. 1°. pag. 221.

Q

Quanto – quanto prima, fra non molto. Sassetti 74. 118. 181. vedi altri autori citati a pag. 516. del Sassetti *Lettere*.

Quassamento – lo stesso che conquassamento. Sassetti. 16.

Quattro – per numero indeterminato. Sassetti. 120. 160. 209.

R

- Ragione – condizione, partito. Vol. 1°. 5. Fir.
- Recitare – dire a mente con disteso ragionamento. Vol. 1°. 5. Fir.
- Ripromettersi – sperare. Vol. 1°. 10. Fir.
- Ragia – astuzia. Fir. 1°. 30. Cecchi, 189. Gelli 356.
- Recapito * – persona di gran recapito, d'abilità e riputazione, recapito. Fir. 1°. 35.
- Ricapito * – dar ricapito, dare affetto, compimento. 1°. 53. 140. Fir.
- Recarsi * – recarsi sopra di sé, vale raccogliersi in un pensiero. 1°. 94. Fir.
- Ratio * – andar ratio, andar con ansietà qua e là in cerca d'alcuna cosa. 1°. 120. Fir.
- Rifiorire – per abbellire. 1°. 286. Fir.
- Rincirconire – prop. del vino, guastarsi, inasprire. 1°. 430. Fir.
- Rifrigere – per ripetere. Panciaticchi. 37.
- Rimpannucciarsi – rimettersi in arnese, e figurat. migliorare le condizioni, Rifarsi di qualche danno commesso. Thuar. 150. Giusti *poesie*, 52.
- Rimpulizzito – messo in pulizia. manca al Voc. Thuar. 267.
- Rimescolamento – chiamasi anche quel terrore che ci viene da subita paura o dolore. Thuar. 279.
- Ruzzolare – intr. precipitare, traboccare: per sim. si dice di chicchessia che si rivolga per terra, e si usa in sign. att. e intr. Ruzzolare la scala, o simile, cascarne giù ruzzolando. Thuar. 294.
- Ritocchino – forse lo scotto: manca al Voc. Thuar. 305.
- Ragnato – per sim. si dica di panni o drappi, quando cominciano ad esser logori e rilucono. Thuar. 300.
- Riseccito – manca al Voc. che nota riseccato: che ha perso l'umido: di pane, vale, pane duro. Thuar. 311.
- Raccattare – Trar su di terra una cosa. Ricogliere. Thuar, 312.
- 39
- Rimpiattare – appiattare, nascondere. Thuar. 312.
- Ripicchiato – dicesi a persona brutta o vecchia che si sia tutta adornata, e lisciata per nascondere le sue magagne. Thuar. 320.
- Risciacquare – lavare e pulire con acqua, e dicesi generalmente di vasi da bere. Thuar. 339.

- Rimendare – ricucire in maniera le rotture dei panni, ch'è non si scorga quel mancamento. Thuar. 345.
- Rimpinzare – caricare di cibo: oggi nel popolo s'ode in questo senso anche inzeppare. Gelli 330.
- Rovigliare – rovistare. Gelli 331.
- Rocca + – far del cuor rocca, far animo. Gelli, 375.
- Rovinato + – esser rovinato sino ai fondamenti, ora si direbbe fino alla barba: vale rovinato tutto tutto. Gelli 430.
- Rigoglio + – prendere un rigoglio addosso ad uno, vale prendergli mano superiore. Gelli, 430.
- Rimbiondire – far bello, raffazzonare. Cecchi, 122.
- Rimordimento – rimorso. Cecchi, 151.
- Rovinato – per spiantato, povero, Cecchi 152.
- Restare + – restar da uno che una cosa gli faccia, vale dipendere da lui. Cecchi 158.
- Rimettere + – remettersela fra i denti, dicasi quando uno si trattiene di dire cosa di che aveva cominciato a parlare, e tenta correggersi con altri detti. Cecchi 162.
- Rami – vedi Braccia.
- Rasciutto + – non aver rasciutti gli occhi, avere il latte in bocca. Cecchi, 186.
- Ricapito – per credito. Cecchi 192.
- Raspire – idiotismo, nulla punto. Giusti, *Prov.* 389.
- Rósa – luogo corroso. Giusti *Prov.* 405.
- Rappa – screpolatura della pelle; pe' medici ragadi. Giusti, *Prov.* 147.
- Restare – smettere. Giusti, *Prov.* 313. Tigri. 700.
- Rinfagottarsi – serrarsi bene addosso i panni, per pararsi il freddo. fig. per incaponirsi in qualche opinione. Giusti, *Prov.* 379.
- Rifermata – il soffermarsi di nuovo a parlare. Tigri, 161.
- Rendere – usato assolutamente, per dare. Tigri. 141.
- Rassomiglia (il) – quasi il ritratto; verbo fatto nome. Tigri 154.
- Ricciolina – vez. di riccia: dicasi di donna che abbia ricci i capelli. Tigri. 222.
- Rilevare – per allevare; uso comune. Tigri. 232.
- Riccino – dim. di riccio. Tigri. 313.
- Rifare – per abbellire, attivo. Tigri 407. 702.

- Rimettersi – per radersi, farsi; rimettersi eremita; farsi eremita. Tigri. 631.
- Risguardi – occhiate d’amore. Tigri. 722.
- Ritirata + – starsi alla ritirata, starsi lontano. Tigri. 775.
- Ramezzato – tessuto a rame, con riccami che figurino rame. Tigri. 783.
- Ricciglialli – vez. di riccio. Tigri. 895.
- Raccapizzare – intendere, comprendere. Sassetti, 291.383.
- Raccoglienza – accoglienza. Sassetti, 293.
- Raccogliersi – restringersi, ammassicciarsi. 124. Sassetti
- Raggrancare – lo stesso che raggricciare. Sassetti. 321.
- Rassettarsi + – nella coscienza, acconciarsi le cose dell’anima. Sassetti 268.
- Recagione – nuova e seconda cagione. 145. Sassetti.
- Resuscitare – per consolare fuor di modo. Sassetti 30.
- Ricadere – per riammalarsi dopo esser guarito. Sassetti. 340.
- Ricercare – richiedere, esigere, comportare. Sassetti 131. 217.
- Rifacimento – per compensamento. Sassetti. 228.
- Riporre – seppellire. Sassetti 160.
- Rodibiscotto – voce avvilitiva con cui vengono chiamati per ischerzo i marinai. Sassetti, 23.
- Radura – radezza, astratto di rado. Tommaseo. *Supl. d’un Ital.* pag. 212.
- Riscontro – il petto dei cavalli. Fir. Vol. II. pag. 143.
- Rotto + – uomo rotto poco trattabile, di modi difficili. Giusti *poesie*, 37.
- Ronfa + – mostrare la ronfa intera o confessare la ronfa giusta, vale dir la cosa per l’appunto, com’ella sta. Lalli, 32. vol. 1°. 147.
- Rove o ravina – precipizio formato dallo scavare delle acque. Giusti. *Epist.* 1°. 229.

S

- Spaventato – d’occhio, stralunato. Vol. 1°. 4.
- Stropiccio – bastonata, danno, travaglio. 1°. 6.
- Stare * – star bene con alcuno, essergli in grazia. 1°. 7.
- Spacciare * – spacciare pel generale, rimandare con termini vaghi o generali, senza aprirsi. 1°. 15.
- Scarico – sfogato. 1°. 24.
- Satolla – scorpacciata. 1°. 45.
- Sete * – trar la sete, dissetare. 1°. 87.
- Stopponaccio – accr. di stoppione, cordone vecchio e durissimo. 1°. 169.
- Sottecchi – di nascosto, alla sfuggita. 1°. 169.
- Sceda – lezio, smorfia. 1°. 182.
- Stare * – star sodo al macchione, tenersi fermo nel proposito. 1°. 184.
- Soggiogo – quel rilievo di carne che in molti si forma sotto al mento quando questo s’abbassa un poco verso la gola. 1°. 264.
- Stefano – stomaco. 1°. 418.
- Soffoggiata – un fardello che si porti nascostamente sotto il braccio coperto dal mantello. 1°. 418.
- Stare – abitare. Cecchi. 12.
- Stringere – concludere. Cecchi 14.
- Sottobraccio – non a braccetto. Ugolini.
- Sterpato – o sterpaio - terreno sodo, incolto. Ugolini.
- Sacrare – bestemmiare Alb. cit. dall’Ugolini: il popolo: sacratare.
- Salumaio – venditor di salumi. Thuar. 150.
- Santolo – chi tenne a battesimo o a cresima. Ugolini.
- Scalcare – far da scalco alla mensa, trinciar le vivande. Ugolini.
- Scampolo – l’ultimo pezzo che resta della pezza già tutta smaltita. Ugolini.
- Sciamannato – iscomposto, sconcio negli abiti e nella persona. Ugolini.
- Scorticatoio – luogo in cui si spelano gli animali morti. Ugolini.
- Selcino – quello che selcia, o che ciottola le strade. Ugolini.
- Scodellare – metter la minestra, o le vivande nella scodella. Thuar. 277.
- Staiò – forse copertura del capo: siciliano: coppula: manca al Voc. Thuar. 269.

- Smerlare (ato) – Ricamare sui margini tela, panni ecc. e ritagliare sul ricamato, acciocché l'estremità del panno ecc. finisca col disegno del ricamo. V. d'uso. Thuar. 269.
- Spolvero – forse un po' di stravizzo. Manca al Voc. Thuar. 269
- Scomparire – si dice del parlar di pregio e di bellezza. alcuna cosa posta a confronto, o a paragone con un'altra. Thuar. 270.
- Stillo – cosa stillata e quasi lambiccata per arrivare a una fine, malizia. Thuar. 281.
- Sculacciare – dar botte, mani in sul culo, e per lo più ciò si fa a bambini. per. met. sculacciare uno trattarlo da bambino. Farsi sculacciare farsi scorgere, o mettere in beffa e vituperio. Thuar. 283.
- Svago – svagamento, sollazzo. Thuar. 288.
- Sbirbare – darsi alla birba, all'ozio. Thuar. 290. 363.
- Sennò – per se no: Thuar. 291.
- Scapatamente – senza considerazione, con avventatagine. Thuar. 296. manca al Voc.
- Stabaccare – prender tabbacco frequentemente. Thuar. 297. manca al Voc.
- Sizio – Opera penosa e dura; ma solo usasi nelle frasi essere al sizio, andare o stare al sizio, cioè essere, andare o stare a un lavoro o ufficio di gran fatica. Thuar. 299.
- Sciatteria – t. collettivo. Persone o cosa sciatte, scomposte. Thuar. 300.
- Scantonare – voltare il canto: talvolta, sfuggire alcuno per non l'incontrare. Thuar. 302. 319.
- Sgranchiare – contrario di aggranchiare: e si usa in significato att. e intr. per metafora snoghittirsi, svegliarsi. Thuar. 322.
- Sgarrare – sbagliare, prendere errore. Thuar. 325.
- Spallato – di mal'esito, rovinato: speranze spallate. Thuar. 336.
- Sdarsi – annighittirsi, impigrirsi. Thuar. 339.
- Scorbacchiato – svergognato pubblicamente per cosa vituperosa da esso fatta. 339. Thuar.
- Spazzaturaio – colui che spazza le immondizie della città, e che toglie la spazzatura delle case. Thuar. 343.
- Sgranato – d'occhio, aperto. Thuar. 345.
- Stento + – stento stento di cosa o persona patita, venuta su con stento, e con maggior proprietà di fanciullino malaticcio e secco. Thuar. 157.

- Scena o Scenato – far una scena, o una scenata, una rissa, una vociata. Thuar. 163.
- Scompannarsi – sciorinarsi dopo essersi riscaldato, ed è d’uso comune. Thuar. 238.
- Scomodare – incomodare: s’usa in sign. att. e rifl. atto Thuar. 240
- Spelluzzicare – il Fanfani nota spilluzzicare: levar pochissimo da alcuna cosa, pienamente e con gran riguardo.
- Sapere + – sapevancelo dissero quei di Capraia si dice quando altri ci narra cose note. Fanfani.
- Sapere – per parere: mi sa mill’anni mi pajon mill’anni. Thuar. 140. 307.
- Strabuzzare – stravolgere gli occhi: trans. e intrans. stralunare. Gelli. 328.
- Sconciarsi – oggidì spropiarsi. Gelli. 333.
- Salmistra – saccente, intrigante. Gelli 358.
- Smanceria – leziosagine, atto rinrescevole e noioso. Gelli 369.
- Scoppiato – chi non va a coppia. Gelli. 413.
- Stare – per indugiare, è usato tuttora dal popolo. Gelli, 119. 436.
- Sesto + – cavar dal sesto, far uscir dai termini assegnati. Cecchi. 142.
- Smarrire + – smarrir la bussola, non saper che si faccia. Cecchi 142.
- Spiritare + – spiritare che non gli caschi il campanile in capo, dicesi a chi va mal volentieri in chiesa. Cecchi, 183.
- Spocchia – boria, gonfiezza. Thuar. 41. 332.
- Sparentare – tagliare, morendo, la paternità, o uscir di parentela. Giusti, *Prov.* 9
- Striminzita – strettamente chiusa. Thuar. 51.
- Sperpetua – massima disgrazia. Giusti, *Prov.* 380.
- Sbraitare – far gran rumore, fracasso gridando. Giusti. *Prov.* 390.
- Seminare + – le scarpe o i vestiti, averli sdrucciti, a straccioni. Giusti, *Prov.* 414.
- Sciamare – fra i contadini è uso quando non si lasciano menar moglie in casa, e fanno famiglia da sé. Giusti, *Prov.* 126.
- Sgambettare – è propriamente, il dondolare le gambe a modo di chi sta in ozio. Giusti. *Prov.* 241.
- Sedere (il) – il deretano: mettersi il sedere ec. Giusti. *Prov.* 250.
- Sbattere – per cacciar via. Giusti. *Prov.* 259.

- Stoppa + – far la barba di stoppa, canzonare. Giusti, *Prov.* 281.
- Sobrie + – chi vuol vivere serenamente, vive sobrie e allegramente. Singolare latinismo; quando gli scrittori mettono insieme due avverbii tralasciando nel primo la desinenza, pare affettazione, ed è finché riattingendo dal popolo questo modo non sia come tornato in vita. Capponi. Giusti, *Prov.* 290.
- Scapucciare – inciampare, di cavallo. Giusti, *Prov.* 330.
- Seguire – imitare. Gotti. *Agg.* 34.
- Strappato – lacero: Giusti *prov.* 371.
- Sottosopra – considerato tutto insieme, al far de' conti. Giusti *Prov.* 377.
- Senso – parere, giudizio: a senso mio... Giusti *Prov.* 380.
- Sbalestrato – inconsiderato. Giusti *Prov.* 381.
- Sopraciò – soprantendente: gretto abuso nota il Fanfani. Giusti *Prov.* 407. Sassetti 106.
- Superare – vincere. Tigri 26.
- Scamozzatura – bocciole dove per metà sta chiusa la ghianda. Tigri. 10.
- Serrare – per impedire: serrare la via. Tigri. 34.
- Sbarbare – levar da terra con tutta la barba. Tigri. 34.
- Stiappare – scheggiare: stiappa. scheggia nome. Tigri 54.
- Scorrucchiato – in corrucchio, sdegnato. Tigri, 124.
- Stomacare – noiare fino alla nausea. Tigri. 135.
- Saporire – render saporita. Tigri 148.
- Stare + – star bene, addirsi a qualcuno. Tigri 173.
- Sdimezzare – per dimezzare a fine di dolcezza di suono. Tigri. 298.
- Sentire – per dolere. Tigri. 368.
- Scorbellatore – canzonatore, [sguaiato]. Tigri 528.
- Scusetta – mezza scusa. Tigri 549.
- Stracco – stancato. Tigri. 617. 715.
- Stratassati – per fracassati. Tigri. 618.
- Scappare – uscir fuori con impeto. Tigri. 627.
- Sbricciolarsi – ridursi in briciole. Tigri 633 anche sbricciolare.
- Spurare – render pulito. Tigri, 712.
- Spagliare – sparpagliare, dispergere. Tigri. 768.³

³ Nel margine inferiore Capuana annota: «Segue dopo la lettera V».

- Sbarazzino – tristarello del volgo: si dice per lo più dei ragazzi. Giusti *poesie*, 52.
- Sbertucciato – si dice d’una cosa che per ammaccatura ha perduto la sua prima forma. Giusti *poesie*, 18.
- Scaparsi – affaticarsi senza pro, perdere il capo in una cosa senza poterne cavar costrutto. Giusti *poesie* 37.
- Scapato – uomo senza capo, cioè senza giudizio: si dice anche di giovane allegro e vivace senza fargli offesa. Giusti *poesie* 22.
- Scavizzolare – cercare con sottile studio. Giusti *poesie*, 20, 59.
- Scorcione – scorciatoia. Giusti *poesie*, 86.
- Scottarsi – sentirsi punto dalle parole altrui. Giusti *poesie*, 31.
- Secca + – testa secca si dice d’uomo difficile a trattarsi, puntiglioso e caparbio. Giusti *poesie*, 32.
- Sfiacciato – dicesi d’uomo che non sa tenersi dritto sulla persona, e cammina come fosse stanco o rifinito di forza. Giusti *poesie*,
- Sghimbescio (di) – di traverso. Giusti *poesie* 93.
- Spampanate – vanità stolte, millanterie. Giusti *poesie*, 27.
- Spazzaturajo – chi spazza le immondezze della via; ed in senso generico si applica a gente vile. Giusti *poesie* 43.
- Spicco + – fare spicco, fare bella mostra di se. Giusti pag. 32.
- Stitico – difficile, stentato, Giusti *poesie*, 32.
- Scarpa + – saper dove preme la scarpa sapere dove è il male. Lalli, 1°, 29.
- Sbaraglino – giuoco che si fa con due dadi. Lalli, 1°, 35.
- Spampanare – sfogliare. Tigri, 856.
- Straportare – più che trasportare. Tigri 1024.
- Scassare – scancellare. Tigri, *Stor.* 119.
- Sgherra – di ragazza, nel fiorentino vale balda, robusta con leggiadria. Tigri, *Stor.* 132.
- Strizzare – l’occhio, far l’occhiolino. Tigri, *Stor.* 230.
- Strizzatina – d’occhio, l’atto dello strizzare. Tigri, *Stor. Sent.* 23.
- Sbarazzino – dicasi di chi ha modi abbindolati e violenti. Tigri, *Stor.* 347.
- Sgarrirsi – sfogarsi gridando. Tigri, *Stor.* 416.
- Sconciatura – aborto. Ugolini, 3.
- Spericolato – colui che segue per tutto pericoli, e cerca di mettere addosso agli altri quella paura che ci sente, o finge di sentire. Ugolini.

- Sfatare – disprezzare, porre in beffa. Conti, 1°. XXXIX.
- Sciolo – saputello, saccentino. Conti, 1°, XLVIII.
- Setolare – nettare i panni colla setola. Ugolini.
- Sciatto – chi usa negli abiti, negli atti, nelle parole soverchia negligenza e scompostezza. Conti, 1°, 91. Thuar, 282.
- Scappuccio – errore. Gioberti, *Ges. Mod.* Vol. 4°. 247.
- Spessa – danza. Giordani, 100.
- Sagrignano + – Sagrignano dell'ortografia, detto per disprezzo di grammatologo: il Burchiello disse: il camarlingo dell'ortografia. Sassetti, 42.
- Sangue + – caro come sangue, carissimo, ad altissimo prezzo, Sassetti, 275. Gelli nell'*Errore*, commedia.
- Scappuccino – lo stesso che Cappuccino. Sassetti, 26.
- Scollerire – sfogar la collera. Sassetti, 230.
- Scusa + – pigliar scusa d'una cosa, vale servirsene di pretesto per esimersi di checchesia. Sassetti 92. Magnifico.
- Sbagnamento – dello stomaco, per travaglio di stomaco, nausea, 354. Sassetti.
- Soggòlo – velo o panno che per lo più le monache portano sotto la gola, o intorno ad essa. Sassetti, 365.
- Sossoprare – andar sossopra. Sassetti 409.
- Spalla – ajuto, appoggio, sostegno, met. Sassetti, 366.
- Spelagare – sbrogliarsi, liberarsi di checchesia. Sassetti, 39, 243.
- Stoppagnolo – stopposo, a guisa di stoppa. Sassetti, 339.
- Salvare – per conservare, mettere in serbo. Leopardi, Lettera 147. delle quali (copie) non mi sono salvato nessun altro esemplare.
- Spedato – si dice chi non può camminare per avere il piede indolenzito da lungo viaggio o da strettura di scarpe. Giusti, *Poesie*, 16.
- Sbrindoli – si chiamano i brani cascanti d'un vestito. Giusti, *Poesie*, 18.
- Strambellare – Lacerare a brani, spiccar brandelli, dilaniare. fig. vituperare, biasimare. Firenzuola, II, 162.
- Scansafatica – fuggifatica. Ugolini, 249.
- Squarcina – averne da sguarciare. Lalli, *Eneide trav.* 1°. 323.
- Sputazucchero – spirante dolcezza, pr. nauseante nel parlare. Fanfani, *vocabolario*.
- Sciloma – Ragionamento lungo e talora inutile: anche in gen. femminile. Ranalli, *Storia*. vol. 2. pag. 300.

Svinatura – tempo dello svinare, che è quando il mosto si fa vino. Giusti. *Epistolario*. 1°. pag. 22.

Serviziato – chi volentieri fa servizi. Giusti. *Epis*. 1°. pag. 225.

Spocchiosa – si dice ad una donna uscita fuori con un vestito nuovo che stia un po' in contegno ad un uomo si dice oggi [ma] guarda quel ciotta! uso toscano

T

- Tattera – per bagattella. Sasseti, 167.
- Tempo (al) – all’occasione. Firenzuola, 1°, 19.
- Travagliare – in cattivo senso come in Sicilia. Firenzuola, 1°, 21.
- Trebbio – trattenimento. Firenzuola, 1°, 228.
- Tempia + – aver la tempia umida, aver acqua nel cervello, che vale tener dello stupido. Firenzuola, 1°, 32.
- Tritamente – minutamente. Firenzuola, 1°. 212.
- Taccagno – sordidamente avaro; e per estensione, triste, fraudolento. Firenzuola, 1°, 57.
- Trarre – int. accorrere. Firenzuola, 1°. 212.
- Traforello – raggiratore, ladroncello. Firenzuola, 1°, 226.
- Tagliare + – tagliare i nugoli, far lo smargiasso; minacciar grandi cose vanamente. Firenzuola, 1°, 232.
- Tramenio – affaccendato condurre di robbe e di cose. Thuar. 3.
- Trabiccolo – arnese composto di alcuni legni curvati, che si mette sopra il fuoco per porvi su i panni a riscaldare, o nel quale si sospende un caldano per iscaldare il letto. Thuar. 1.
- Tenere + – tenere il sacco, esser d’accordo. Gelli, 334.
- Tirare + – tirare ai colombi suoi, far cosa che torni in danno proprio. Serdonati, Gelli, 338.
- Toccare + – toccare il ciel col dito, arrivare alla cima dei desideri. Gelli, 344.
- Temporalì – questa voce ha più spesso il significato di burrasca; dicesi nel popolo fiorentino per tempi non lieti. Gelli, 351.
- Toccare + – toccar la fregola, venir la voglia, Gelli, 353.
- Tornare – per andare ad abitare una casa, modo ancor vivo in toscana, Gelli: e quant’è che voi ci tornasti? 402.
- Tuttavia – sempre. Gelli, 428.
- Tappare – serrare, chiudere. rif. coprirsi. Giusti. *Prov.* 460.
- Taglia – tacca, incisioni sopra un legnetto, le quali servono come ricordo o come riscontro di roba data a credenza. Giusti, *Prov.* 351.
- Travanzare – sorpassare, o travanzare. Tigri. 752.
- Turchina – azzurrina. Tigri. 152.
- Tenersi – compiacersi, menar vanto. Tigri, 181.

- Tanto – per non ostante, Tigri, 524.
- Tramare – per riempir la tela colla trama. Tigri, 726.
- Turbato – per nugolo. Tigri, 965, 998.
- Tasta – quella quantità di fila sfilate, per lo più di panno vecchio, le quali avvoluppate si pongono nelle pieghe. Ugolini, 212.
- Talgeti – pare, legaccia ai piedi degli sparvieri. Gioberti, *Ges. Mod.* 2°. 547.
- Tenere + – Tener l'invito dei diciotto, ciarlare assai. Pulci, *Morgante*, Canto 3, st. 71.
- Tardi + – sul tardi, ad ora avanzata. Thuar, 166.
- Telonio – v. latina. Banco dei gabellieri, Banco di cambiatore, e per fras. dicasi alcuna volta in ischerzo di qualsivoglia Banco da Lavoro, da studio ecc. Thuar, 289.
- Toccare – d'oriuolo, per sonare. Tigri, *Stor.* 42.
- Treggia – arnese senza ruote il quale si strascina dai buoi, fatto per uso di trainare. Thuar, 232.
- Trincos + – far trincos, burlescamente, per bere, trincare. Sassetti, 30.
- Tirchio – sordido avaro; (uso)

U

Usciata – colpo d’uscio con impeto. manca al Voc. Thuar. 285.

Uscioli – v. Fenestrelle.

V

- Vermena – sottile e giovane ramicello di pianta. 1°. 10.
- Valenteria – prodezza. 1°. 49.
- Vedere * – non vedere altro Iddio che lui o lei, dicesi di chi ama straordinariamente qualche persona. 1°. 66.
- Volandolo – di poca costanza. Giob. Intr. Fil. vol. 2. 49.
- Vantaggiato – Assai forte. Cecchi. 22.
- Volte (a) – lo stesso che alle volte. Thuar. 153.
- Vanesio – vanerello: manca al Voc. Thuar. 288. 346.
- Veggio – vaso di terracotta e di rame da tenervi il fuoco per riscaldarsi. Thuar. 2884.
- Via-vai – v. toscana per indicare va e vieni di persone affaccendate. Thuar. 1.
- Vantaggioso – che cerca i suoi vantaggi oltre il convenevole; che sta a tira tira per pagare il meno possibile. gelli. 365.
- Vêllo vèllo – contratto di vedilo; parola di dilleggio: oggi nel popolo s'ode dire: badalo, badalo, in questo senso o medesimo. Gelli 381.
- Volticella + – dare una volticella, vale fare una giratina, quattro passi. Gelli, 405.
- Vantaggio (da) – più, Cecchi, 144.
- Verso + – andare a verso, riuscir bene. Cecchi, 147.
- Ventura – partito: buona ventura. Cecchi 152.
- Veneroso – bello e gaio. Giusti. *Prov.* 181.
- Vescia – specie di fungo bianco: ma nel traslato, fantasia vana falso concetto, cosa senza conclusione. Giusti. 238. *Prov.*
- Vendetta – compenso riparazione. Giusti. *Prov.* 241.
- Vivere + – viver poco, stentare. Giusti *Prov.* 25.
- Valoria – per virtù. Tigri. 103.
- Voltare – per cambiare: voltar pensiero. Tigri. 239.
- Verdello – per verdastro. Tigri. 434.
- Ventolino – dim. di vanto. Tigri. 856.
- Vita + – guidar la vita per trarre la vita. Gelli, 10.
- Versolino – dim. di verso, per una riga di scrittura. Sassetti, 25.
- Velare + – velar l'occhio, addormentarsi leggermente. Fir. Vol. 2. p. 13

Z

- Zittarsi – porsi in silenzio. Tigrì. *Stor.* 416.

- Zago – ragazzo che serve messa. Giusti, *Prov.* 213.

Zinzinello – dim. di zinzino: piccolissima porzione di checchesia. Giusti, *Prov.* 385. e *poesie*, 43.

Zigolo – piccolo legnetto con cui si fura la cannella della botte, ed altro vaso simile. La bocca stessa. Conti. 1°. 339.

M		29
Malarrivate	consotto a mal termine. l. 6.	
Motte *	for motte, usate per salutare, dire addio. l. 49-50.	
Mocero *	affogar nei moce; perdersi in un nonnulla. l. 35.	
Mettervi *	mettersi la via tra le gambe, camminare calorosamente. l. 58.	
Massavia.	riunione, quantità. l. 62.	
Mancare	avere esente. l. 101.	
Magglato	dicesi quel tratto di campo ch'è tra un filare e un altro di viti. l. 167.	
Malavita *	che malavita; modo volgare d'esclamazione, come che d'anni, che d'anni. l. 170.	
Messa *	nessa del congiunto, e quella che si celebra nella benedizione del matrimonio. l. 223.	
Moluogo	peccato di sesso, contrario. l. 225.	
Mellonagine *	mellonagne farsante, balordagine, sciocchezza trampolata. l. 231.	
Magro *	magro allampanato, magrissimo; dicesi anche negro assectato. Omniatitli. 23.	
Monnini	metti pungenti. Omniatitli. 25.	
Mortose	in queste frasi: Dov'è il morto? il morto non era lì: il morto se l'avevano trofagato ecc. vale di cosa o persona nascosta. Thuer. 159.	
Mancinata	quanto si può grandare con una mano. Thuer. 170.	
Misavia	per spitareria. Salli. 329.	
Mendo	v.a. vino, pecca, si dice sempre fra il popolo. Salli. 330.	
Montovappoli	aver la lancia di Montovappoli in mano, vale aver mala da tutti i lati, perchè da tutti i lati questa lancia pungeva. Salli. 331.	
Motto *	andare a fari motto, andare da alcuna, visitarla. Salli. 365.	
63 Miele *	aver il miele senza le mosche, avere il bene d'una cosa senza averne gli inconvenienti. Salli. 356.	

Tavola 3 - Una pagina dello Spoglio. (Biblioteca «Luigi Capuana» di Mineo, Fondo Capuana, n.i. 2464, c. 32r.)

INDICE DEI NOMI

- Alfieri, Gabriella, 113n
Alighieri, Dante, 117, 150
Arcoleo, Giorgio, 32
Azzolini, Paola, 11n, 12n, 51n, 52n, 110n
Balloni, Silvio, 12n, 21n
Balzac, Honoré de, 35, 40, 50n, 59-60, 63, 78, 87
Bertacchini, Renato, 43n, 58
Boccaccio, Giovanni, 35, 59, 126, 129, 140
Bonghi, Ruggiero, 29
Bonopane, Luigi, 50n
Buonarroti, Michelangelo (il Giovane), 126, 129, 140
Burchiello, Domenico di Giovanni, 168
Capuana, Luigi, 9-27, 29-57, 67-69, 71, 75-76, 95, 99-100, 104-124, 126, 129, 146, 154, 166, 175
Carducci, Giosuè, 19, 23, 29
Cecchi, Giovanni Maria, 115, 126, 129-132, 134-138, 141-144, 146, 149-150, 152, 154-156, 160-161, 163, 165, 173
Cedola, Andrea, 37n, 38n
Cellini, Benvenuto, 121, 126, 133, 136
Cesareo, Giovanni Alfredo, 12n
Cigliana, Simona, 38n
Colletta, Pietro, 126-127, 148
Compagni, Dino, 107
Conti, Augusto, 120, 126, 129, 131, 135, 138, 142, 145, 148, 154, 157, 168, 174
D'Annunzio, Gabriele, 18
Daudet, Alphonse, 18
Davanzati, Bernardo, 126, 145
De Amicis, Edmondo, 46n
De Cesare, Raffaele, 50n
De Meis, Angelo Camillo, 11-13, 21n, 51-52
De Roberto, Federico, 14-16, 32-33, 111, 113
De Sanctis, Francesco, 11, 12n, 17n, 21n, 51
Di Silvestro, Antonio, 113n
Dumas, Alexandre, 18, 80, 90
Durante, Matteo, 32n
Fanfani, Pietro, 113, 118-120, 122, 126, 129-130, 134-136, 138-139, 141-142, 144, 146, 165-166, 168

- Farina, Salvatore, 31n, 39
 Feuillet, Ottavio, 59
 Firenzuola, Agnolo, 115, 118, 120, 123, 126, 129-132, 137, 140, 144, 146-150, 155, 160, 162, 168, 170, 173
 Flaubert, Gustave, 25, 35
 Fogazzaro, Antonio, 111
 Fornaciari, Raffaello, 132
 Galilei, Galileo, 117, 134
 Gargallo, Tommaso, 126, 129, 137
 Gelli, Giovan Battista, 115, 121-122, 126, 129-130, 132, 135, 138-139, 141-142, 144-146, 148, 150-152, 154-156, 160-161, 165, 168, 170, 173
 Ghidetti, Enrico, 39n, 40n, 47n, 48n
 Gianformaggio, Giovanni, 31n
 Gioberti, Vincenzo, 122, 126, 131-132, 152, 168, 171, 173
 Giordani, Pietro, 126-127, 129, 132, 152, 168
 Giusti, Giuseppe, 115, 117, 119-120, 122, 127, 129, 131-132, 135-140, 142-146, 148, 150, 152, 154, 156-158, 160-162, 165-170, 173-174
 Gotti, Aurelio, 126-127, 129-131, 139, 142, 145, 166
 Gozzi, Carlo, 119-120, 150
 Grazzini, Anton Francesco (Lascia), 119, 150
 Guerrazzi, Francesco Domenico, 92, 127, 129, 132
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 21n
 Hugo, Victor, 18
 Lalli, Giovan Battista, 127, 129-130, 134, 137, 140, 142, 144, 147, 150, 153, 158, 162, 167, 168
 Leopardi, Giacomo, 19, 122, 127, 168
 Lippi, Lorenzo, 127, 133, 136, 140
 Machiavelli, Niccolò, 119, 150
 Madrignani, Carlo Alberto, 12n, 17n, 19n, 21n, 32n, 35n, 36n, 42n, 44n, 48n, 51n, 108n
 Manuzzi, Giuseppe, 119n
 Manzoni, Alessandro, 19, 65, 92, 108
 Marchand, Jean-Jacques, 112n
 Meli, Giovanni, 28, 108
 Michelacci, Lara, 21n
 Miranda, Gaetano, 15
 Muoio, Iliaria, 43n, 44n, 46n, 54n
 Niccolò, Tommaseo, 35, 59-60, 117, 127, 129, 134, 140, 162
 Oddo De Stefanis, Giusi, 48n
 Pagliaro, Annamaria, 13n
 Paladini Musitelli, Marina, 20n
 Panciatichi, Lorenzo, 127, 129, 134, 146, 151, 160
 Patruno, Maria Luisa, 12n
 Petrarca, Francesco, 117, 149
 Pica, Vittorio, 33
 Pipitone Federico, Giuseppe, 33-34, 94n
 Prati, Giovanni, 108

- Pulci, Luigi, 117, 122, 127, 129, 171
- Ragusa Molesti, Girolamo, 34n
- Ranalli, Ferdinando, 127, 136, 168
- Redi, Francesco, 119, 126, 129, 150, 154
- Rod, Édouard, 27, 53, 97, 99, 112
- Rossetti, Enrica, 20n, 51n
- Sacchetti, Franco, 35, 59
- Saja, Giuseppe, 34n
- Sardo, Rosaria, 111n, 112n, 113n
- Sassetti, Filippo, 115, 119-122, 126-127, 129, 132, 136, 139, 142-143, 145-150, 152-154, 156-157, 159, 162, 166, 168, 170-171, 173
- Scrivano, Riccardo, 14n, 16n
- Serdonati, Francesco, 139, 170
- Shakespeare, William, 50, 78
- Sportelli, Luigi, 12n
- Storti Abate, Anna, 20n, 21n
- Stussi, Alfredo, 107n, 110n, 112n
- Taine, Hippolyte Adolphe, 12n
- Thouar, Pietro, 115, 122, 127, 129-131, 134, 137, 139, 141, 143-144, 146, 148, 150-151, 153-155, 157, 160-161, 163-165, 168, 170-173
- Tigri, Giuseppe, 115, 121, 127, 129-131, 135, 139, 142, 144-150, 152, 154, 156-157, 161-162, 166-167, 170-171, 173-174
- Treves, Emilio, 31, 95
- Ugolini, Filippo, 115, 127, 129-132, 134, 140, 142-143, 147-148, 153, 157, 163, 167-168, 171
- Verga, Giovanni, 11n, 12n, 44n, 76, 76, 108-113
- Vignali, Antonio, 130
- Zanotti, Francesco Maria, 120
- Zappulla Muscarà, Sarah, 14n, 15n, 31n, 33n, 111n
- Zola, Émile, 9, 11n, 27, 35, 39, 48, 74, 110
- Zuccari Radius, Anna (Neera), 31, 35, 43, 59, 66, 77, 106

