

open access

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

GIACOMO PIGNATARO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante, Cristina Grasso,
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco (†),
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma - La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Carla Riccardi – Università di Pavia
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

COMITATO DI REDAZIONE

Coordinamento: Dora Marchese
Redattrici: Valentina Puglisi, Tamara Sabella

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

8

(nuova serie)

Capuana narratore e drammaturgo

Atti del Congresso per il centenario della morte
(Catania, 11-12 dicembre 2015)

a cura di Dora Marchese

Direttore responsabile: Nicolò Mineo
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
ISSN: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2015 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di Novembre 2016
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo

INDICE

I

Capuana narratore tra fiaba e novella

- 9 NICOLÒ MINEO
Trasformazione e stabilizzazione nella fiaba di Capuana:
Si conta e si racconta
- 21 DOMENICO TANTERI
Capuana fantastico (e fantascientifico)
- 45 MARIO TROPEA
Contributo per un ordinamento delle
novelle spiritiche di Luigi Capuana
- 73 ROSALBA GALVAGNO
La donna “nervosa” e “moderna” di Luigi Capuana.
Fasma e i Profili di donne
- 83 GIORGIO FORNI
Anomalia e sperimentazione nei *Profili di donne*
di Luigi Capuana
- 101 DARIO STAZZONE
Tra parola e immagine: *Profili di donne* di Luigi Capuana
- 111 AMBRA CARTA
Le Appassionate in camera oscura

- 123 DORA MARCHESE
Riscritture capuane di novelle verghiane sulla giustizia
- 143 GIUSEPPE DOMENICO BASILE
Ironia, pittoresco e orientalizzazioni.
L'immagine della Sicilia nelle *Paesane* di Luigi Capuana

II

Capuana drammaturgo

- 157 ARNOLD CASSOLA
Luigi Capuana e i suoi rapporti con Malta
- 177 GUIDO NICASTRO
Gli atti unici di Capuana tra Verga e Pirandello
- 187 ALDO MARIA MORACE
Capuana e il teatro in versi
- 215 CINZIA EMMI
La voce di *Giacinta*: sulla lingua del dramma eponimo

I

CAPUANA NARRATORE TRA FIABA E NOVELLA

NICOLÒ MINEO

TRASFORMAZIONE E STABILIZZAZIONE NELLA FIABA
DI CAPUANA: *SI CONTA E SI RACCONTA*

Dopo avere tracciato una sintetica contestualizzazione storico-culturale sulla cultura italiana tra secondo Ottocento e primo Novecento, il contributo prende in esame l'ultima raccolta di fiabe di Capuana *Si conta e si racconta. Fiabe minime*, analizzandone l'impianto e le risultanze ideologiche implicite, i testi come forme simboliche. Emergono lo sperimentalismo, l'attenzione alla multimedialità e alle illustrazioni, la *brevitas* di fiabe d'autore concepite alla vigilia della Grande Guerra. Una forma di *mise en abyme* di una complessa e profonda visione del mondo.

After tracing a synthetical historical and cultural contextualization of Italian culture between late XIX and early XX centuries, the essay focusses on last Capuana's fairy tales collection, Si conta e si racconta. Fiabe minime, analyzing its structure, its implicit ideological traits and texts as symbolical forms. What comes out is the experimentalism, the attention to multimediaity and illustrations, the brevitas of fairy tales written at the eve of the world war. A kind of mise en abyme of a deep and complex world view.

A partire dal 1881 Luigi Capuana aggiunge al suo lavoro di scrittore verista quello di inventore e narratore di fiabe. E lo farà per tutto il resto della vita. Lo persuadevano certo il successo riscosso e i proventi che ne poteva ricavare. E le fiabe avranno anche riadattamenti teatrali. Divengono anche popolari e vengono accolte come del tutto omogenee a quelle dell'universale patrimonio fiabesco. Ma esprimevano anche un impulso a trascrivere pulsioni e tensioni profonde.

Una sintetica contestualizzazione storico-culturale può servire a capirne le ragioni di base. È utile muovere da una riflessione generale sulla cultura italiana tra secondo Ottocento e primo Novecento.

I decenni post-unitari furono nel segno del confronto con le sollecitazioni e gli orientamenti del positivismo, la costruzione culturale più rispondente ai bisogni di conoscenza e di sistemazione ideologica dell'epoca del decollo industriale francese e tedesco. Penetrato in Italia già nei primi anni Sessanta, avrebbe dominato

nel decennio successivo. Aveva fornito anche strumenti per rilevamenti e ripensamenti di natura critica e polemica, così come forniva supporti ai nuovi orientamenti del pensiero socialista.

Si costituiranno poi, di fronte alle forme «forti» del panorama europeo – Darwin, Dilthey, Nietzsche, Bergson, Simmel e, poco dopo, Freud, Weber, Einstein –¹, come solidi punti di riferimento, nel consenso e nel dissenso, anche per il loro guardare a un pubblico non soltanto accademico e specialistico, il neoidealismo di Croce e Gentile nella sua dimensione europea². Del 1903 è il saggio *La rinascita dell'idealismo* di Gentile. Del primo decennio del secolo è quasi l'intera prima sistemazione del proprio pensiero da parte di Croce. I due avevano costruito per il presente e per il futuro una vera e propria condizione di egemonia, diversa nelle forme teoriche ma convergente nei fini, in varia opposizione a illuminismo, socialismo, democraticismo, positivismo (visto come filosofia intrinseca a liberalismo democratico e socialismo), marxismo, giolittismo, massoneria, cattolicesimo e religioni confessionali in genere, sviluppi teorici del sapere scientifico. Una costruzione che in qualche modo per gli intellettuali, per l'*élite dirigente* ma anche per vasti strati dei ceti intermedi italiani, fu una sorta di *scudo* che li difendeva dalla coscienza della crisi di fine secolo e dalla filosofia della crisi dello stesso Novecento, mentre era essa stessa una risposta e una soluzione per la crisi della filosofia, con significativi esiti in direzione religiosa (e cattolica) in Gentile (l'attualismo come inveramento del cristianesimo). Una risposta e una soluzione, ben radicata nella tradizione di pensiero italiana, a quella che vorrei chiamare crisi nella modernità. Come pure costituì un punto di riferimento in rapporto al confronto, che impronerà tutto il Novecento, tra razionalità e irrazionalità.

All'interno di questo sistema il pensiero crociano già nella sua prima sistemazione appare per quel tempo come il vero garante per la cultura italiana di una modernità di impronta, diciamo in senso ampio, razionalistica (a parte effettivi equivoci, concessioni, cedi-

¹ Gli ultimi decenni dell'Ottocento sono certamente ricchi di proposte culturali, come ha dimostrato a suo tempo anche il libro di L. MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi 1985, ma nulla di paragonabile ai vertici europei.

² Su questa per il Croce insiste decisamente E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi 1966, 3 voll., III, pp. 1276 e sgg.

menti, compromissioni, disponibilità)³ e insieme antipositivistica e quindi antiscientifica. Croce insomma favoriva lo sviluppo dell'intellettualità italiana al più alto livello possibile nelle condizioni date, qualunque sarebbe stato il suo esito politico.

Decisamente razionalistiche erano state invece tra fine Ottocento e primo Novecento le posizioni di quei pensatori di ispirazione pragmatistica, sul versante Peirce e Mach e con predominanti interessi di tipo logico ed epistemologico, come Vailati e Calderoni. Antipositivisti questi perché antimetafisici, ma interessati alla conoscenza scientifica e perciò antidealisti. Forti limiti di espansione e penetrazione impedirono però che avessero una decisiva presenza nel dibattito filosofico. Ancor meno influente fu il neokantismo. Meriterebbero nuova attenzione i filosofi impegnati sul terreno dell'etica, come lo stesso Calderoni e Marchesini, Limentani, Juvalta. Di respiro europeo sono nel primo Novecento le teorie politologiche, economiche e sociologiche di Pareto e Mosca, che però non escono per quel tempo dal cerchio degli specialismi. Debole in questo stesso periodo, dopo Labriola e prima di Gramsci, la presenza del pensiero di ispirazione marxista.

Un loro spazio, benché ristretto, ebbero nuovi orientamenti del pensiero, propri anche dell'area del pragmatismo, in direzione religiosa, fossero o no coinvolti nel movimento modernistico, e riflessioni specificamente filosofiche con intrinseca interconnessione con la religiosità e con la religione. Quasi tutti in rotta di collisione col neoidealismo. Massimi esponenti ne furono Piero Martinetti e Antonio Aliotta. Una diversa connotazione ha l'organizzazione di un pensiero direttamente funzionale alle posizioni di potere e di controllo culturale della Chiesa cattolica, che sin dalla fine dell'Ottocento trova il suo radicamento nel neotomismo. Avverso naturalmente sia alla razionalità come all'irrazionalità secolari.

In sede letteraria il verismo fu un riflesso, ma anche un parallelo del positivismo nel senso che questo, piuttosto che convalidare un orientamento, lo consolidava, e non tanto per l'offerta di un nuovo fondamento teorico quanto per la sussunzione entro un quadro culturale omogeneo. Infatti non furono

³ Su cui fondava il suo giudizio G. LUKÁCS, *La distruzione della ragione*, trad. ital., Torino, Einaudi 1959, pp. 17-20.

molti gli scrittori veristi coerentemente positivisti, come dimostravano anche le formulazioni in ordine alla poetica. Ma l'esigenza conoscitiva di verità, soprattutto nell'ordine sociale, strettamente intrecciata con le sollecitazioni della narrativa naturalistica francese, tra i primi di Zola, fu alla base della narrativa italiana tra il Settanta e l'Ottanta, spingendosi anche sino al Novanta. Un'esigenza conoscitiva imposta sia dalla scoperta, ad unità politica compiuta, della profondità delle differenze regionali di cultura e di costume, legate alla struttura produttiva, sia dall'emergenza di una realtà popolare antagonista al sistema borghese con connotazioni che non si lasciavano interpretare con gli strumenti del populismo romantico. L'indirizzo letterario infatti è coevo, e spesso collegato, alle varie inchieste, specie sul mondo contadino e meridionale, che si compiono nei decenni Settanta e Ottanta, e si spiega nel clima di attese che l'avvento al potere della sinistra storica sembrò autorizzare.

Si avrà una narrativa differenziata all'interno non solo dal grado di assunzione delle teoriche positivistiche, ma, più significativamente, dall'orientamento di poetica e dal punto di vista nei confronti del reale: una varia gamma, dall'assunzione simpatetica o folclorica alla manipolazione funzionale all'integrazione nel sistema, all'evidenziazione a fini di denuncia, alla rappresentazione oggettivamente conoscitiva. Atteggiamenti variamente rapportati a visioni ora ottimisticamente affidate alla fiducia nel «progresso» ora chiusamente disperate. Entro queste largamente comprensive e ben distanziate coordinate rientrano Fucini e Pratesi come De Marchi, De Amicis, Serao, Imbriani e, sul terreno dell'ortodossia positivistica, De Roberto e, a suo modo, Verga. In questo quadro emerge l'eccezionalità della posizione di Collodi, nel suo ambiguo oscillare tra attrazione della rivolta e ansia di integrazione. In questo clima rientrano anche poeti, come Betteloni e Guerrini, e autori di teatro, come Cossa, Bracco, Gallina, Praga, Giacosa e, più tardi, anche Bertolazzi.

Sono certo testimonianze ed esperienze variamente differenziate, ma tutte egualmente limitate, nella direzione del realismo (quello a cui pensava De Sanctis), dalla periferizzazione della produzione letteraria rispetto alle zone d'egemonia. La natura della socializzazione cioè, unita alla generale disgregazione della società

italiana, impedisce la presa di coscienza totale da cui possa discendere la rappresentazione della realtà nella sua complessiva dialettica. Il verismo italiano, così, contraddicendo la sua tensione più profonda, poté accedere a una comprensione del reale non pienamente totalizzante. E va tenuto presente che si affermano contemporanei filoni narrativi, che si imporranno per il grande successo di pubblico e le qualità rispondenti alla cultura e alla sensibilità genericamente decadentistica. Quelli rappresentati da un d'Annunzio e da un Fogazzaro.

La battaglia contro il positivismo è pure il collante delle posizioni culturali sempre più diffuse ed esuberanti negli anni del primo Novecento, di ispirazione irrazionalistica, essenzialmente rappresentate dagli intellettuali facenti capo a Papini e Prezzolini, con sbocco finale nel futurismo, compattati dai miti giovanilistico e vitalistico e dalla fede di fondazione pragmatistica – sul versante di James e Ferdinand Schiller – nel primato della volontà e volti anche verso un riformismo liberal-moderato di impronta cattolica. Presto, dopo un'equivoca convergenza con Croce – che dichiarò decisamente la propria differenza nello scritto del 1908 *Un carattere della più recente letteratura italiana*⁴ –, le loro convinzioni avrebbero trovato conferma forte, anche se indiretta, nel pensiero gentiliano. E una fitta trama di convergenze e di scambi si sarebbe imposta con certe posizioni dell'anarco-sindacalismo alla Sorel. Un'esperienza del tutto isolata è quella di Carlo Michelstaedter, che preannuncia l'esistenzialismo col suo *La persuasione e la retorica*, terminato nel 1910.

Intanto gli intellettuali della «Voce», fondata nel 1908, preparavano, nell'estrema varietà delle loro posizioni ma nell'essenziale opzione, nelle espressioni più rappresentative, per l'attivismo, quell'inversione di ruolo per cui diverrà prevalente la lezione di Gentile. Un rinnovato idealismo, questi sosteneva, sarebbe stato il fondamento unitario della moderna cultura nazionale.

La posizione di Capuana si distingue per una sua duplicità di orientamenti letterari, che è la risposta irriflessa alla dicotomia che si determinava nella cultura italiana tra razionalismo e irrazionali-

⁴ B. CROCE, *Un carattere della più recente letteratura italiana*, in ID., *Letteratura e critica della letteratura contemporanea in Italia. Due saggi*, Bari, G. Laterza & figli 1908, pp. 7-36.

smo. L'irrazionalismo però in lui, in certe manifestazioni, tende a presentarsi come una sorta di espansione del positivismo⁵. Avviene nelle fiabe, mentre una linea parallela può essere riconosciuta nella composizione delle novelle del *Decameroncino*, del 1901.

Nel dire dell'ultima sua raccolta di fiabe, le undici di *Si conta e si racconta. Fiabe minime*, pubblicata presso Muglia a Catania nel 1913, non mi occuperò degli aspetti linguistici e stilistici né della loro utilizzazione possibile sul piano pedagogico. Né guarderò a echi e presenze che potevano derivare dalle teorie e pratiche di magnetismo e mesmerismo⁶. E neppure affronterò il difficile e complesso campo delle emergenze dell'inconscio o delle allusioni di natura allegorica, spesso collegate, sulle quali tanto si è cimentata la ricerca sulla favolistica classica. Guarderò all'impianto e alle risultanze ideologiche implicite. I testi come forme simboliche. «Simbolismo» e «simbolico» nel senso estetico-semiologico come indice di convergenza e compresenza di un significato immediato e di un significato più profondo e generale, di cui l'espressione letterale fa intuire la presenza. Non come forma particolare del modo simbolico, ma come equivalente di polisemico⁷, di connotativo, di metaforico. O, come pure potrebbe proporsi, equivalente di «plurilivellare». In una condizione di oggettivo straniamento e in un rapporto di implicazione e di inferenza, in cui avviene che la percezione e la penetrazione poetica, oltre l'architettura della mente, siano atto puramente intuitivo, prodotto del profondo. Una simbolicità o, più ampiamente, una *semanticità* immanente: la presenza racchiusa e la trasparenza di un contenuto di verità supreme. Escludo invece di vedere le fiabe come costruzione parabolica, che si fonda su un presupposto di realtà del narrato.

Sono strutturate secondo il modello della brevità. Una specifici-

⁵ Su questo punto un più approfondito discorso, con relative citazioni bibliografiche, avevo svolto in *Il novellare come sperimentazione: «Il Decameroncino» di Luigi Capuana*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno Internazionale di Caprarola (Viterbo, 23-28 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 1031-1034.

⁶ D'obbligo il ricordo dei saggi sull'argomento di M. TROPEA, *Nomi, ethos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 2014.

⁷ Non si può non ricordare la teorizzazione di G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli 1860 (una terza ediz. è del 1966).

tà costruttiva che oggi attrae un crescente interesse⁸. Vi si riconosce come valore l'immediatezza della messa a fuoco, la forza di concentrazione, l'essenzialità. Una forma di *mise en abyme* di una complessa e profonda visione del mondo.

Proprio della fiaba, come dato universale della cultura umana, è che uomini, animali, cose, luoghi quasi indifferentemente vi abbiano un ruolo attanziale. Gli ultimi due casi si rapportano a un'idea animistica della realtà, specie se implicano possesso di poteri soprannaturali. Lo strano, il magico, il paranormale, l'esoterico, l'onirico, il meraviglioso, il fantastico vi hanno uno spazio quasi prevalente rispetto al dato realistico. E risalgono quasi sempre ad archetipi culturali, anche dell'inconscio. E tutto questo costituisce una sintesi di un sapere tramandato dalla notte dei tempi, prevalentemente presso utenti popolari. È chiaro che spesso questo si riferisca ai destini ultimi, a saperi esoterici o al rapporto uomo/potere. Una sapienza e un insegnamento paralleli a quelli del mito. Né si esclude che il racconto fiabesco possa avere effetti terapeutici, specie in ordine agli stati psichici.

Capuana assicurava Verga che le sue fossero fiabe «d'autore», fossero fatte di intrecci e temi di pura invenzione e che spesso si fosse allontanato anche dalle strutture di base, dagli schemi e dalle successioni canoniche. Diceva anche di ricordarsi delle fiabe ascoltate da bambino. E davvero aveva osservato i comportamenti dei bambini⁹. Il bambino sognatore (che altri nello stesso tempo chiamava «fanciullino») si affacciava all'orizzonte della creazione letteraria. E il gioco – che è una cosa seria – diventava conoscenza autentica.

In effetti Capuana sperimentava una forma narrativa alternativa a quella realistica. E sapeva intuire l'importanza della multimedialità. Si curava che le stampe fossero corredate da illustrazioni (della loro importanza del resto molti avevano capito nell'Ottocento, ma si sapeva da tempo) e introduceva le filastrocche nel testo, per supplire all'impossibilità di un sussidio fonico. Tutto questo produceva

⁸ Basterà ricordare *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, con introduzione di G.M. Anselmi - L. Tassoni, Milano, Franco Angeli 2014.

⁹ Su questi punti vd. R. SARDO, *Introduzione* a L. CAPUANA, "Stretta la foglia larga la via". *Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, pp. XXVI, XXXIII e sgg.

un effetto di base: che l'autore rimanesse fuori campo, che si costituisse come narratore collettivo.

E così il fantasioso costruttore di fiabe si incontrava con lo scrittore impersonale delle narrazioni veristiche, sia pure attestandosi su invenzioni tematiche e svolgimenti costruttivi diversi. L'impersonalità era la tecnica e l'ottica base proposta dal teorico Capuana nel 1877, nei suoi *Studi sulla letteratura contemporanea*, pubblicati, la prima serie, nel 1880, nel confronto tra Flaubert e Zola, e sempre riproposta. Ma dalle sue teorie traeva anche l'idea della realtà come natura, divenuta sostanzialmente astorica nel tempo moderno. La fiaba era racconto della natura, e l'impersonalità ne era la forma corrispondente, in quanto voce dell'universale. Il messaggio, quel che lui chiamava la «vita», deve essere implicito¹⁰.

Mi limito a fissare una schematizzazione del contenuto e dell'intreccio delle singole fiabe di *Si conta e si racconta*¹¹, con essenziali rilievi analitici, che confluiranno in una sintetica individuazione delle costanti, basata, quando enuclea percorsi e svolgimenti, sull'ordine di successione che le fiabe ebbero nell'edizione, mentre non abbiamo dati sulla effettiva successione compositiva. Insomma è il significato della raccolta che si vuol cogliere, se la raccolta vuol avere un significato dato dai singoli pezzi nel loro modo di essere insieme. Come è dei canzonieri dei poeti:

Re Cianca: ambientazione regale. Al centro il rapporto tra potere, un re, e i soggetti, i cortigiani e i cittadini. Sofferenza del re per un difetto fisico. Sopraffazione da parte del potere. Resistenza a questo da parte di un altro potere, preternaturale. I rimedi tentati producono effetti opposti. Non si realizza il desiderato cambiamento e si generalizza su piano sociale la rivolta contro la prepotenza del potere. Questo non ha il controllo della realtà.

Tartarughino: ambiente popolare. Effetti positivi, a distanza, di una buona azione, anche se non compiuta e solo intenzionale. Un atto di un umile. Ma l'intervento risolutore è di un re. La trasformazione fisica, apparentemente dolorosa e mortale, si realizza in letizia.

¹⁰ N. MINEO, *Teorie e poetiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 482-488 e 497-498.

¹¹ Seguo la citata edizione a cura di R. SARDO.

Il buco nell'acqua: ambiente principesco. Indefinitezza e poi ossessività dell'obiettivo. Il tentare l'impossibile. Ricerca e travestimenti. Casualità della risoluzione. La costanza e il premio. La vittoria del desiderio.

Lo zoccolo: ambiente regale. Il miracoloso, il moltiplicarsi degli zoccoli. Scomparsa dell'operatore del miracoloso. Il dono gratuito e fatato, il crescere uguale di zoccolo e piede del reuccio, ma con effetti misteriosi. Il meraviglioso, il magico. La ricerca. Scacco della nobiltà. Democraticità apparente. In premio in sposa la giovane bellissima, ma di sangue reale. Il mistero che non si rivela.

Pendolino: ambiente regale. Il difetto nascosto. La malattia spastica. I guaritori imbrogliatori. L'oggetto fatato, la rosa. Il mistero che prepara la soluzione. Occorre un intervento, in apparenza pericoloso. Vendetta della fata, che poi si pente. Il male può venir da lontano. E il bene può tardare a venire ed è raggiunto con difficoltà. Deve venire dalla stessa fonte del male. È la felicità, le nozze con la bella giovane reale.

L'uccellino che non canta: ambiente popolare e regale in relazione. Sviluppo un po' più ampio e soluzione preparata da lontano. Il desiderio indefinito o impossibile e la malinconia del figlio del re. L'attesa dell'evento risolutivo. Modello shakespeariano, ma capovolto in senso positivo. Il lieto fine procurato da intervento preternaturale. Ma quasi casuale, perché l'azione dell'uomo stava per portare alla catastrofe, la morte dei personaggi chiave. La vita come scommessa.

I due portenti: ambiente contadino e regale in relazione. Cambiamento di impostazione e maggiore complessità. Non c'è un desiderare. Zappa e Falce, due bambini in apparenza, in effetti fantocci. C'è uno stato di fatto. La terra viene lavorata in maniera preternaturale, in apparenza secondo i movimenti di Zappa e Falce, che imitano l'azione del zappare e del falciare, in realtà per effetto di due oggetti magici. Ma operano solo se ordinato dall'uomo che li ha in casa, che in verità è un mago. Il miracolo in assoluto: i due finti bambini il finto contadino li ha trovati in una cesta. Dovranno andar via, cacciati perché tolgono lavoro ai contadini. Ma si sa che torneranno. Rifiuto della macchina e consapevolezza che dominerà? Ma va controllata, perché potrebbe tramutarsi anche in forza distruttiva.

La pianta della parola: ambiente principesco. Reminiscenza della novella boccacciana di Lisabetta da Messina. Attenzione al mondo

vegetale e ai sentimenti. Personalizzazione del mondo vegetale. La pianticina. Si procura il male, credendo di fare il bene. Il magico: la pianta diventa un bel principe e la giovane riacquista la parola. Il bene viene da lontano, anche procurato dalla natura. Anche in modo imprevisto.

La vecchina: ambiente popolare e regale in relazione. La più lunga. Costruzione di un costante stato di attesa. Domina il preternaturale, che appare come mondo dell'incomprensibile. Solo l'istinto è risolutore. A monte una colpa o un errore. Risolverà il caso.

Pappafichi: ambiente popolare e regale in relazione. L'ignoto eccezionale. Un presente non originario. Ma non c'è attesa o desiderio. Una condizione di normalità naturale. Non è nelle cose una necessità di trasformazione. E quindi se c'è ascesa sociale, questa non è effetto di un desiderio. È un prodotto del caso. Un errore o una colpa all'origine. La trasformazione e l'inaspettato. La nostalgia della semplicità perduta. La semplicità impossibile. È detto quasi direttamente il significato. È invito ai fanciulli a non incalzare il tempo? O, sul piano emotivo, una confessione per gli adulti? O l'uno e l'altro?

Re Prudenzio: ambiente regale. Necessità di prudenza nel rapporto con le macchine. Significato esplicito.

Con l'ultima fiaba, scarna ed esplicita, si chiudeva un percorso. E non è questo un banale riferimento al poco tempo di vita che rimaneva all'autore.

L'azione è mossa quasi sempre da una tensione verso qualcosa di difficile da possedere e prima ancora da trovare e ancor prima da definire. Dunque una mancanza indefinita nel campo dei desideri e del sentire. Ma può essere anche un'anomalia di ordine fisico. Il processo narrativo è nella direzione di un cambiamento della situazione iniziale. Alla fine si giunge sempre a una soluzione e a un assetto definitivo. La volontà o il caso, ma più spesso il caso, determinano la soluzione. Secondo processi imprevisi e imprevedibili. Il tutto è dominato da un'idea della vita, non dichiarata, e si conclude con una implicita attestazione di una posizione rispetto a questa. Un'idea della vita, non una conclusione moralistica. La vita appare come un moto spazio-temporale, che però tende a una stabilizzazione. Le difficoltà e gli errori ne sono parte. Ma alla fine si dà una sorta di pacificazione con se stessi, con gli altri, col mondo.

L'ambientazione è quasi sempre ai più elevati livelli sociali: re e

principi. Raramente è di tipo popolare: uomini e donne appartenenti al mondo contadino. In ogni caso il mondo popolare è sempre messo in rapporto col mondo dei re. Come se non potesse avere una vita reale senza di questi. Però può anche agire su questo e modificarlo, purché ne siano conservate le forme e l'essenza. È una società bipartita nella sua costituzione naturale e storica: da una parte i dominanti dall'altro i dominati. Ma rispetto a questa polarità è in essere una realtà dirompente, e questo è il dato ideologicamente caratterizzante: i detentori del potere sono travolti e dominati da un altro potere, preternaturale. Può essere buono o cattivo, perciò non lo definisco soprannaturale, implicando questo quasi sempre un'idea di potenza, dal punto di vista umano, buona. Ogni forma di potere umano è sempre subordinata a quest'altro potere e non può che accettarne le regole e le direzioni. È l'idea dell'esistenza di un vero potere, preponderante, che governa la vita, come una inconoscibile legge superiore ed eterna, che interviene variamente portando i suoi soggetti verso assetti definitivi attraverso una serie di sperimentazioni e di prove. Non comprensibile spesso il senso del suo operare, ma quasi sempre volto verso effetti benefici. Il «lieto fine» è quasi d'obbligo: come in altre fiabe di Capuana, «e vissero felici e contenti». Come è nel genere fiaba. Non è più fato, perché il soggetto uomo non ne ha coscienza, non è più provvidenza, né vichiana né manzoniana, perché non c'è un riconoscibile principio di finalizzazione, non è più l'ideale, perché non è basato sul primato della ragione. La soluzione non è il semplice affermarsi della normalità, perché quasi sempre si stabilizza una condizione d'eccezione: l'essere in grande prosperità. Ma come se la normalità fosse proprio l'eccezionale. Per certi aspetti è un progresso, se questo nasce per lo sviluppo di potenzialità esistenti. Ma per quanto riguarda l'intervento umano, è risultato di un caso, che libera le potenzialità. Il miglioramento è per lo più ottenuto senza interventi intenzionali. Però un comportamento pervicacemente in opposizione agli avvertimenti può impedire che si attui la trasformazione positiva (è la fiaba d'apertura, *Re Cianca*). La legge dell'esistenza rimane oscura. Si apprende solo che esiste una legge, latente e imprevedibile, che governa il mondo, ma procurando quasi sempre l'attuarsi del desiderio. Ma possiamo chiederci se questo si garantisce solo per l'esistenza mortale o può leggersi come un simbolico riferimento ad altro. È

una legge *positivamente* riconoscibile ma non comprensibile, quando il *positivo*, quasi fenomenologicamente, è chiamato ad attestare il preternaturale. Si impongono come carattere costante un sostanziale ottimismo e una visione rassicurante.

Tutto ciò non è una promessa di un mondo nuovo. Non c'è mai ascesa sociale. Certi personaggi raggiungono un grande stato, ma questo già gli apparteneva ed era in loro latente. È un recupero, non una conquista. La trasformazione finale è una restaurazione. Il ripristino di quell'ordine naturale che qualcosa, spesso un errore umano, aveva turbato. Secondo quindi un'idea di società stabile, ferma nei suoi assetti socio-economici. Di cui il nuovo che sembra a volte balenare, quello che riconosciamo come la realtà della seconda rivoluzione industriale, sarà comunque un consolidamento, anche se problematico.

Queste fiabe vedevano la luce alla vigilia della prima guerra mondiale! Era ancora una visione da *belle époque*? Era la reale percezione del presente da parte dello scrittore? O era messaggio intenzionale? Una sorta di rassicurazione quanto al futuro dell'umanità? Rivolto ai bambini certo. Che però sarebbero stati uomini domani. Ripeto: il gioco che diventava conoscenza autentica. Forse non era intenzionale, ma credo fosse l'espressione di un'istanza del profondo di un conservatore umanista. Che l'uomo e la vita avessero un senso.

DOMENICO TANTERI

CAPUANA FANTASTICO (E FANTASCIENTIFICO)

Accanto alla produzione di genere “paesano” e a quella di genere “appassionato” si sviluppa, lungo tutto l’arco dell’attività letteraria di Capuana, un filone di narrativa fantastica che, da una parte, si connette ai suoi molteplici e perduranti interessi di carattere spiritistico e occultistico e, dall’altra, è caratterizzato da una peculiare “dialettica” tra l’elemento propriamente fantastico e quello razionalistico e scientifico tipico della temperie culturale positivista nella quale lo scrittore è pienamente immerso e della quale è per molti versi interprete tra i più rilevanti.

Besides writing rural and psychological love stories, a line of fantastic (short) fiction runs throughout the whole course of the literary activity of Luigi Capuana. This, on the one hand, is connected with his manifold and prolonged interests of a spiritualistic and occult nature, and, on the other, it is characterized by a peculiar “dialectic” between the specifically fantastic component and its rationalistic and scientific counterpart. The latter is typical of the positivistic cultural climate in which the writer is fully immersed and of which he is, in many respects, one of the most important representatives.

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

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

Do insomma al termine “fantastico” il senso che, a partire da

Hoffmann, con i suoi *Fantasiestücke* (del 1814-15) e, ancor più, dalle sue prime traduzioni francesi (in particolare quella di Loève-Weimars, del 1829-30, intitolata appunto *Contes fantastiques*), viene ad esso attribuito da scrittori e da critici per designare questo tipo di narrativa, facendo quindi riferimento, in definitiva, a un'idea di fantastico affine a quella che emerge dalle definizioni (pur diverse, e in parte anche contrastanti) di Roger Caillois, secondo cui «le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne», di modo che, «dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture – appunto - de la cohérence universelle»¹, o di Tzvetan Todorov, che afferma che «penetriamo nel mondo del fantastico» quando, «in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»².

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

Va per altro precisato che le definizioni e le delimitazioni sopra esposte valgono per una nozione di “fantastico” inteso in senso stretto, giacché in senso lato – più ampio e generico – il

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

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

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

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

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

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

⁶ Scrive, in particolare, nell’articolo intitolato, appunto, *Il “Di là”* (del 1901): «Oggi chiamiamo *Di là* il mondo che sfugge ai nostri sensi ordinari, e che una volta veniva chiamato *soprannaturale*» (cfr. CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., p. 225).

che nel comporre i testi che costituiscono l'oggetto del presente studio l'autore aveva la chiara consapevolezza e l'evidente intenzione di trattare una materia e seguire un indirizzo narrativo essenzialmente diversi da quelli dei racconti di carattere "realistico".

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

Nell'ambito della copiosa produzione di narrazioni "brevi" di Luigi Capuana, oltre ai due filoni principali costituiti dalle novelle che lo stesso autore denominò "appassionate" e "paesane" (così intitolando i due volumi in cui riunì, rispettivamente nel 1893 e nel 1894, i racconti da lui considerati più rappresentativi – tra quelli già pubblicati – delle due diverse linee narrative), si sviluppa, con andamento complessivamente abbastanza continuativo, lungo tutto il corso dell'attività letteraria dello scrittore di Mineo, un terzo tipo di narrativa, che, servendoci di un termine utilizzato, in qualche occasione, anche dallo stesso autore⁷, possiamo senz'altro qualificare (sia pure in senso lato) come "fantastica".

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

⁷ In una lettera a Verga del giugno 1881, per esempio, con riferimento alle sue due prime prove narrative in questa direzione – *Il dottor Cymbalus* (del 1867, se non addirittura del 1865), che è anche la prima novella in assoluto del mineolo, e *Un caso di sonnambulismo* (del 1873) –, contenute nella raccolta (del 1881) *Un bacio ed altri racconti*, affermava, a proposito del giudizio espresso da una lettrice: «Ho riso di cuore vedendola lodare i due racconti fantastici [...] e dir corna degli altri raccontini» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 121); e ancora nell'*Avvertenza a Il nemico è in noi* (Catania, Giannotta 1914), in cui ripubblicava (per l'ennesima volta) i due racconti, chiamava *Il dottor Cymbalus* la «sua fantastica narrazione»; e lo stesso termine, per altro, aveva adoperato anche in *Spiritismo?* (del 1884), dove, riferendosi, in questo caso, a una sua singolare esperienza vissuta (o almeno da lui presentata come tale) suscettibile di sviluppi narrativi, aveva parlato (ripetutamente) di «un bel soggetto di novella fantastica» (vd. L. CAPUANA, *Spiritismo?*, con introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica 1994, pp. 140-141).

non m'inganno, da Enrico Ghidetti⁸ e ripreso poi da diversi altri studiosi) “fantascientifici” (*avant la lettre*)⁹, oltre a un buon numero di novelle che presentano, variamente dosati e miscelati in diverse combinazioni, elementi e caratteristiche appartenenti ai due sottogeneri (il fantastico strettamente inteso e il fantascientifico); di modo che, mettendo insieme e “ordinando” tutti gli scritti ascrivibili o riconducibili al filone narrativo in questione, li si potrebbe vedere come distribuiti su uno “spettro” (e qui la parola, nella sua pregnante polisemicità, appare particolarmente calzante) che ricopre un'ampia e compatta gamma di gradazioni e sfumature. Anzi, se volessimo allargare ulteriormente l'estensione del *range* entro cui spazia la narrativa non realistica di Capuana, fino a comprendere la ricca e varia produzione di fiabe dello scrittore di Mineo (o anche un'opera come il “romanzo fiabesco” *Re Bracalone*), arriveremmo a coprire, senza soluzione di continuità, l'intero arco che va appunto – come recita il titolo del saggio di Caillois – “dalla fiaba alla fantascienza”.

⁸ Cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione a L. CAPUANA, Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973-1974, 3 voll., I, pp. IX-LVI, alle pp. XXII e XLIX; e si vedano anche le *Note introduttive* alle novelle del *Decameroncino* (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, pp. 259-260, a p. 259) e di *La volontà di creare* (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 239).

⁹ Fantascientifici a tutti gli effetti si possono considerare almeno i primi tre dei quattro racconti (del 1908) ripubblicati da Gianfranco De Turrís nel volumetto dal titolo *Quattro viaggi straordinari*, Chieti, Solfanelli 1992 (espressamente indirizzati, per altro, a un pubblico giovanile, e con una evidente valenza pedagogica), come pure il secondo dei due racconti (destinati, in questo caso, a un pubblico adulto) apparsi nel 1913 sul «Giornale d'Italia», *L'acciaio vivente* (il primo - *L'uomo senza testa* – si direbbe piuttosto una fantasia tra l'allegorico e il surreale con una forte carica satirica); e così anche testi come *I Raggi XX* (del 1896), o il salace *Due scoperte* (di intonazione giocosa e marcatamente ironico-satirica – anche in questo caso –, così come, in vario grado e modo, *Americanata* e *L'erosmetro*, tutti del 1901), *La conquista dell'aria*, *La scimmia del prof. Schütz* (del 1911), ecc. Ma già a proposito del *Dottor Cymbalus* (il primo, in assoluto, dei racconti capuaniani, incentrato su un temerario intervento chirurgico – una sorta di “devitalizzazione” del cuore – che si presenta – almeno in teoria – come tecnicamente non impossibile) si può parlare (e diversi critici l'hanno fatto) di “fantascienza”. In ogni caso, si può convenire con Andrea Cedola quando afferma che «alla fantascienza appartengono molti dei racconti compresi in *Decameroncino* [...] e in *Voluntà di creare*» (CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 7-61, a p. 40), e ricordare che uno “specialista” del settore quale De Turrís vede nello scrittore siciliano «uno dei “padri” di questo genere letterario del nostro Paese» (DE TURRIS, *Introduzione a CAPUANA, Quattro viaggi straordinari*, cit., pp. 5-14, a p. 14).

D'altronde, non si tratta, ovviamente, di una sezione a sé stante, del tutto slegata dal resto dell'opera capuana: la accomuna alle "appassionate", se non altro, l'ambientazione sociale, il *milieu* a cui appartengono i personaggi e i "narratori" delle vicende straordinarie raccontate in queste novelle: un'ambientazione "mondana", un *milieu* borghese (alto, medio, piccolo borghese), o anche, talvolta, aristocratico, con la multiforme casistica amorosa (spesso ai limiti – e talora anche oltre i limiti – del patologico) che lo caratterizza e che in esso ha il suo *habitat* più congeniale¹⁰; e alle "paesane", per lo meno, l'andamento anedddotico e il tono (in molti casi, e in particolare nelle novelle riunite nel volume *La voluttà di creare*, del 1911) umoristico, ironico, canzonatorio con cui sono trattati i protagonisti (e le vittime) delle singolari vicende nelle quali si trovano ad essere coinvolti (un tono, per altro, che intrinsecamente contrasta – spesso – con l'oggettiva drammaticità e "tragicità" delle situazioni rappresentate).

Lo stesso Capuana, a ogni modo, a un certo punto della sua carriera, volle riunire in un unico volume, un po' come aveva fatto con le *Appassionate* e con le *Paesane*, una buona parte delle novelle appartenenti (o comunque riconducibili) a questo terzo filone già apparse in precedenti raccolte (in particolare, *Il Decameroncino* – ripreso praticamente per intero – e *Il benefattore*, entrambe del 1901) o in giornali e riviste, aggiungendo qualche racconto inedito e dando a questa silloge il titolo di *La voluttà di creare*¹¹.

In ogni caso, la propensione dello scrittore di Mineo per questo genere di narrativa si manifesta precocemente e si lega ai suoi interessi variamente occultistici, spiritistici, "magnetistici", che trovano a lor volta la loro radice – assieme alla vena narrativa 'fantastica' – nel *milieu* culturale (in senso - diciamo - antropologico) – caratterizzato dalla persistenza di una cultura contadina arcaica ancora fortemente impregnata di elementi tipici di una visione mitico-magica del mondo – in cui si compie la prima for-

¹⁰ Almeno due dei racconti – sia pur latamente – ascrivibili al genere "fantastico", *Un melodramma inedito* e «*Idem per diversa*», fra l'altro, rientrano proprio tra quelli compresi nel volume delle *Appassionate*. Interessanti analogie tra narrativa fantastica e narrativa "appassionata", sempre attinenti alla tematica erotica e alla «fenomenologia della passione» in CEDOLA, *Introduzione*, cit., pp. 42 sgg., a p. 42.

¹¹ L. CAPUANA, *La voluttà di creare*, Catania, Giannotta 1911.

mazione di Luigi Capuana e in cui egli si trova pienamente immerso, assorbendo avidamente e assimilando profondamente il patrimonio di leggende, credenze e tradizioni popolari che ad esso è proprio.

Fatto sta che la prima prova narrativa di questo scrittore, che sarà poi considerato come il principale banditore, in Italia, del naturalismo, è costituita proprio da un racconto di genere “fantastico”, *Il dottor Cymbalus* (del 1865-67)¹², e che a questo farà seguito – sia pure con qualche intermittenza – una nutrita serie di narrazioni dello stesso genere.

Cosa ancora più notevole se si considera la sostanziale assenza, nel panorama letterario italiano, di precedenti significativi – o meglio, di una qualsiasi tradizione di un qualche rilievo – nel campo specifico. È infatti arcinoto, anzi, è quasi un luogo comune, che la letteratura e la cultura italiana in genere si mostrarono, e furono, sostanzialmente refrattarie e impermeabili al gusto per il meraviglioso, il fantastico e il soprannaturale che nelle culture del Nord Europa aveva costituito invece, nella prima metà dell'Ottocento, una delle principali espressioni della *Weltanschauung* (e in particolare dell'arte e della letteratura) romantica. Si pensi, per ricordare solo due – emblematiche – testimonianze al riguardo, per altro ben note, alla sarcastica frecciata lanciata da Manzoni, nella lettera *Sul romanticismo* al marchese Cesare D'Azeglio del '23, contro quel «guazzabuglio di streghe» e «di spettri» che caratterizza – appunto – il romanticismo nella sua accezione “volgare”¹³ e alla drastica affermazione di Leopardi (nei *Pensieri*), secondo cui nessuna delle nazioni civili «crede agli spiriti meno dell'italiana»¹⁴. Semmai, fu con la Scapigliatura che si ebbero le prime significative manifestazioni di un interesse letterario per simile tematica; in particolare, con alcuni lavori di Igino Ugo Tarchetti,

¹² La novella fu pubblicata, a puntate, sulla «Nazione» di Firenze, nei numeri del 3, 5, 8 e 9 ottobre 1867, ma nelle varie raccolte di racconti in cui sarà poi ripubblicata porterà sempre la data del settembre 1865. Si può vedere, su di essa, il saggio D. TANTERI, *Alle origini della narrativa di Capuana*, in ID., *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 7-32.

¹³ A. MANZONI, *Opere*, a cura di L. Caretti, Milano, Mursia 1977³, p. 1158.

¹⁴ G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione di W. Binni e collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1969, 2 voll., I, p. 217.

del quale, fra l'altro, nel 1869 uscì (poco dopo la morte dell'autore) una raccolta di novelle intitolata, proprio, *Racconti fantastici* e dichiaratamente ispirata – anche – a modelli hofmanniani, e che già qualche anno prima (a partire dal 1865) aveva dato alle stampe qualche scritto vagamente riconducibile al genere di cui ci stiamo occupando. Fatto sta, comunque, che il «primo vero e completo racconto fantastico» dello scrittore piemontese – come scrive Neuro Bonifazi (autorevole studioso di questo aspetto dell'opera tarchettiana) – era stato *L'elixir dell'immortalità* (in cui si narra di «un esperimento pseudoscientifico, tra magia e alchimia»)¹⁵, pubblicato appunto nel '65. Dunque *Il dottor Cymbalus*, che è del '67 (se non addirittura anch'esso del '65), costituisce, in ogni caso, decisamente, uno dei primissimi esempi di narrazione fantastica nell'ambito della letteratura italiana¹⁶.

Può forse apparire singolare che Capuana, immerso in un clima già abbondantemente impregnato di spiriti positivistici e destinato ad essere (o comunque ad esser considerato) il capofila del naturalismo (che del positivismo era l'espressione più coerente sul piano letterario) nel nostro paese, ci si presenti anche come antesignano e – poi – valido e prolifico rappresentante di un genere come il fantastico che – almeno a prima vista – appare quanto di più contrastante con le istanze razionalistiche e scientifiche proprie di quella temperie culturale. Ma, a parte il fatto che una delle caratteristiche più rilevanti dell'attività letteraria e culturale in genere dello scrittore di Mineo è data proprio dalla sua grande versatilità e curiosità intellettuale e dal suo spiccatissimo gusto per la sperimentazione, in campo letterario e non solo (anche, per esempio, nei campi della fotografia, dell'ipnotismo, dello spiritismo, eccetera), possiamo poi osservare che un “paradosso” analogo, una simile “ambivalenza” (apparentemente contraddittoria) tra istanza razionalistica di matrice positivistica e ispirazione “fantastica”, si può riscontrare, in ambito francese, in uno

¹⁵ N. BONIFAZI, *Teoria del «fantastico» e il racconto «fantastico» in Italia. Tarchetti - Pirandello - Buzzati*, Ravenna, Longo 1985, pp. 85 e 84.

¹⁶ Va comunque ricordato – a proposito di Tarchetti – il vivo interesse più volte manifestato nei suoi confronti da Capuana, il quale si propose anche di dedicare allo scrittore piemontese uno «studio critico» (che però non vide mai la luce). Si può vedere, al riguardo, il mio saggio *Alle origini della narrativa di Capuana*, cit., p. 18.

scrittore sostanzialmente coevo (per il breve tratto della sua esistenza) rispetto a Capuana, Guy de Maupassant (del 1839 il primo, del 1850 il secondo), che a sua volta a una produzione di carattere prevalentemente realistico-naturalistico affianca e inframezza una nutrita serie di racconti appartenenti o riconducibili al genere di cui stiamo trattando (e che – guarda caso – inaugura anch’egli, come Capuana, la sua attività di narratore proprio con una novella fantastica, *La main d’écorché* (del 1875); e anche in questi racconti dello scrittore francese, come in quelli dell’italiano (pur se in forme e con dosaggi diversi) si riscontra – appunto – una singolare mescolanza e – nei casi migliori – fusione (più, a dire il vero, in Maupassant che non in Capuana) tra elementi di natura scientifico-positivistica ed elementi di segno opposto¹⁷.

Certo, vi sono poi, naturalmente, anche delle profonde differenze, a partire dalle – ovvie – diversità di carattere psicologico ed esistenziale. In particolare, nel caso dello scrittore francese l’interesse e l’irresistibile attrazione per il mistero, l’occulto e il soprannaturale avevano una loro segreta radice – verosimilmente – negli strati più profondi e nascosti e nelle pieghe più oscure

¹⁷ In alcuni casi si possono cogliere anche delle affinità di carattere più strettamente “intertestuale” (per esempio, nel racconto *A una bruna (Dalle lettere di Giorgio***)*, dove «la sensazione di non esser solo» è descritta in termini che richiamano abbastanza sensibilmente *Le Horla* [vd. L. CAPUANA, *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta 1897, p. 210], tanto più che le interrogazioni e le ipotesi formulate al riguardo dallo “scrivente” - «C’è proprio la solitudine, il deserto nell’aria attorno? O avevano ragione i popoli primitivi, con l’intuito che gli ha fatto intravedere tante conquiste della scienza migliaia di secoli prima, allorché popolavano l’aria di esseri invisibili ai nostri sensi imperfetti [...]?» [*ibidem*] – appaiono decisamente analoghe a quelle del protagonista del racconto maupassantiano; o, ancora, nel racconto *Nella pensio-ne*, dove si trova un brano - «Pintaura ricordava che, durante un incubo [...], si era sentito pesare sul petto il corpo di una persona, che pareva tentasse di soffocarlo; voleva chiamare aiuto, e non poteva; voleva liberarsi dall’oppressione di quel peso e non riusciva a fare il più piccolo movimento» (L. CAPUANA, *Come l’onda*, Palermo, Sandron 1921, p. 183), che riecheggia singolarmente quest’altro passo dell’*Horla*: «un cauchemar m’êtreint. Je sens [...] que quelqu’un [...] monte sur mon lit, s’agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m’étrangler. Moi, je [...] veux crier, - je ne peux pas; je veux remuer, - je ne peux pas; j’essaye [...] de rejeter cet être qui m’écrase et m’étouffe, - je ne peux pas», [G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi et annoté par L. Forestier, Paris, Gallimard 1979, 2 voll., II, pp. 915-916)]. Sulla narrativa fantastica dello scrittore francese si può vedere il mio saggio *Il fascino del mistero. Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivista*, Napoli, Liguori 2012.

della sua psiche, là dove albergava quell'«altro», quell'«inquilino nero» di cui parla Alberto Savinio nel suo splendido saggio (del 1944) intitolato appunto *Maupassant e l'«altro»*¹⁸. Tutto all'opposto, la natura e il carattere di Capuana appaiono – in verità – quanto di più sereno e solare si possa immaginare. Per cui, mentre nei racconti fantastici di Maupassant si può constatare spesso una intima consonanza col fondo più segreto del suo inconscio e – infine – del suo “vissuto”, quelli dello scrittore di Mineo appaiono, in sostanza – nel loro insieme –, come una delle tante prove ed espressioni della sua indole di curioso sperimentatore, che lo porta a cimentarsi ed avventurarsi nei più diversi campi e nelle più svariate direzioni dell'universo letterario (e non solo). Insomma, quella scelta narrativa che nel francese appare motivata, fondamentalmente, da un'intima esigenza di carattere non solo artistico ma anche profondamente esistenziale, nell'italiano appare essenzialmente ispirata da un interesse di tipo, più che altro, culturale e si configura, a volte, come un semplice *divertissement*. In ogni caso, manca, per lo più, in Capuana, quel senso di smarrimento e di paura, quel brivido, quel particolare stato d'animo che Freud designa col termine *Unheimliche* (e noi traduciamo con “perturbante”), che caratterizza – in genere – questo tipo di narrativa e che è invece abbondantemente presente in Maupassant. E anche il tono della narrazione, spesso ironico e umoristico (specie nelle novelle “raccontate” dal dottor Maggioli), e l'atteggiamento mentale del narratore, spesso distaccato e scetticggiante nei racconti del siciliano, sono assai diversi da quelli dello scrittore normanno, in cui il tono è generalmente “serio” e spesso drammatico e che sono animati da un profondo senso del mistero che pervade (e domina) l'universo.

È infine diversa la qualità artistica complessiva della produzione dei due autori in questo campo. Mentre infatti i racconti di

¹⁸ Lo leggiamo nell'ed. di Milano, Il Saggiatore 1960 (pp. 55 e 60-61). Non per nulla, del resto, P.G. CASTEX intitolava il capitolo dedicato allo scrittore normanno nel suo fondamentale libro su *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, Corti 1951) *Maupassant et son mal* e già Otto Rank, nel suo classico (anche se ormai inevitabilmente superato) studio sul *Doppelgänger*, sottolineava la particolare «predispensione alla malattia psichica» dell'autore di *Le Horla* (O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago (Va), Sugarco 1994, p. 56).

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

Comunque, per tornare alla linea principale del nostro discorso, istanza razionalistica e istanza fantastica si intrecciano in questi racconti, trovando svariate forme di combinazione, composizione e ibridazione. D'altra parte Capuana non è alieno dal praticare innesti e “contaminazioni” tra elementi propri del genere fantastico e di quello “realistico” anche in opere che, essenzialmente, appartengono a quest'ultimo, in particolare nei romanzi, come *Il marchese di Roccaverdina* (del 1901, di impianto – come è noto – naturalistico-veristico), dove il motivo dello spiritismo (incarnato nella figura dell'avvocato don Aquilante Guzzardi) ha un peso rilevante nell'economia complessiva della narrazione, o il precedente *La Sfinge* (del 1895-97, di ispirazione – diremmo – precocemente simbolista e decadente), che mette in scena – nel finale – un caso di telepatia. Ma è pur vero, per altro, che qui siamo nel campo del paranormale, che piuttosto che soprannaturale (e quindi intrinsecamente estraneo e contrastante con l'ordine *naturale* delle cose) veniva per lo più considerato in quel periodo (tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900), come appartenente a un territorio ancora inesplorato e sconosciuto della realtà, ma non per questo insussistente e puramente immaginario. La stessa “materia” spiritica, in particolare, è vista da Capuana – così come, del resto, da tanti altri uomini di cultura e di scienza di quell'epoca¹⁹ – come un insieme di fenomeni comunque “reali” e

¹⁹ Si veda al riguardo, oltre alla quantità di riferimenti presenti nei testi di argomento spiritistico o occultistico dello stesso Capuana, M. TROPEA, *I veri spiriti: rappor-*

inquadrabili in una prospettiva di tipo scientifico (per cui lo spiritismo finisce di fatto col costituire, per lo scrittore, un elemento di mediazione e di conciliazione tra ispirazione “fantastica” e istanza scientifica).

Abbiamo, dunque, un insieme, un *corpus* (anche se non è facile definirne nettamente i contorni, la composizione e la consistenza, stabilire, insomma, con esattezza quali testi ne possono far parte e quali no), un *corpus*, dicevo, di novelle “fantastiche” (in senso lato) – o comunque, non realistiche – che si articola secondo un’ampia varietà tematica ed è caratterizzato, anche, da una notevole varietà di “toni”. Si ritrovano in esso, per esempio, molti dei temi elencati da Caillois nel secondo dei saggi sopra ricordati²⁰ (fra gli altri, il vampiro – nella novella così intitolata [*Un vampiro*] –, la statua o – aggiungiamo – il quadro animati [*La redenzione dei capilavori*, *Il busto*, nonché l’abbozzo di racconto contenuto in *Spiritismo?* che Andrea Cedola – opportunamente includendolo nell’antologia capuaniana da lui curata – intitola *Il ritratto d’ignota*]²¹, la donna-fantasma seduttrice [*Enimma*], l’inversione e lo scambio tra sogno e realtà – o, possiamo aggiungere, il sogno premonitore o comunque rivelatore, il sogno come canale di comunicazione col mondo ultraterreno – [*Idem per diversa*], solo debolmente, per altro, e – direi – “potenzialmente” fantastico²², *Per un sogno*, *Il sogno d’un musicista*²³, *L’inesplicabile*, *Sogni... non*

ti di Capuana col «Di là» e col mondo occulto, in CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 7-35, e S. CIGLIANA, *Introduzione* a CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., pp. 9-53.

²⁰ CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, cit., pp. 36-39

²¹ Il tema è presente, in potenza, anche in un racconto non fantastico come *Dolore senza nome*.

²² Per qualche tratto questa novella (così come, in qualche modo, anche *L’inesplicabile* e *Sogni... non sogni!*) può richiamare il racconto di Théophile Gautier – di ben altra consistenza e forza “fantastica” – *La morte amoureuse*. Per esempio, nel brano seguente: «chiusi gli occhi al sonno, quell’altra mia vita ricominciava, riattaccandosi talvolta al punto in cui era stata interrotta. E [...] per poco non mi convincevo che la mia vita reale fosse per l’appunto la sognata» (CAPUANA, *Racconti*, cit., I, p. 355).

²³ In questa novella si legge, fra l’altro: «- Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un’altra realtà. E più bella, più libera, più reale aggiungo [...]. – [...] E quando, tra cento anni [...] morrà qui, in questa realtà, in questa natura, forse si desterà nell’altra, precisamente come da un sogno, e dirà: “Che stranezza! Mi era parso di morire! Come sembrano veri certi sogni!”» (CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 297): pro-

sogni], l'arresto o la ripetizione (o comunque una qualche distorsione) del tempo [*Un caso di sonnambulismo, L'inesplicabile* ...]); o anche di quelli indicati da Remo Ceserani nel suo studio sul genere narrativo che qui ci interessa²⁴, quali la «vita dei morti» (ancora *Un vampiro* – in cui si accenna anche, seppur senza nominarla esplicitamente, alla teoria del “perispirito”, più volte illustrata da Capuana nei suoi scritti di argomento “metapsichico”²⁵ –, o *Enimma*), la follia (*Un caso di sonnambulismo, L'allucinato, Il gran viaggio, Il busto, L'inesplicabile, Elios!* (Dal taccuino di un matto), *Fatale influsso, La nemica, La voglia*, per qualche accenno, anche *Nella pensione*)²⁶, l'eros (ovviamente, in alcune sue forme ed espressioni estreme, che già Todorov indicava come costitutive di una delle due grandi classi in cui egli distribuisce i temi del fantastico, quella – nella sua terminologia – dei «temi del tu»²⁷; in ogni caso, la tematica amorosa, in un modo o nell'altro, connota buona parte di questi racconti).

A tali temi²⁸ si possono poi aggiungere “magnetismo” e affini (*La redenzione dei capilavori, Fatale influsso, Suggestione* del 1914), telepatia, percezioni extrasensoriali, premonizioni (*Presentimento, Veggenza, La nemica, Da lontano*), e altri soggetti di carattere parapsicologico (a partire da *Un caso di sonnambulismo*)²⁹; e, naturalmen-

prio a proposito del brano qui riportato (con qualche omissione) Monica Farnetti propone un «singolare accostamento, per altri aspetti impensabile, ad uno dei maggiori teorici del sogno d'epoca contemporanea, J.L. Borges» (M. FARNETTI, *Il ginocchio del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi 1988, p. 46).

²⁴ Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino 1996, pp. 85-95.

²⁵ Si veda, per es., CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., pp. 177 e 189-190; ma al “perispirito” si accennava già nell'articolo intitolato *La religione dell'avvenire*, risalente al 1879 e riportato nello stesso volume *Mondo occulto* (ivi, p. 221). Un'indiretta allusione a tale teoria si può forse ravvisare anche nel tardo racconto *Per la morte della morte*.

²⁶ Un caso a parte si può considerare quello degli “scienziati pazzi” (che tali si dimostrano per l'assurdità delle loro teorie e invenzioni o tali diventano a seguito dei loro temerari esperimenti) che si incontrano in diversi racconti, soprattutto del versante “fantascientifico” (per es., *L'incredibile esperimento*).

²⁷ TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 128-143.

²⁸ È superfluo precisare che in molte novelle sono compresenti temi diversi, che variamente si intrecciano tra loro.

²⁹ In alcuni racconti è presente il tema dell'ipnotismo propriamente detto (così, per esempio, in *Ofelia* – del 1893 – o in *Un esperimento*, compreso nel volume postumo

te, lo spiritismo (*La evocatrice*, *Forze occulte*, per certi aspetti, anche *Un vampiro*). A tal proposito va per altro rilevato che parallelamente alla linea narrativa “fantastica” di Capuana si sviluppa quella relativa alla sua riflessione e ricerca in materia di metapsichica e di occultismo, secondo un percorso che tendenzialmente va dall’iniziale atteggiamento di dubbio, simboleggiato dalla forma interrogativa del titolo di *Spiritismo?* (del 1884), alle relative certezze espresse dalla forma “assertiva” di quello di *Mondo occulto* (del ’96)³⁰; e che tra la produzione narrativa e la saggistica dello scrittore di Mineo su tali tematiche si verifica (specie a partire dagli ultimi anni dell’800) una sorta di interscambio osmotico, per cui da una parte possiamo notare l’andamento e il piglio narrativo che anima tante pagine dei due libri testé menzionati, dall’altra l’abbondante presenza, in molte delle novelle in oggetto, di richiami alle teorie e ai fenomeni parapsicologici e metapsichici trattati in quei saggi³¹. Il che, fra l’altro, introduce un ulteriore

Riaverti, del 1920). Ma in questi casi siamo fuori, per lo più, o comunque ai margini del “fantastico”.

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

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

elemento di distinzione all'interno del *corpus*, in quanto, nella griglia tematologica del “fantastico” capuano, si deve appunto distinguere tra tematica propriamente fantastica, legata al soprannaturale, e tematica paranormale, o parapsicologica, tendenzialmente assimilabile a quelle di tipo “scientifico” (anche grazie all’avallo – o all’“ingenua” apertura – di scienziati o studiosi del calibro di un Crookes o di un Lombroso).

È poco presente, invece, in questo insieme di testi, quello che è forse il più classico dei temi del fantastico (anche se – invero – ormai piuttosto obsoleto, nel periodo in cui scrive Capuana), cioè quello del fantasma (parola che ha, giust’appunto, la stessa radice di ‘fantastico’, cioè la radice greca φαν, quella di φαίνω [mostro] e di φαίνομαι [appaio]) e della sua “apparizione”³². L’unico racconto che si può classificare come una vera e propria *ghost story* è – mi sembra – *Un vampiro*, che però mette in scena, come indica il titolo, un tipo particolare di *revenant*, con caratteristiche alquanto diverse da quelle “standard” fissate dalla tradizione. Ma a questo sottogenere si possono ricondurre – per affinità – almeno altri due testi (in cui si ritrovano altrettante variazioni sul tema della casa *hantée*): *Enimma* (che riprende anche il motivo, eminentemente spiritico, della “tiptologia”, e in cui si adombra, in qualche modo, anche il tema del “doppio”)³³ e *Forze occulte*³⁴ (ma anche, forse, *Nella pensione*).

Vi sono poi alcune novelle che si potrebbero riunire sotto l’insegna del fantastico “musicale”, quel sottogenere che si basa sul presupposto di un presunto carattere demonico (se non demoniaco) della musica e che ha i suoi archetipi in Hoffmann, e tra i suoi cultori, da noi, Tarchetti: penso, in particolare, a *Un melodramma inedito* (in cui si verifica, fra l’altro – sul piano, per l’appunto, musicale –, qualcosa di molto simile all’“allucinazione ar-

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

³³ Un’allusione a tale tema si può scorgere, secondo Pellini, anche nella novella *Il busto*: cfr. P. PELLINI, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, in «Problem», CXII (1999), pp. 236-260, a p. 259.

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

tistica” teorizzata da Capuana in *Spiritismo?*, con l’aggiunta di una sorta di “composizione automatica”) e a *Il sogno d’un musicista*. Ma, a proposito di musicisti, cade qui in acconcio notare come non di rado i protagonisti di questi racconti siano artisti: non solo musicisti, ma pittori, scultori e – soprattutto – scrittori, che vivono il travaglio e il tormento della creazione artistica (che spesso non riescono a portare a compimento): in qualche modo proiezioni, per lo più, dello stesso autore, che trasfonde in essi – più o meno direttamente – la sua personale esperienza, rappresentando, così, quello che è – per lui, almeno in certi casi – il “mistero” e il “miracolo” dell’arte. Particolarmente emblematiche, in questo senso, le parole messe in bocca al dottor Maggioli (*alter ego* quanto altri mai dello scrittore, e come lui al tempo stesso uomo di scienza – in certo qual modo – e narratore), nella (“prepirandelliana”) *Conclusion*e (anch’essa una novella – “fantastica” – a tutti gli effetti) del *Decameroncino* e, poi, della *Voluttà di creare*.

Io, sappiatelo, non ho mai riflettuto un istante intorno al soggetto delle mie storielle. Esso mi fiorisce nella mente così all’improvviso, che io sono il primo ad esserne stupito. Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppur io cominciando; ma, dopo il po’ di esordio destinato ad attirare l’attenzione degli uditori, l’immaginazione, tutt’a un tratto, mi si schiarisce; e veggio i miei personaggi, osservo i loro atti, odo la loro voce, quasi avvenga in me una semplice operazione di memoria, più che di altro³⁵.

Anche l’intonazione – come dicevo – si modula secondo un’ampia gamma di registri, che vanno dal serio e drammatico fino al giocoso, all’umoristico e al comico. In particolare, nel volume che, nelle intenzioni di Capuana, doveva presumibilmente

³⁵ CAPUANA, *Racconti*, cit., II, p. 321 (dal *Decameroncino*). Con parole sostanzialmente analoghe, molti anni prima (nel 1884), in *Spiritismo?*, Capuana aveva rievocato la ‘prodigiosa’ genesi delle fiabe di *C’era una volta*: «io assistevo a quella inattesa fioritura di fiabe come ad uno spettacolo fuori di me. Appena scritte le sacramentali parole di uso: *C’era una volta*: i miei fantastici personaggi si mettevano in moto, s’impigliavano allegramente in quelle loro intricatissime avventure senza che io avessi punto avuto coscienza di contribuirvi per nulla» (CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 145-146).

costituire la raccolta organica (e verosimilmente definitiva, considerata l'età dello scrittore – 72 anni) di questo genere di narrazioni, *La voluttà di creare*, del 1911, e già nei racconti poi confluiti in esso (tutti quelli compresi nel *Decameroncino* e buona parte di quelli contenuti nel *Benefattore* – entrambi del 1901), il tono tende ad essere prevalentemente ironico-umoristico, con delle sfumature – talvolta – anche di carattere satirico, in accordo con l'atteggiamento disincantato e ironico, appunto, del dottor Maggioli – l'attempato medico-scientziato che nelle raccolte in questione ha il ruolo del “narratore”, il quale racconta le straordinarie vicende di cui è stato, direttamente o indirettamente, testimone (e qualche volta protagonista) a un uditorio, a sua volta piuttosto scettico e *blasé*, che si riunisce in piacevoli conversari nell'elegante salotto della contessa Lanari (svolgendo – anche per questo – una funzione strutturale unificante), e che, per certi versi, con la sua sorridente bonomia non priva di arguzia e – in certi casi – di ammiccante malizia, appare (come si è già accennato poc'anzi) come un *alter ego* – o un portavoce – dello scrittore: un atteggiamento disincantato e ironico (nel quale si riflette, in qualche misura, lo scetticismo e l'incredulità dello smalzato uditorio, e in cui in qualche modo si esprime, anche, la componente “positivistica” della personalità di Capuana) che, assieme alle critiche e alle obiezioni dei “narratori”, ha l'effetto di creare come un filtro razionalistico e comunque una distanza – appunto – critica tra i lettori e le incredibili vicende narrate. Per cui il dottor Maggioli, se da una parte, con la sua “autorevolezza” di medico e di uomo di scienza, in qualche modo avalla l'autenticità degli eventi straordinari e inesplicabili di volta in volta riferiti, dall'altra sembra non prendere “sul serio” fatti e vicende che, considerati in sé, oggettivamente, apparirebbero per lo più drammatici e perfino tragici e che pertanto andrebbero presi – invece –, per l'appunto, *terribilmente, maledettamente* (come si addice alla tematica in oggetto) sul serio.

In ogni caso, l'intonazione ironico-umoristica di questi racconti (derubricati dall'uditorio del dottor Maggioli e talvolta da lui stesso – con significativo *understatement* – a «storielle») e l'atteggiamento di disincantato distacco – quasi una presa di distanza – che in essa si manifesta mal si accordano, anzi intrinseca-

mente contrastano con la convenzione che è alla base del “patto” tacitamente stipulato tra narratore e lettore (o narratario) in questo genere di narrazioni, che presuppone l’attendibilità e la “buona fede” del primo e la “fiducia” del secondo e che richiede comunque, da parte di questo, quella che Coleridge chiamava (nel 1817, nella *Biographia literaria*) una «willing suspension of disbelief», «for the moment», cioè una «momentanea sospensione dell’incredulità», in virtù della quale il lettore (almeno quello “implicito”, come precisa Todorov)³⁶ – o il narratario – si lasciano – sia pur “momentaneamente” – coinvolgere nel «gioco con la paura» e con l’assurdo che è tipico del genere³⁷; e rischiano così di minare alla base e di inficiare proprio l’effetto “fantastico” della narrazione³⁸. Sta di fatto che manca – in generale – in questi racconti quel senso di “esitazione” che coglie il lettore (quanto meno il “lettore implicito”) di fronte alla – almeno apparente – violazione e allo stravolgimento delle leggi della natura che secondo Todorov è il tratto distintivo e la condizione essenziale del fantastico³⁹, e manca – in definitiva – quel «souffle fantastique» (come lo chiama Finné)⁴⁰ che caratterizza questo genere di narrativa e che è generato, di norma, dall’intrusione del soprannaturale nel regolato mondo della realtà.

Del resto, che Capuana, nello scrivere e mettere insieme queste novelle, sia animato, più e prima ancora che da un interesse specificamente rivolto verso il fantastico e il perturbante (o an-

³⁶ Si veda, al riguardo, TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 33 e *passim*.

³⁷ Di «jeu avec la peur», in particolare, parla CAILLOIS, *De la féerie à la science-fiction*, cit., p. 26.

³⁸ Va comunque precisato che buona parte dei racconti del dottor Maggioli si colloca più sul versante “fantascientifico” che non su quello propriamente “fantastico” della narrativa di Capuana.

³⁹ C’è, per altro, qualche “eccezione”: per esempio, nel racconto *L’allucinato* ripetutamente il protagonista si chiede (e con lui il lettore) se le paurose visioni che si presentano ai suoi occhi siano «illusione» o «realtà» (CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, cit., p. 201; e poi: «Aveva visto davvero? Era stata un’illusione dei sensi sconvolti? [...] Illusione? Allucinazione?», ivi, p. 202; ecc.), senza riuscire a trovare una risposta definitiva; e anche in *Nella pensione* si presenta il dilemma non risolto tra «un’inesplicabile allucinazione» e «una terribile realtà» (CAPUANA, *Come l’onda*, cit., p. 187).

⁴⁰ Cfr. J. FINNÉ, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles 1980.

che verso il metapsichico e il paranormale), da un gusto del raccontare “disinteressato” e fine a se stesso, lo rivelano già i titoli, abbastanza sintomatici, in questo senso, e sostanzialmente, a ben guardare, quasi sinonimi: *La voluttà di creare* e *Il Decameroncino*.

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

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

Un primo, pionieristico, e per molti decenni unico, studio dedicato specificamente a questo ramo dell'opera capuaniana è quello pubblicato da Hilda L. Norman, col titolo *The scientific and the pseudo-scientific in the works of Luigi Capuana*, sul numero del settembre 1938 del PMLA⁴¹. Si tratta di un lavoro di impianto squisitamente comparatistico, in cui l'autrice (oltre a costituire, per

⁴¹ L'articolo della Norman occupa le pp. 869-885.

prima – virtualmente –, un *corpus*) rintraccia e mette in luce diligentemente (e quasi esaustivamente) tutte le possibili “fonti” dei racconti dello scrittore di Mineo ascrivibili al genere di cui ci stiamo occupando. Poi, per un lungo periodo, su questa materia, cala un sostanziale silenzio (salvo scarsi e cursori accenni, qua e là, all’interno di studi di interesse più generale), fino alle pagine dedicate a questi racconti da Enrico Ghidetti⁴², e poi da Manuela Failli⁴³, da Monica Farnetti⁴⁴ e da altri studiosi (oltre a qualche sporadico intervento su qualche singola novella)⁴⁵, e alla notevole ripresa di interesse che si è manifestata negli ultimi anni con gli studi – tra gli altri – di Andrea Cedola⁴⁶ e Edwige Comoy Fusaro⁴⁷.

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

⁴² GHIDETTI, *Introduzione*, cit., pp. XIX-XXII e XLVIII-LI. Tale *Introduzione* costituisce, nel suo insieme, di un denso ma completo profilo a tutto tondo di Capuana, che si può leggere anche, con poche varianti (compresa l’aggiunta di alcune parti delle *Note introduttive* premesse nella citata edizione ai diversi gruppi di racconti ivi ripubblicati) e col titolo *Il demonio della novella*, in E. GHIDETTI, *L’ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana 1982, pp. 75-123.

⁴³ M. FAILLI, *La voluttà di creare*, in *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, a cura di E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi 1985, pp. 126-168.

⁴⁴ FARNETTI, *Il ginoco del maligno*, cit., in cui diverse pagine sono dedicate alla narrativa fantastica di Capuana.

⁴⁵ Ricordo, tra gli altri, quello, già citato, di Pierluigi Pellini, dedicato a *La redenzione dei capilavori* e a *Il busto* e quello di Annamaria Loria su *Un vampiro*, per cui si veda, più avanti, la n. 54.

⁴⁶ Mi riferisco, in particolare, alla corposa *Introduzione* alla già citata antologia da lui curata, del 2007.

⁴⁷ Si veda l’ampia parte dedicata allo scrittore di Mineo nel volume E. COMOY FUSARO, *Forme e figure dell’alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Venezia, Giorgio Pozzi Editore 2009, pp. 79-160.

assai al di sotto della realtà»⁴⁸; o anche, nella novella *Il busto* (contenuta nelle stesse due raccolte), in cui il dottor Maggioli, rivolgendosi allo scultore che sta lavorando a un busto – appunto – del medico stesso e ha inserito nella creta un teschio per modellare meglio la testa, dichiara: «Non mi accadrà, spero, come alla amata di quel pittore di cui si parla in una novella del Poe» (evidentemente, *The Oval portrait*), aggiungendo: «Io non morirò perché la mia vita si sarà trasfusa tutta nel ritratto quando esso sarà finito»⁴⁹. Ma è abbastanza evidente – sempre in tema di relazioni intertestuali –, anche in assenza di un’esplicita indicazione dell’autore (tanto per fare, anche in questo caso, qualche esempio), la somiglianza tra la conclusione della *Conquista dell’aria* (del 1911) e un episodio nodale del wellsiano *A Wonderful Visit* (del 1895, apparso in traduzione italiana nel 1908), in cui – in entrambi i casi – cacciatori più o meno sprovveduti abbattano a fucilate esseri alati molto particolari: uno scienziato divenuto un novello Icaro nel racconto di Capuana, addirittura un angelo in quello di Wells)⁵⁰; così come appare innegabile l’analogia (rilevata da Ghidetti e da diversi altri critici) tra il racconto *La redenzione dei capilavori* (risalente al 1900) – specie, anche qui, nel finale – e *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (del 1891)⁵¹.

Ma, arrivati – a questo punto – al momento di tirare le somme,

⁴⁸ CAPUANA, *Racconti*, cit., III, pp. 296-297.

⁴⁹ Ivi, p. 277.

⁵⁰ L’analogia è già stata segnalata dalla Norman, che indica, fra l’altro, come ulteriori “modelli” di questo racconto di Capuana altri due testi wellsiani: *The Flying Man* (risalente anch’esso al 1895) e *Filmer* (del 1903). Si veda in merito l’art. cit., alle pp. 873-874.

⁵¹ Si veda, in particolare, la nota apposta al titolo del testo capuaniano in questione da E. Ghidetti (nella cui edizione al posto della forma «capolavori» del *Benefattore*, si trova appunto «capilavori», come si legge nella *Volutà di creare*): CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 261 (Ghidetti parla, comunque, di «situazione [...] invertita rispetto al modello»). H.L. NORMAN indica invece, come una delle possibili fonti di “ispirazione” per questa novella, il racconto di Wells *The Temptation of Harringay*, del 1895 (cfr. *The scientific and the pseudo-scientific*, cit., p. 883). Ma è difficile, a ogni modo, negare le affinità – anche in questo caso – col *Ritratto ovale* di Poe, rispetto al quale il racconto capuaniano rappresenta, per certi versi, ancora una volta, una “variazione sul tema”, come rileva, tra gli altri, PELLINI (*Camillo Boito, Luigi Capuana*, cit., p. 257), il quale, per altro, sottolinea l’originalità della «trovata» capuaniana (ivi, p. 255), così come fa, a sua volta, anche A. CEDOLA, *Introduzione*, cit., p. 35.

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

Rientra in questa dialettica, o comunque ad essa si ricollega, il consistente corredo di elementi di carattere metanarrativo, costituito da una quantità di riflessioni, considerazioni, disquisizioni e divagazioni “teoriche” sul soprannaturale, l’ultraterreno, il paranormale e sulla plausibilità di una effettiva esistenza e possibilità di manifestarsi di tale dimensione occulta della realtà (oltre che sulla narrativa fantastica stessa e sulle sue peculiarità⁵²; e, ancora, sui rapporti tra scienza e morale, e sui limiti invalicabili oltre cui la scienza non ha il diritto di spingere la sua ricerca e la sua sperimentazione⁵³, ecc.), che accompagna, complessivamente, la parte propriamente narrativa di questo insieme di novelle⁵⁴, di-

⁵² Si vedano, per esempio, queste notazioni sulla maggior potenza di questo genere di narrativa rispetto a quella di carattere “realistico” (che suonano quasi come un manifesto di poetica appunto “antirealistica”) formulate dalla baronessa Lanari all’inizio della novella *L’invisibile*: «Raccontatemi una fiaba, datemi a leggere una storia meravigliosa e sto a sentirla tutta occhi e orecchi, e divoro le pagine con deliziosa ansietà [si noti l’ossimoro, particolarmente confacente al genere fantastico], anche quando la paura mi fa accapponare la pelle. Le novelle, i romanzi, che ci rappresentano fatti di ogni giorno, che ci ricantano le solite storie [...] mi fanno l’effetto di un pettegolezzo trasportato dai salotti nelle pagine di un libro. Invece, le storie meravigliose che hanno la potenza di farci penetrare lentamente, inavvertitamente, nelle regioni dell’impossibile, dell’assurdo, e farci sognare a occhi aperti e darci l’illusione che l’impossibile, l’assurdo siano, o siano stati, per eccezione, per misteriose circostanze, una realtà, non mi deliziano soltanto perché mi trascinano con dolce violenza in un mondo diverso dal nostro, ma anche perché m’ispirano una grande ammirazione per l’ingegno dell’autore.» (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 295).

⁵³ Un motivo ricorrente, quasi un filo rosso che attraversa, in forma più o meno esplicita, questo filone narrativo (specie – ma non solo – sul versante “fantascientifico”) dall’iniziale *Dottor Cymbalus* al tardo *Acciaio vivente*, è quello (variamente declinato) relativo alla “responsabilità” dello scienziato e ai limiti che questi non deve assolutamente valicare nella sua ricerca volta ad assoggettare e piegare la natura ai suoi fini, pena non solo l’ineluttabile fallimento dei suoi sforzi, ma la più o meno funesta “vendetta” della natura stessa, che immancabilmente punisce la sfida “prometeica” (e comunque la ὕβρις) del temerario. Una formulazione particolarmente eloquente di questo concetto è enunciata dal dottor Maggioli all’inizio del racconto *Il domatore di aquile*: «a poco a poco, a furia di scienza, arriviamo a falsificare la natura, che però si vendica terribilmente della nostra spensierata improntitudine. Abbiamo rotto il limite, l’armonia, e finiremo [...] con la distruzione della specie umana» (CAPUANA, *Racconti*, cit., III, p. 303).

⁵⁴ Particolarmente ampia e articolata è, per esempio, la parte metanarrativa in *Un vampiro*, dove il discorso assume a tratti un andamento quasi “didascalico” e ha comunque una chiara valenza anche “epistemologica”, talché la novella si può considerare un caso paradigmatico del rapporto di complementarità che intercorre, complessivamente, tra questo genere di narrativa e la riflessione “teorica” di Capua-

spiegandosi, spesso, con particolare ampiezza nei preamboli e nelle parti iniziali dei singoli testi e talvolta espandendosi ben dentro al loro interno (grazie anche alla struttura dialogica della maggior parte di essi), fino a formare, nella *Voluttà di creare* (e già nelle raccolte poi in essa confluite), una sorta di virtuale cornice, che fa da filo conduttore e lega insieme le diverse novelle che compongono la raccolta⁵⁵: componente “metanarrativa” che costituisce, del resto, una caratteristica tipica del genere fantastico, che, a partire da Hoffmann, è – come ci ricorda Ceserani – «uno dei più chiaramente autocoscienti»⁵⁶.

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

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

⁵⁵ Sul rapporto – organico e dialettico – tra la “cornice” e la parte propriamente narrativa nel volume del 1911 si sofferma FAILLI, *La voluttà di creare*, cit. In una nota a p. 137 la studiosa “misura” anche in termini percentuali l'estensione dello «spazio» occupato dalla cornice rispetto al testo considerato nella sua interezza. Considerazioni particolarmente interessanti sulla rilevanza della «funzione metanarrativa» in quest'opera capuaniana si trovano, poi, nello stesso saggio, specie alle pp. 147-150, dove la Failli, afferma, fra l'altro, che «è proprio l'*interdipendenza* fra cornice, racconti, prefazione e *Conclusioni*, il costituirsi cioè di questa raccolta come un unico libro organico in tutte le sue parti, che sembra proporre un discorso marcatamente meta-narrativo» (p. 149).

⁵⁶ CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 70.

MARIO TROPEA

CONTRIBUTO PER UN ORDINAMENTO DELLE
NOVELLE SPIRITICHE DI LUIGI CAPUANA

Capuana si interessò allo Spiritismo fin dai primordi della sua attività di saggista (dal *Diario spiritico* del 1870, a *Spiritismo?* del 1884, a *Mondo occulto* del 1896) ma anche nei romanzi (da *Giacinta* a *Profumo*, alla *Sfinge*, al *Marchese di Roccaverdina*), e nelle novelle. Nello scritto qui presentato viene fatta una rassegna delle novelle ispirate, secondo le idee dello scrittore - e del suo tempo -, a caratteristiche spiritiche (novelle di sonnambulismo, di predizione, di telepatia, di influsso, teosofiche, di materializzazioni e smaterializzazione, di apparizioni, di case infestate, di presenze vampiriche, ecc...). Ne viene un ampio tracciato dagli esordi alla maturità e all'ultimo tempo della sua produzione, in compresenza, e in sinergia, con gli intenti positivistici e di osservazione dei "fatti" che furono sempre la sua linea direttiva di ricerca.

Capuana took an interest in Spiritism since the beginnings of his work as an essayist (from Diario spiritico, 1870, to Spiritismo?, 1884, to Mondo occulto, 1896) but also in his novels (Giacinta, La Sfinge, Il marchese di Roccaverdina), and in his short stories. This writing shows a review of the short stories that were inspired, according to the ideas of the author - and of his age -, by spiritistic features (stories of sonnambulism, prediction, telepathy, influence, materializations and dematerializations, infested houses, vampirish presences, etc.). A wide scheme comes out, from the debuts to the maturity and to the latest period production, in coexistence and in synergy with the positivistic purpose of observing the "facts", which has always been the guiding line of his research.

1.

Racconti e novelle, come si sa, vengono pubblicati man mano in varie sedi dagli scrittori, e inframezzanti il resto della loro produzione lungo tutto il corso degli anni. L'ordinamento che, poi, gli autori retrospettivamente, riunendoli in raccolte, vi impongono, sebbene da rispettare alla lettera, come è ovvio, non esclude ripercorsi interni da parte della critica, a individuarne cronologie, svolgimenti tematici, modifiche e interconnessioni tra di loro e con il resto dell'opera.

Non si può dire che la fortuna editoriale di Capuana nel campo della novellistica sia stata sempre delle migliori. La sua produzione,

ricca e protratta nel corso del tempo con riprese, spostamenti, reinserimenti talvolta limitati al solo cambiamento di titolo, riproposizioni delle novelle in raccolte diverse da parte dell'autore, fu piuttosto complessa, e anzi, per certi versi, manipolatoria, ad opera, si ripete, anche dello stesso Capuana; talché manca, finora, un'edizione critica vera e propria dei racconti, e i riferimenti vanno, quasi esclusivamente, all'importante edizione curata da Enrico Ghidetti in anni abbastanza lontani, ormai, in tre tomi, che presentano «nove libri dei trentuno dedicati alla novellistica pubblicati in vita dall'autore o apparsi postumi», come avverte la *Nota ai testi*¹.

Ma rimangono, si può aggiungere, a parte i numerosi altri volumi in questa edizione naturalmente non compresi, altre novelle sparse e indicate dall'antica bibliografia di Gino Raya e, specificamente per le novelle, da Aurelio Navarria, le quali bisognerebbe finalmente darsi cura di rintracciare e raccogliere².

La fisionomia di Capuana, fecondissimo autore di saggi, novelle, romanzi, interventi, fiabe, è rimasta soprattutto, come è noto, quella del teorico e narratore del Verismo, sodale e amico di Verga. Che è, in fondo, collocazione critica non controvertibile, seppur limitante, a parer nostro, la figura dello scrittore di Mineo a una certa fase, la più divulgata, certo, ma non esclusiva, della sua attività.

Si vuol dire che la operatività culturale come saggista e diffusore in questo campo dello stesso Capuana (e la personalità preponderante di Verga nel campo del Verismo), prevaricarono nella definitiva classificazione e collocazione storica e culturale per la figura dei due autori (a non ripetere quella ormai vieta definizione di triade - con De Roberto - di immancabile menzione nelle antologie e nei manuali d'epoca).

Solo che Verga, per la stessa profondità dell'opera e incisività di essa, rimase fermo al Verismo o poco più, nei suoi silenzi e nelle sue grandezze. Per gli altri due la valutazione va rimessa in causa riguardo alla maggiore modernità (anche generazionale dell'uno, De Ro-

¹ E. GHIDETTI, *Nota ai testi* di L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973-1974, 3 voll., III, pp. 313-348.

² G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna 1969. A. NAVARRIA, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, in «Archivio Storico Siciliano», s. III, vol. XVIII (1968), Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1969, pp. 279-303.

berto), e alla maggiore duttilità non solo poligrafica dell'altro, Capuana, più aperto e sperimentale di Verga, più onnivoro e curioso, anche per necessità di mestiere di critico, recensore, pubblicista attento alle tendenze e agli eventi culturali del suo tempo quale fu il coetaneo e amicissimo di Mineo, appunto, Capuana.

Si vuol rimarcare qui, allora, almeno a riguardo delle novelle, che ci siamo proposti di esaminare, la linea di questo allargamento nel campo spiritico, per esempio, che arrivò fino alla incursione nel fantastico e nel fantascientifico, alla lettera - come sarebbe il caso di distinguere in altro saggio -, in cui si immise Capuana anche a data ben alta nel campo della sua attività.

Premessa che ci sembrava giusto fare a tutt'oggi, rilevando però anche come, negli ultimi tempi, si può segnalare una innegabile svolta di interesse, nei saggi critici, e in alcune edizioni di raccolte, per il Capuana "spiritista", nella sua figura di "credente" nella dottrina degli spiriti, come nella sua funzione di scrittore³.

Conviene allora dare qualche accenno su quello che fu lo Spiritismo nella seconda metà del secolo XIX e nei primi del Novecento.

Dalla piccola cittadina, più un villaggio, in verità, di Hydesville, nello stato di New York, dove nel 1847 le due sorelle Fox, di modesta famiglia di un fabbro, avevano sentito picchi ripetuti alle pareti e poi si era scoperto che in cantina, anni prima, era stato ucciso un uomo forse lì seppellito di cui si erano rinvenuti i resti, lo Spiritismo, "filosofia", moda, tendenza culturale o fenomeno di suggestione collettiva o scientifica che fosse, si diffuse verso le nazioni cariche di storia e di cultura del Vecchio Mondo: dai laboratori di scienziati e pensatori, ai gabinetti di sperimentazione, alle *séances* medianiche e alle riunioni dei salotti. Dai premi Nobel e seri uomini di cultura e di pensiero che vi vennero coinvolti, ai ciarlatani e invasati di ogni spe-

³ Rimando, per una più larga informazione, al mio saggio: *Punto (spiritico) su Capuana*, in *Il punto su... Verga e il verismo*, Atti del Convegno (Catania, 12-13 dicembre 2008), a cura di G. Sorbello, «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 203-216. Segnalo solo qui quanto attiene ai testi: L. CAPUANA, *Quattro viaggi straordinari*, Introduzione di G. de Turrís, Chieti, Solfanelli 1992; L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica 1994; L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995; L. CAPUANA, *Novelle inverosimili*, Postfazione di M. La Ferla, Cava de' Tirreni, Avagliano 1999; L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon 2007.

cie; dalle grandi città (Parigi, Londra, Berlino, Varsavia.) ai centri periferici. Fenomeno di psicosi di massa, come si potrebbe definire in termini moderni, o reale momento di impegno dello spirito a indagare elementi che sfuggivano ai normali mezzi di conoscenza umani e del tempo, lo Spiritismo dilagò da quel piccolo episodio e dai teatri del Nuovo Mondo per tutte le vie di diffusione di allora, coinvolgendo in qualche modo, a torto o a ragione, i vari campi del sapere (l'elettricità, i raggi X, la neuropsichiatria, la scoperta del "Di là", come conviene meglio chiamare quella tendenza con la definizione d'epoca, il sonnambulismo, l'isteria, l'ipnosi, l'inconscio), imponendosi come fenomeno tra i più notevoli per tutta la seconda metà del secolo fino alle propaggini della Grande Guerra e oltre.

Vi furono interessati, in misura maggiore o minore, secondo la portata del proprio ingegno, chimici di chiara fama, fisici, psichiatri, fisiologi, astronomi, studiosi di antropologia e dell'animo umano, diplomatici e uomini eminenti come pure curiosi e dilettanti, medium e "sonnambule" dotati di supposte o reali facoltà di trasmissione o di collegamento, per così dire, tra la nostra vita e le "sopravvivenze" dei morti, "sensitive" protagoniste o aiutanti nelle sedute spiritiche ecc. (Daniel Dunglas Home, i fratelli Ira e William Davenport, Henry Slade, Florence Cook; in Italia, ma anche molto nota in campo internazionale e fra i casi più sorprendenti in quel tempo Eusapia Paladino, Donati o Donato che fosse, Politi, i quali spesso vengono menzionati in alcune novelle di Capuana).

Ma anche, come si è detto, in quel secolo della positività e della fiducia nella mente umana e nelle certezze, vi furono coinvolti scienziati e ricercatori per i quali spesso l'impegno nel campo dell'indagine spiritica costituì, man mano, la sempre più marcata costante della carriera e della vita: Jean-Martin Charcot, per esempio, neurologo e psichiatra le cui ricerche alla Sàlpêtrière, a Parigi, furono fondamentali, allora, riguardo all'utilizzazione dell'ipnosi come metodo di cura nell'isteria e nelle nevrosi; o William Crookes (1832-1919) chimico e fisico di fama, premio Nobel nel 1907, tra i più autorevoli membri della Società per le ricerche psichiche (*Society for Psychical Research*), fondata a Londra nel 1882⁴; Charles Robert Ri-

⁴ Fondamentali i suoi studi sui raggi catodici. Interessato dal 1870 allo Spiritismo, assistette, con metodi di misura per allora accuratamente "scientifici", a nume-

chet (1850-1935), premio Nobel anch'egli nel 1913, medico, professore di clinica chirurgica con interessi prevalenti alla fisiologia e ai fenomeni psichici, agli studi sul sonnambulismo e la metapsichica⁵; Alfred Russel Wallace (1823-1913), scienziato naturalista, elaboratore, in modo indipendente da Darwin, di una sua teoria dell'evoluzione⁶; Camille Flammarion (1842-1925), astronomo di fama e autore di scritti e volumi divulgativi assai diffusi, tra cui quello di ricerca e di raccolta di dati *Le maisons hantées* uscito a Parigi nel 1923 che ci riguarda di più qui per l'argomento in questione⁷; l'altro astronomo Friedrich Zoellner che compì osservazioni sul *medium* Slade⁸; Giovanni Virginio Schiaparelli (1835-1910), che legò il suo nome soprattutto agli studi sulla superficie del pianeta Marte, anch'egli “garante” nelle sedute con la “medium” Eusapia Paladino, cui partecipò Capuana; Louis Jacolliot, occultologo, studioso di mitologia indiana e di pratiche magiche⁹; Pierre Janet, fisiologo,

rose sedute dei più famosi *medium*, tanto da guadagnarsi un certo discredito da parte delle più autorevoli comunità del tempo. Uno dei suoi libri più importanti in questo campo è: W. CROOKES, *La force psychique. Recherches sur le phénomène du Spiritualisme*, Parigi 1884. Katie King, cui accennerà ironicamente in una sua “lettera aperta” sui fantasmi Pirandello, era l’“entità” che si manifestava nelle sedute tramite le evocazioni in *trance* della *medium* Florence Cook, dalla quale ultima pare fosse attratto Crookes. Ci sono anche fotografie spiritiche di queste manifestazioni.

⁵ Partecipò a numerose sedute, specialmente quelle con Eusapia Paladino, studiandone i comportamenti. Sue opere principali: C.R. RICHET, *Du somnambulisme provoqué*, in «La Revue Philosophique», X (1880), pp. 337-374, 462-484; ID., *Traité de metapsychique*, Paris, Alcan 1922. È il più citato da Capuana nel corso del suo saggio *Spiritismo?*, ma anche negli altri scritti spiritici e in novelle.

⁶ Importanti, in campo spiritico, i saggi: A.R. WALLACE, *The scientific Aspect of the Supernatural*, London, F. Farrar 1866, pp. 1-2 e ID., *On Miracles and Modern Spiritualism. Three Essays*, London, James Burns 1875.

⁷ Si possono ricordare, anche per quel concetto di *Inconnu* che fu parola chiave “tematica” del tempo, C. FLAMMARION, *Les forces naturelles inconnues*, Paris, E. Flammarion 1907 e ID., *L'Inconnu et le problème psychique*, Paris, E. Flammarion 1900. Di Flammarion, anche, un *discours* di presentazione per le opere ultime di Allan Kardec, uno dei maestri di questa “scienza”, di cui si parlerà fra poco. Flammarion partecipò come studioso e come “garante”, per così dire, a sedute con famosi *medium* a cui assistette alcune volte anche Capuana.

⁸ Zoellner è tra gli autori nominati da Pirandello nella novella *La casa del Granel-la*; sui libri di costoro l'avvocato Zummo ci perde le notti fino alla sua piena conversione al credo degli spiriti.

⁹ Fu console francese a Benares. Anche sulla base di queste conoscenze scrisse: L. JACOLLIOT, *Voyages au pays des fachirs charmeurs*, Paris, Dentu 1881; ID., *Le spiritisme*

psicopatologo¹⁰; Albert de Rochas¹¹; Enrico Morselli¹²; Paul Gibier, scienziato con interessi di parapsicologia e di pratica di sperimentazione psichica¹³; Alexandr Aksakof (1832-1903), statista e diplomatico russo, uno dei pionieri e più eminenti divulgatori dello Spiritismo¹⁴; i coniugi Pierre e Marie Curie, premi Nobel per la scoperta del radio; Julian Ochorowicz, professore di filosofia e pedagogia di Varsavia, psicologo¹⁵; Cesare Lombroso (1835-1909), psichiatra, professore di medicina legale e antropologia criminale, famoso per i suoi studi di collegamento tra le anomalie fisiche e le degenerazioni degli individui delinquenti, prima scettico, poi convertito anch'egli, cui Capuana dedicherà la sua novella, poi atto unico *Un vampiro*¹⁶, rispettivamente del 1904 e del 1913.

dans le monde: l'imitation et les sciences occultes dans l'Inde et chez tous les peuples de l'antiquité, Paris, A. Lacroix et Cie 1875.

¹⁰ Studi come P. JANET, *Les actes inconscients et le dedoublement de la personnalité pendant le somnambulisme provoqué*, in «La Revue Philosophique», XXII (1886), pp. 577–592, o ID., *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan 1889, influenzarono originalmente Pirandello per quello sdoppiamento della personalità che è uno dei temi della sua opera.

¹¹ Si cita l'opera A. DE ROCHAS, *L'extériorisation de la motricité, recueil d'expériences et d'observations*, Paris, Chamuel éditeur 1896, basata, in larga parte, sullo studio delle facoltà medianiche di Eusapia Paladino.

¹² Autore di uno studio *Il magnetismo animale. La fascinazione e gli stati ipnotici*, Torino, Roux e Favale 1886, scrisse un ampio trattato storico e di documentazione, ID., *Psicologia e "spiritismo"*, Torino, Bocca 1908, che contiene anch'esso, in gran parte, i resoconti delle sedute con la *medium* sopra citata.

¹³ La sua opera più importante in questo senso è P. GIBIER, *Le Spiritisme (fukirisme occidental). Etude historique, critique et expérimentale*, Paris, O. Doin 1886.

¹⁴ Molto nota, allora, non solo fra gli studiosi e gli addetti, la sua opera: A. AKSAKOF, *Animismus und Spiritismus: versuch einer Kritischen prüfung der mediumistischen phänomene mit besonderer berücksichtigung der hypothesen der hallucination und des unbewussten*, Leipzig, Druck und verlag von Oswald Mutze 1890.

¹⁵ Capuana lo chiama in causa in *Profumo*, Pedone Lauriel, Palermo 1892, p. 79: «Un dottore con un nome che pare uno sternuto, Ochorowicz, se non sbaglio, ha avuto una cliente isterica che esalava un effluvio di vaniglia».

¹⁶ Lombroso fu prima scettico, poi sempre più convintamente interessato, dal 1891, ai fenomeni spiritici, dopo certe sedute cui aveva partecipato, con Richet e altri, e delle quali era protagonista, per così dire, la *medium* Eusapia Paladino. Capuana riporta i verbali di alcune di queste sedute in *Appendice* al suo *Mondo occulto*, Napoli, Piero 1896, e le dichiarazioni in proposito di Lombroso. A Lombroso Capuana dedicò anche, in segno di omaggio, la novella *Un vampiro* [1904] poi convertita in dramma nel 1913, pur se pare non fosse mai rappresentato.

Tutti studiosi che avevano partecipato anche, come si è detto, in varie occasioni, a sedute con medium, registrando e confermando nei verbali i fenomeni che vi si verificavano.

A non dire di personalità, uomini e donne, da considerare come fondanti, figure di riferimento imprescindibili dello Spiritismo: Allan Kardec (Léon Hippolyte Denizard Rivail) con i suoi numerosi libri (*Qu'est-ce que le Spiritisme?*, 1855, trad. it. 1884; *Le livre des Esprits*, 1857, trad. it. 1894; *Le livres des mediums*, 1861, trad. it. 1887; ecc.)¹⁷ in cui teorizzava la tripartizione dell'essere in corpo, spirito e perispirito, sostanza fluidica che garantisce una certa permanenza dopo la morte e la possibilità di comunicazione con i defunti; la scrittrice, spiritista, spiritualista russa Helena Petrovna Blavatsky che aveva viaggiato in India e in Oriente volta allo studio della dottrina degli antichi maestri, le cui opere di definizione e di diffusione di questa tendenza, *The Secret Doctrine* [1888], *Key to Theosophy* [1889] ecc. erano molto note e divulgate al tempo, e che troveremo contenute nella biblioteca di Anselmo Paleari, l'anziano, caricaturale adepto teosofo de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, o tra i libri che legge l'avvocato Zummo nella *Casa del Granella* sopra ricordata¹⁸.

Allo Spiritismo, che, in senso proprio, sarebbe la dottrina (la "scienza") della comunicazione tra vivi e defunti, si associò (si assimilò) in genere, senza distinzione - in quel coacervo di istanze di conoscenza e di sperimentazione del "Di là" cui si è accennato, dalla metà del secolo in poi -, l'influsso delle dottrine teosofiche che venivano dall'Oriente, con la teoria del ritorno delle entità trasmigranti, delle essenze in eterna commutazione, le reincarnazioni e gli stadi progressivi di elevazione, le smaterializzazioni e materializzazioni, le levitazioni dei corpi da quelle scuole promulgate; le quali dottrine profetesse di queste nuove religioni - come la scrittrice, spiritista, spiritualista russa Helena Petrovna Blavatsky, o Annie Besant, altra rilevante personalità del tempo in questo campo -, aveva-

¹⁷ La variante del cognome (Denizard) è ugualmente ricorrente, così come per la famosa medium Eusapia: Paladino o Palladino, ugualmente attestato.

¹⁸ Nel 1875 era stata fondata a New York la Società Teosofica, ad opera del colonello statunitense H. Steel Olcott e della stessa Blavatsky; l'organo ufficiale ne era il «Theosophist» che ella aveva diretto dal 1879 al 1888, quando vi succedette Annie Besant.

no servito a diffondere fra gli adepti: dalle scuole fondate alle *séances*, alle riunioni dei circoli e dei salotti¹⁹.

Considerabile alla distanza, questo insieme dottrinario e filosofico che dominò tutta la metà dell'Ottocento, come una tendenza dello spirito umano verso la ricerca dell'“Oltre” la quale si potesse attingere superando i mezzi che alla positività scientifica stessa del tempo risultavano ormai impropri; o come una forma di nevrosi generale verso il moderno, verso quello che la carenza del divino spinge ancora l'età contemporanea a considerare quali religioni le forme del New age o delle proiezioni interstellari di libri e prodotti multimediali e delle cinematografie catastrofistiche odierne²⁰. Manifestazioni in campo scientifico ne furono quegli interessi di uomini di ricerca e dello spirito pubblico, per così dire, cui si è accennato, di ogni parte del mondo, e della società spicciola e fin mondana delle sedute spiritiche che vi si producevano.

In letteratura si può dire che non vi fosse autore non interessato allo Spiritismo, per appropriarsene in certe istanze nelle proprie opere, per condividerlo o irridendone, nel Nuovo Mondo o nell'Europa: da Victor Hugo il quale dal 1853, cioè dal tempo dell'esilio di Jersey, cerca di evocare in sedute spiritiche la figlia Léopoldine perduta dieci anni prima (la *medium* era Madame Émile de Girardin [Delphine Gay], amica del poeta); a Honoré de Balzac, di cui va ricordato, almeno, *Séraphîta*, un romanzo imbevuto di idee e influssi swedemborghiani; a Théophile Gautier con racconti come *Avatar*; *Jettatura*

¹⁹ *La mort e l'au-de là* di Annie Besant, è il titolo di uno dei libri suoi più noti di cui pure si fa menzione ne *Il fu Mattia Pascal* (ed. inglese 1894, ed. francese 1896). Capuana intitola *Il “Di là”* un suo scritto su «La Rassegna Settimanale», del 1 gennaio 1901, in cui parla di telepatie, allucinazioni, fotografie spiritiche ecc.

²⁰ Si veda, per quanto può servire in tal campo, una recente intervista a Clara Gallini, ora in C. GALLINI, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli 1984. Alla domanda sulle sue conclusioni riguardo alle religioni, o su fenomeni come Lourdes e su un libro di Zola che ne descriveva le manifestazioni, l'intervistata rispondeva che: «sonnambulismo, magnetismo e ipnotismo erano, come del resto Lourdes, espressioni della modernità [...] È interessante osservare che mentre sonnambulismo e magnetismo finirono con l'esaurire il loro fascino e tramontarono, Lourdes ancora continua ad esistere e a riprodursi in esperienze molto simili: padre Pio, Medjugorje, tanto per fare degli esempi; e prima aveva detto: «Ciò che a me interessava era cogliere nelle persone, fatte oggetto di sonnambulismo o di magnetismo animale, lo scatenamento dell'immaginario». Cfr: *Pensiamo che i miracoli siano arcaici ma li abbiamo inventati noi moderni*, in «La Repubblica», del 2 novembre 2014.

(1863); *Spirite* (1865-66), in cui vengono largamente attinti temi del doppio, dell'allucinazione, del magnetismo, della metempsicosi; a Maupassant con i temi dell'ossessione e della follia connessi (*Le Hôrla*, per esempio); a Joris-Karl Huysmans (*Là-bas* del 1891); a Philippe Auguste Villiers de l'Isle Adam, scrittore mistico e aristocratico, molto noto nei circoli culturali del tempo, amico di Mallarmé, sempre più implicato in queste tendenze, di cui Capuana riporta in appendice al suo libro *Spiritismo?* (1884) quasi per intero, nel testo originale francese, un ampio articolo comparso sull'autorevole «Figaro» del maggio di quell'anno, di presentazione del volume di Crookes *La force psychique* annunciato in uscita. In Inghilterra basta ricordare Charles Dickens o Conan Doyle, il creatore di Sherlock Holmes, ma anche Kipling, a non citare altri, con alcuni sorprendenti racconti dell'India (*Il "rickshaw" fantasma*; *La mia storia vera di fantasmi*; *L'invio di Dana Da*), e pure *Il più bel racconto del mondo*, esempio di scambio di scrittura in *trance* o di automatismo metapsichico, per così dire; in America, Poe, naturalmente, ma con riflessi e precorritenti allucinati e fantastici in Nathaniel Hawthorne o Melville, a fare i nomi più noti, in un campo ormai realmente sterminato che può andare, ancora, da Henry James (il racconto forse più noto di questi è *Il giro di vite*, *The Turn of the Screw* del 1898), al contegnoso Thomas Mann, in Germania, il quale descrive con risentimento di moralità la seduta spiritica in *La montagna incantata* o in *Mario e il Mago*, e fino alla realtà più spicciola e attuale di *Questi fantasmi*; *Le voci di dentro*; *La grande magia* del nostro Eduardo De Filippo, per esempio.

Per l'Italia, a parte il Fogazzaro di *Malombra* (1881) – e tornando a quel tempo in cui più si fondò la ricerca e l'influsso di quella tendenza generale alla quale si dà per convenzione il nome di Spiritismo – riferimenti diversi rimangono negli Scapigliati, in Remigio Zena di *L'invitata* e *Confessione postuma*, nelle messa in scena delle sedute in casa Malfenti de *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, e in *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. Ne ho fatto cenno a più riprese nei miei scritti a cui rimando²¹, ribadendo invece qui come Capuana esperi-

²¹ Cfr. M. TROPEA, *I veri spiriti: rapporti di Capuana col "Di là" e col mondo occulto*, in L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Lussografica, Caltanissetta 1994, pp. 7-35; ID., *Carriera spiritica di Capuana: saggi, novelle, romanzi sotto influsso*, in *Letteratura Italiana, Letterature Europee*, Atti del Congresso nazionale dell'ADI (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002), a cura di G. Baldassarri - S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 637-650; anche, più

sce (utilizza) tutte quelle suggestioni che, a torto o a ragione, si ripetono, passavano come forme di conoscenza e manifestazione spiritica (sonnambulismo, teosofia, levitazione di corpi, reincarnazione, materializzazioni e smaterializzazioni, telepatie, apparizioni fantomatiche, influssi maligni e suggestioni a distanza, sogni, predizioni di morte che si avverano a data esatta), che funzionano perfettamente in lui come documento di adesione “scientifica” da lui stesso dichiarata e di dimostrazione; e, non infrequentemente - si può aggiungere per parte nostra -, con un sospetto di piacevole manipolazione narrativa, anche, nel tessuto delle sue novelle e dei romanzi.

2.

Quanto detto in generale ci permette di andare spediti, ora, in una veloce rassegna delle novelle “spiritiche” di Capuana, tenendo presente che esse non si trovano riunite in raccolte unitarie o di organico argomento, come si è già accennato, ma sparse per tutto il *corpus* della vasta opera narrativa dell'autore di Mineo.

In *Fatale influsso*²², per esempio, si trovano intrecciati i temi tipici

ampio, Id., *Gli spiriti di Capuana: saggi, novelle, romanzi sotto influsso*, in *Nomi, etnos, follia negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Lussografica 2000 e sec. ed. rivista e accresciuta 2015, pp. 117-145. In *Malombra* la protagonista Marina crede di essere la reincarnazione di un'antica sua ava che aveva abitato ed era morta, rinchiusa per sempre dal marito geloso, nella villa sul lago, dove anche lei si trova ora a dimorare, la quale conferisce l'atmosfera consona più suggestiva alla vicenda. Antonio Fogazzaro fu presidente onorario della Società di Studi Psicichici, che era l'equivalente in Italia, sebbene in misura molto minore, delle Società londinese e d'America sopra citate. Organo spiritista tra i più noti era la rivista «Luce e Ombra», in cui fu pubblicato postumo, nel 1916, il *Diario spiritico*, composto da Capuana ai primordi della sua vocazione, che egli avrebbe voluto mandare al direttore di quella rivista Angelo Marzorati e che aveva lasciato, a suo dire, per tanti anni dimenticato nel cassetto. Manca, in letteratura, una storia di autori che si siano ispirati allo Spiritismo in senso stretto. Spunti molteplici di riferimento si possono rinvenire nei molto utili: S. CIGLIANA, *La seduta spiritica*, Roma, Fazi Editore 2007, e M. SCOTTI, *Storia degli spettri*, Milano, Feltrinelli 2013. Sul fantastico sono stati scritti molti libri e saggi variamente pubblicati negli ultimi decenni. Mi piace citare, indicativamente, il libro di V. RODA, *I fantasmi della ragione: Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori 1996, e il più recente saggio di E. GHIDETTI, *Forze occulte: scienza, spiritismo, letteratura fantastica al tramonto del secolo XIX*, in «Sicilorum Gymnasium», n.s. LVIII-LIX (2005-2008), 4 voll., II, pp. 839-861. Avvertendo per tutti questi scritti, tuttavia, che vanno rilevate le diversità, anche grandi, che passano tra i due fenomeni di Spiritismo e Fantastico, in termini linguistici oltre che “filosofici” e concettuali.

²² L. CAPUANA, *Fatale influsso*, in *Un vampiro*, Roma, Voghera 1907, pp. 87-130.

di molte di queste novelle “non veriste”, per così dire, di Capuana: quello mondano-erotico della gelosia, vera o presunta, che è l’argomento ricorrente di tanta parte dei racconti dell’Ottocento; quello della demonicità, dell’animarsi dell’opera d’arte vivente di vita propria e anzi in rapporto di reciprocità scambievole con la vita stessa dell’artista o delle persone care che gli stanno intorno - in questo caso la moglie che posa da modella -; e quello più ampio dell’ipnosi, della *trance* spiritica, dell’influsso fatale che ricorre ripetutamente in tanti di questi racconti più mondani dell’autore. Lo scultore Raimondo Palli sottopone a magnetizzazione la giovane moglie di cui è irragionevolmente geloso; tanto che progressivamente ella acquisisce, in questo stadio indotto di alterazione, una spaventevole chiavrovergenza che la porta prima a distruggere il capolavoro che lui sta modellando sulle fattezze di lei, per poi addentrarsi in uno stadio di vera e propria follia da cui non verrà più fuori. In queste reciprocità di patologie isteriche che si instaurano, Raimondo si chiede ancora una volta, nel finale, se la moglie lo amava davvero, ottenebrato anch’egli, ma di lucida follia, mentre racconta, all’amico che lo ha ascoltato partecipe, la sua storia²³.

Ofelia è un caso analogo, e pur variato, di questa facoltà di magnetizzazione, di dominio a distanza e di trasmissione del pensiero. Il pittore Mario Procci lascia annegare, come Ofelia del quadro che sta dipingendo, la fidanzata della quale è geloso, e che ha indotto a tal gesto per volontà telepatica da lontano, consegnandosi poi, come colpevole, alla polizia²⁴.

In *Suggestione* Fabio Crispaldi lancia, come per vendetta, una maledizione sulla bellissima donna che non ha voluto cedere al suo amore; ed essa incomincia ineluttabilmente a sfiorire, senza che si possa più arrestare questo processo: «Possiamo arrivare a servirci di forze occulte, ma non dominarle quando ci siamo accorti di averle male adoperate»²⁵.

²³ L. CAPUANA, *Fatale influsso*, in *Racconti*, cit., II, pp. 222-235, alle pp. 234-235: «Mi amava davvero?» si chiede allucinato ripensando a tutto il corso della sua vicenda «Ho ancora integra la mia ragione continuando a domandarmelo?»

²⁴ L. CAPUANA, *Ofelia*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta 1897, pp. 89-108.

²⁵ L. CAPUANA, *Suggestione*, in *Istinti e peccati*, Catania, Di Mauro e c. 1914, p. 127, prima in *Delitto ideale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron 1902.

In *Un esperimento* un tal Tommasi, professore di filosofia e magnetizzatore dilettante, vuol vagliare su se stesso le sue capacità di suggestione; suggerisce mentalmente al garzone di barbiere che lo sta radendo di far l'atto di ucciderlo, scampando poi per un soffio alla reale esecuzione dell'avventato esperimento.²⁶

Come si vede, un sottofondo costante "spiritico", di interessi metapsichici, in cui restava coinvolto l'ampio tessuto tematico di tante di queste novelle, anche quelle mondane, come *L'inesplicabile*, a menzionarne ancora una, dal titolo anch'esso indiziario, di intreccio amoroso, ma in cui tuttavia non mancano riferimenti a rapporti di suggestione e di influsso. «Credete voi nella malìa» - come vi si legge - «Io sì. Credo che l'uomo possa acquistare per via di iniziazione, un quasi illimitato potere su la natura e sui suoi simili: benefico e malefico; malefico più spesso, sventuratamente»²⁷.

Al di là del Naturalismo diffuso, specialmente quello d'oltralpe, cui Capuana partecipava anche per le sue relazioni personali e le corrispondenze con quegli scrittori, oltre che per i suoi interessi teorici e doveri di critico e recensore, i riferimenti sono, per questo tipo di produzione, ad autori come Poe, Maeterlinck, A. Villiers de l'Isle-Adam, J.-K. Huysmans, H.G. Wells, che Capuana nomina direttamente nelle sue novelle o nei suoi libri, o Maupassant, quello de *Le Hòrla*, per esempio, ricordato.

Da ascrivere a quelle novelle che si potrebbero definire di "allucinazione artistica", in cui, cioè, l'opera d'arte si anima di dinamicità propria, di reciprocità psichica con chi la sta realizzando, è ancora *Il busto*, nel quale un artista, lo scultore Doneglia che sta modellando la testa del dottor Maggioli, inserendovi un cranio umano come supporto, si accorge che l'opera va acquistando una sua misteriosa capacità autonoma vivente, tanto da indurre il dottore a distruggerla²⁸; o *La nemica* in cui Federico Cantelli si ritira in una villa solitaria a dipingere; lo visita una bellissima donna che egli ritrae trasfondendo sulla tela la vita che quella va, man mano che il ritratto procede, perdendo; alla fine il pittore muore anch'egli, assorbito da questa

²⁶ L. CAPUANA, *Un esperimento*, in *Riaverti*, Milano, Vitagliano 1920, pp. 81-93.

²⁷ L. CAPUANA, *L'inesplicabile*, in *Delitto ideale*, cit.

²⁸ CAPUANA, *Il busto*, in *Racconti*, cit., III, pp. 274-280.

trasfusione nell'opera, per così dire, e dalla sua contemplazione²⁹. In *Il sogno di un musicista*, Volgango Brauchbar sente in sogno una musica sublime che solo a prezzo della sua stessa esistenza potrà portare sulla pagina; la scrive e muore dopo aver composto quella musica che solo una volta è dato a un artista sentire e riprodurre nella vita³⁰. In *Da lontano* il caso di telepatia si mischia, ancora, con quello della creazione d'arte, degli influssi di attrazione e di presentimento: lo scrittore Diego Maccari pone la parola *fine* al suo romanzo il «26 di Maggio 1902 alle sei e quaranta di mattina». Viene poi a sapere che in quello stesso preciso momento è morta la donna che ha amato, e di cui ha trasfigurato la vicenda nel romanzo³¹. Altri casi di allucinazione e preveggenza sono in *L'allucinato* e in *Presentimento*. *L'allucinato* è storia di alterazioni mentali e di visioni di cui soffre il protagonista fino all'acme parossistica e a una conseguente, e inaspettata, guarigione finale; in *Presentimento*, storia più quotidiana ma non meno interessante di precognizione telepatica, due amici fanno la scommessa scherzosa della precognizione della data di morte di uno di essi, e l'evento puntualmente si verifica all'ora e al giorno predetto nonostante tutti gli indizi che precedono, in senso contrario, di buona salute dell'interessato³².

In *Conclusione* i personaggi creati dallo scrittore, lasciati temporaneamente in sospenso, vengono a visitarlo (con una invenzione che richiama, e in anticipo, per giunta, la geniale messa in scena del dramma del conterraneo Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*) reclamando la loro vita sulla pagina, ma lui li fa morire subito, come dice, liberandosene³³.

²⁹ L. CAPUANA, *La nemica*, in *Perdutamente!*, Ancona, Puccini 1911.

³⁰ L. CAPUANA, *Il sogno di un musicista*, in *Il Decameroncino*, ora in *Racconti*, cit., II, pp. 296-302.

³¹ L. CAPUANA, *Da lontano*, in *Istinti e peccati*, cit., pp. 191-213.

³² L. CAPUANA, *L'allucinato*, in *Il braccialetto*, Milano, Brigola 1898. Vi compare, particolarmente bizzarra, ispirata al *Faust* di Goethe, ma anche a certi racconti di Hoffmann, la figura di un basso, petulante e gorgheggiante, che va apparendo, col mantello rosso e il berretto sormontato dalla penna di gallo alla Mefistofele. ID., *Presentimento*, in *Racconti*, cit., II, pp. 272-277.

³³ L. CAPUANA, *Conclusione*, in *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta 1901, ora in *Racconti*, cit., II, pp. 320-327, a p. 326: «O dunque? Ci lascia così? Né in cielo, né in terra?». Così recriminano i personaggi la cui vicenda è stata lasciata in sospenso nella novella. «Finalmente, una notte che non ero riuscito a chiuder occhio, e l'allucinazio-

Un motivo, questo dell'animarsi dell'opera d'arte, della psichicità misteriosa di cui essa si permea, dell'osmoticità reversibile con la vita dell'autore, e dei presentimenti e rapporti telepatici, che ha affascinato da sempre quello che comunemente viene definito l'inconscio collettivo dell'umanità, andando dall'antico tema mitico di Pigmalione il quale si innamora della statua vivente, al *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe, al *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, per citare gli esempi più famosi, fino al Decadentismo e ai temi dell'arte-vita, delle attrazioni ineludibili e fatali (si veda, per esempio, anche da noi, il riflesso di questa concezione nella tragedia *La Gioconda* di Gabriele d'Annunzio dove il protagonista è uno scultore, Lucio Settà, il quale ha creato una statua che la sua amante, per vendetta e gelosia vuole distruggere). Temi, tuttavia, questi, che Capuana proiettava su quella base di interessi spiritici che si era diffusa al suo tempo, e con una presa di posizione positivistica di intenti, del "portare documenti", cioè, del «provare e riprovare» -come asseriva più volte

ne aveva preso una tale intensità che io vedevo e udivo quei due quasi fossero persone vive, balzai dal letto [...] e scritta, rapidamente, nell'ultima mezza pagina questa laconica chiusa: "Una pleurite uccise Giulio; il dolore e la febbre tifoidea sopraggiunta uccisero Ernesta!", tracciai con mano convulsa la parola: "Fine!". Fui liberato per sempre». Nella novella di Pirandello *La tragedia di un personaggio* il dottor Fileno si presenta a reclamare una sua vita più realizzata sulla pagina di quella che il suo primo ideatore gli ha data. In *Personaggi*, una novella del 1906, che Pirandello non incluse nel suo ordinamento, lo scrittore ha affisso alla porta del suo studio un avviso a informare i personaggi che vengono a lui «a mendicare con petulanza voce e vita»: «A qual pro? - io dico loro - ...Voi avete la fortuna, signori miei, d'esser ombre vane. Perché volete assumere anche voi vita, a mie spese?». Uno di loro il dottor Leandro Scoto ingaggia una discussione accanita con lo scrittore, dicendo di non essere certo un filosofo, ma che qualche libro di teosofia lo ha letto anche lui, e gli cita un passo di un «libro inglese», nel quale si parla della «essenza *elementare*» «che ne circonda da ogni parte» ed è singolarmente soggetta, «in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano [...] cioè a dire la conformazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti ecc.» (cfr. L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori 1990, 3 voll., II, pp. 1474-1478). La derivazione dalle teorie teosofiche è evidente, dalla signora Blavatsky ai libri degli "autori inglesi" cui, come abbiamo visto, fa riferimento Capuana, per es, in *Fatale influsso*. In particolare per le materializzazioni e le essenze *elementari* la coincidenza con Capuana è esplicita (cfr., per es., la cit. da *Creazione*, qui più avanti nel testo e n. 42). Sui rapporti Capuana-Pirandello, in questo senso, hanno scritto: L. TONELLI, *Alla ricerca della personalità*, Catania, Studio Editoriale Moderno 1929, p. 11; E. SCUDERI, *Sul retroterra culturale di Pirandello*, in *Questioni di letteratura moderna e contemporanea*, Catania, Muglia 1974, pp. 87-89; P.M. SIPALA, *Capuana e Pirandello: storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Muglia 1974, pp. 47-57; e TROPEA, *I veri spiriti*, cit., pp. 23-24.

nelle dichiarazioni teoriche del libro *Spiritismo?* del 1884 da cui era partito - inserendovi le articolate occasioni narrative delle sue novelle: dai diversi esempi che abbiamo visto, fino al surreale e al fantascientifico futuristico di *La redenzione dei capilavori*, per esempio, in cui avanzava la prospettiva che «i veri capilavori di pittura e di scultura non staranno più chiusi nelle gallerie, ma andranno attorno pel mondo, vivi, immortali, e genereranno altri esseri immortali al pari di loro; e formeranno, forse, il nucleo dell'umanità futura»³⁴.

Profezia non del tutto incongrua oggi agli occhi delle moderne tecnologie manipolatorie, e delle interazioni, delle *performances* e installazioni artistiche viventi che Capuana mette in bocca, qui, a un amico del dottor Maggioli, il quale, come è facile intuire, è un alterego arguto di se stesso, ricorrente alcune volte come narratore nel contesto di queste novelle.

3.

La teosofia fu, come si è accennato, dottrina ispirata alla teoria della reincarnazione, della trasmigrazione delle anime, della metempsicosi, dell'eterno ritorno delle religioni orientali.

Opere della Blavatsky (*La clef de la Théosophie* [1895], *La doctrine secrète* [1904]), insieme a quelle di Annie Besant (*La Mort et l'au-delà* [ed ingl. 1894; ed. franc. 1896], *L'homme et ses corps* [1896], *Karma* [1895 e 1899]), e di Charles Webster Leadbeater (*Le Plan Astral* [1897]), troviamo menzionate da Luigi Pirandello nel capitolo X del romanzo *Il fu Mattia Pascal* come contenute nella biblioteca dell'anziano indottrinato Anselmo Paleari che accoglie a Roma a pensione il protagonista³⁵; e nella novella "spiritica" *La casa del Granella*, ancora di Pirandello, (l'altra è *Dal naso al cielo*) l'avvocato Zummo, prima incredulo e denegatore, poi con sempre più appassionata foga di neofita e di credente, ci perde le notti a leggere i libri sull'argomento: quello «del Jaccoliot su i prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes,

³⁴ L. CAPUANA, *La redenzione dei capilavori*, in *Racconti*, cit., III, pp. 261-266, a p. 262.

³⁵ Il capitolo de *Il fu Mattia Pascal* è quello contrassegnato dal titolo *Acquasantiera e portaceneri*. Pirandello cita i titoli dei libri senza nominare gli autori, che qui abbiamo riportato con le opere relative indicate, di cui si danno le indicazioni delle diverse edd, francese e inglese, cfr. anche la n. 18.

al Wagner, all'Aksakof; dal Gibier allo Zoellner, al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli», sui quali «con suo sommo stupore» viene a conoscere «che ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili»³⁶. C'è poi, come si sa, una seduta spiritica pretestuosa nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, la cui messinscena è operata da Papiano, genero del Paleari, per sottrarre il denaro a Mattia, descritta nei capp. XIII e XIV, rispettivamente: *Il lanternino* e *Le prodezze di Max*.

E va menzionato anche un pungeto scambio di “lettere aperte” sul tema degli spiriti tra l'irridente, ma pur attento Pirandello, e il sempre più convinto difensore della causa Capuana che si svolse, con botta e risposta su un giornale del tempo³⁷.

Una seduta spiritica si svolge nel salotto di casa Malfenti nel romanzo *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, quando il protagonista ne vorrebbe approfittare, per fare, al buio, la sua dichiarazione ad Ada la più bella, trovandosi invece a farla, maldestro com'è, ad Augusta, la meno attraente delle sorelle, che poi, anche per questo, sarà impegnato a sposare.

Ma il caso più esplicito, nel senso delle reincarnazioni e reviviscenze sopra dette, lo troviamo nel romanzo di Antonio Fogazzaro *Malombra*, in cui la protagonista Marina che vive con lo zio in una casa sul lago, dove è avvenuto un antico misfatto, si crede la reincarnazione della sua ava là vissuta; e su questo si sviluppa la trama più intensa della narrazione.

Questo, se non altro, per affermare come, a quell'argomento degli spiriti così diffuso allora, non si potesse sfuggire neanche in una nazione come la nostra che poteva sembrare più periferica, riguardo all'argomento, in confronto a nazioni come la Francia o l'Inghilterra con città come Parigi o Londra o anche la Germania di severi

³⁶ L. PIRANDELLO, *La casa del Granella*, in ID., *La vita nuda*, Milano, Oscar Mondadori 1971, p. 82.

³⁷ M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi. (Cronache stravaganti. “Un fantasma. A proposito di un fantasma, lettera aperta a Luigi Pirandello: credenti e miscredenti dello spiritismo”)*, in ID., *Nomi, etnos, follia, “discordanze” negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Lussografica, sec. ed. rivista e accresciuta 2015, pp. 185-214. Vi ho riportato i due testi di Capuana e Pirandello, da tempo non ripubblicati, come documento non del tutto trascurabile del dibattito - anche nei nostri due scrittori -, così attuale all'epoca, sulla questione degli spiriti.

scienziati e delle società di studi psichici e dei gabinetti sperimentali, che dello spiritismo e delle indagini, delle discussioni e dibattiti su di esso erano diventati i centri.

Capuana, da noi, ne fu un tenace assertore e indagatore, uno dei primi, se non unico agli inizi come scrive egli stesso nel citato *Spiritismo?* del 1884, con la saggistica e i numerosi interventi che lo videro sempre attento, e con quelle rilevanti derivazioni nel campo della narrativa novellistica che stiamo esaminando³⁸.

Alla tematica esoterico-teosofica della reincarnazione connessa, a torto o a ragione, si ripete, alla larga circolazione ed al successo della dottrina degli spiriti in quel momento, sono ispirate *A una bruna*, per esempio, resoconto-confessione, sotto forma di brani di diario, sul credere in teorie come quelle di Swedenborg degli stati allucinativi, e sulle materializzazioni³⁹; o *Il gran viaggio*, dove viene descritto un tentativo di vera e propria scorporizzazione di uno di questi adepti verso il «Gran Regno», il «Grande Impero del di là» e dell'occulto⁴⁰; in *L'invisibile* un altro di questi praticanti teosofi si volatilizza sotto gli occhi increduli, eppur non agnostici, del dottor Maggioli, lasciando un leggero filo di fumo che svanisce dalla finestra⁴¹; in *Creazione* il dottor Maggioli assiste alla “materializzazione” di una donna perfetta che il suo amico Enrico Strizzi “crea” mediante gli «elementali», «granuli, atomi viventi, sparsi nell'aria, capaci di ricevere, da chi ne ha il potere, la virtù di esplicitarsi in una forma determinata»⁴².

³⁸ Per le implicazioni nei romanzi, da *Giacinta a Profumo*, a *La Sfinge*, a *Il Marchese di Roccaverdina*, da considerarsi romanzo spiritico quanto romanzo di ambientazione verista, rimando ai miei studi, e in particolare a *Gli spiriti di Capuana*, ora in TROPEA, *Nomi, etnos, follia, “discordanze”*, cit., pp. 117-145.

³⁹ L. CAPUANA, *A una bruna*, in *Fausto Bragia*, cit., pp. 193-250.

⁴⁰ L. CAPUANA, *Il gran viaggio*, in *Anime a nudo*, Roma, Società Editrice Nazionale, s.d. [1900]; la novella è datata 1898.

⁴¹ L. CAPUANA, *L'invisibile*, in «L'Illustrazione Italiana», gennaio 1901, poi in *La volontà di creare*, Milano, Treves 1911, ora in *Racconti*, cit., III, pp. 295-302, a p. 296: nella novella è esplicitamente menzionato il romanzo di H.G. Wells, uscito nel 1897, che visibilmente ispira il racconto: «Mesi fa, ho letto un romanzo inglese dove si narra la storia di un uomo riuscito a rendersi invisibile. - *The Invisible Man* [...] L'ho letto anch'io [...] Mi aspettavo di trovarvi ben altro. L'uomo invisibile non è un'assurdità, è una realtà, ed io credevo che quell'autore avesse voluto raccontarci la storia vera».

⁴² L. CAPUANA, *Creazione*, in *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta 1901, ora in *Racconti*, II, cit., pp. 285-290, a p. 287. Si tratta evidentemente di una novella ispirata

Dentro l'ampio arco protratto cronologicamente e tematicamente della sua carriera di sperimentatore delle istanze spiritiche, la produzione novellistica di Capuana poté così estendersi dal 1867, con *Il dottor Cymbalus* che viene considerato il suo primo racconto compiuto⁴³, fino alla morte, con quelle novelle che abbracciano l'avveniristico e il futuribile, come si è detto. E del resto la sua vena novellistica agli inizi sembra nascere sotto il crisma del racconto fantastico, come può confermare l'altro racconto, *Un caso di sonnambulismo* del 1873⁴⁴, in cui un ispettore di polizia, a Bruxelles, traccia su un diario, la sera prima, in stato di allucinazione ipnotica preveggen- te, la trama di un delitto che il mattino dopo, all'alba, constaterà letteralmente essere stato compiuto in tutti i dettagli ai suoi occhi stupiti e quasi increduli di scupoloso funzionario ed indagante.

In un campo non così chiaramente definibile come era allora specialmente quello del fantastico, dell'inconoscibile, dell'*Inconnu* - come, si ripete, era meglio allora definirlo -, e che quindi poté legittimamente abbracciare, nell'ottica dello scrittore, ma di quanti vi erano interessati anche, i termini dello spiritismo e di quelle dottrine che vi si consideravano connesse, Capuana trovò consona ai suoi interessi di saggista e di scrittore, ma anche di uomo intelligente e curioso di scienza e di "fatti" positivi in ogni campo, l'indagine dell'occulto in tutte le manifestazioni e le esplicazioni - e quelle letterarie soprattutto, naturalmente -, che questo comprendeva.

Val la pena, allora, di soffermarsi, per concludere, su quello che è, per tradizione, il tema più classico, per così dire, della scienza degli spiriti: quello delle case infestate (le case *hantées*, come era il termine), e quello delle vere e proprie apparizioni fantasmatiche dirette.

alle dottrine teosofiche della signora Blavatsky, che viene chiamata in causa direttamente nel racconto. Fondatrice della "Società teosofica", come si è accennato, sulla base delle dottrine orientali che aveva appreso anche recandosi di persona presso gli antichi maestri in India.

⁴³ L. CAPUANA, *Il dottor Cymbalus*, in *Racconti*, cit., I, pp. 231-249. In fondo alla pagina finale la data è: «Firenze, settembre 1865». Il dottor Cymbalus è il benefico/malefico scienziato-genio che estrapola il cuore del giovane William Usinger facendone quasi uno dei tanti automi semiumani alla stregua di quelli dei racconti di Hoffmann o del Frankenstein di Mary Shelley, o dei Golem, delle creature di *Metropolis* e del *Gabinetto del Dottor Caligari* che saranno dell'Espressionismo.

⁴⁴ L. CAPUANA, *Un caso di sonnambulismo*, in *Racconti*, cit., I, pp. 209-230; la data in calce è: «Catania, 25 marzo 1873».

In *La evocatrice*, due amici partecipano direttamente a una seduta; uno è il dottor Maggioli, protagonista narrante di tante di queste novelle, come si è accennato, che riveste la parte dell'osservatore scettico, ma non miscredente, dello "scienziato". («Non ho detto [...] che credo agli spiriti, ma mi stimerei presuntuoso, se osassi di affermare che non posso crederci affatto»), l'altro assume la parte dell'uomo di mondo, in fondo dell'uomo comune volgare che affetta superiorità agnostica preconstituita:

Fantasie di menti deboli, allucinazioni di sensi malati, credenze di femminucce, resti di tradizioni primitive, quando l'uomo selvaggio si dava una spiegazione superficiale dei fenomeni della natura e credeva l'ombra un duplicato della sua persona. Se la scienza dovesse tener conto di tali sciocchezze, starebbe fresca!⁴⁵

Avviene la seduta, e questa volta è un «uomo serio, coltissimo, un po' artista, un po' filosofo» a partecipare, col dottore, alla evocazione degli spiriti («si era formato la convinzione che gli spiriti sono una realtà come un'altra, d'ordine superiore, se si voleva, ma da non poterne più dubitare»); insomma la rappresentazione, in questi personaggi, delle due posizioni fondamentali del dibattito, al tempo, sulla questione: la posizione sperimentativa, per così dire, attesa ai fatti, e quella di chi crede, anche sulla base di «tante e tante prove» entrate «nel dominio della storia», e tenute per certe da tutti, come riferisce l'altro interlocutore, il quale "vede", al colmo della seduta, sette spiriti «come fatti di nebbia, con lunghe tuniche bianche» che passano lentamente, in mezzo a una «gran luce». Il dottor Maggioli non vede niente.

In *Un sogno*, a don Ciccio Lanuzza compare il fantasma dell'amico morto che gli indica il posto dove è nascosto il suo testamento olografo che quello va puntualmente a ritrovare in base alle precise indicazioni ricevute⁴⁶. Il ripresentarsi, per varie notti, della parvenza dell'amico, ha tutti i crismi dell'apparizione spiritica: «La notte appresso [...] riecco l'amico Natale. La sua persona emanava una sot-

⁴⁵ L. CAPUANA, *L'evocatrice*, in *Delitto ideale*, si può leggere in *Racconti*, cit., II, pp. 427-432, a p. 427.

⁴⁶ L. CAPUANA, *Un sogno*, in *Id., Eh! La vita...*, *Novelle*, Milano, Società anonima editoriale R. Quintieri 1913, pp. 227 sgg.

tile fosforescenza che la faceva distinguere benissimo nel buio fitto della cameretta»⁴⁷. Ma il testamento così dettagliatamente indicato è senza firma, e quindi, a tutti gli effetti, e con la massima delusione di don Ciccio, non valido.

In *Un monumento* il barone Vittorio Bòndola, per bisogno, per noia esistenziale, per stanchezza, ha venduto a un ricco americano il monumento eretto in onore della moglie morta. Quando va a riscuotere in banca la somma che, da quella vendita egli ha ricavato, gli si presenta davanti il fantasma di lei impedendogli di godere il frutto di quell'irriguardoso, incauto negozio (« Ah! Si dié a gridare: - Mi afferra pel braccio! Mi irrigidisce la mano! Non vuole! Non vuole!»)⁴⁸.

Varianti delle case infestate sono in alcune tra le più interessanti novelle di Capuana sull'argomento.

In *Forze occulte* due sposini, Aldo Sàmara e la giovane moglie, intendono trascorrere la loro luna di miele in una villa solitaria nei dintorni di Roma. Alla sera, calando le ombre, Elvia avverte dei brividi per tutto il suo essere, come una mano diaccia che le si posa sulla spalla, il contatto di una persona «disaggradevole, invisibile»⁴⁹. Il marito pensa che i nervi di una giovane signora sono «impressionabilissimi»; ma i fenomeni si ripetono. Aldo che si è occupato in passato di fenomeni non normali, senza tuttavia essersi voluto iniziare ai «misteri» del magnetismo e dello spiritismo⁵⁰, ora è costretto ad ammettere ciò a cui assiste: qualcosa d'indefinibile, d'inesplicabile, vibra dalle cose, dagli oggetti di quella villa, dall'aria che vi circola⁵¹. E la situazione si complica ancor più quando Elvia all'improvviso, mentre stanno seduti a tavola all'ora di cena, entra in catalessi spontanea.

“Studioso” e buon osservatore di queste alterazioni degli stati

⁴⁷ CAPUANA, *Un sogno*, cit., p. 230.

⁴⁸ L. CAPUANA, *Il monumento*, in *Istinti e peccati*, cit., pp. 215-231, a p. 231.

⁴⁹ L. CAPUANA, *Forze occulte*, in *Delitto ideale*, ora in *Racconti*, cit., II, pp. 366-376, a p. 369.

⁵⁰ Ivi, p. 373: In un libro inglese ha letto comunque quello che sull'argomento hanno scritto «scienziati d'alto valore»; p. 371: i due autori «credevano di aver dimostrato che fin i più impercettibili movimenti del nostro pensiero, non che gli atti e le parole, vengono registrati e fissati nell'universa materia cosmica come su una lastra fotografica».

⁵¹ *Ibidem*. «Le pareti di quella casa dovevano essere certamente sature di misteriosi fluidi, di pensieri e di atti là registrati, e con tale forza da produrre terrificanti sensazioni rivelatrici».

psichici, partecipe di sedute medianiche non solo in qualità di interessato ma anche, a volte, di garante, saggista e autore di una serie di interventi pubblicati o che andava pubblicando su giornali e riviste⁵², Capuana si produce in una dettagliata descrizione di questo fenomeno che da sempre attirava l'attenzione di esperti e di curiosi nonché, ovviamente, l'interesse di ogni tipo di lettori («le labbra di lei si agitarono; suoni inarticolati le uscirono di bocca. In piedi, con le mani sporte in avanti, ella indietreggiava, voltando il capo da una parte come per evitar di vedere. Diè un grido, cadde tra le braccia di Aldo che furon pronte a riceverla. E riaperse gli occhi»)⁵³. Solo quando i due sposi abbandonano quella casa il tutto rientra nella norma, ma, ogni tanto, a Elvia ricompare alla mente una scena che lì deve essere successa, e che le sembra nebulosamente di aver già vista o letta in qualche dramma o capitolo di romanzo: quella di un marito che ordina alla moglie creduta colpevole di punirsi da se stessa e la chiude a chiave a «muor di terrore davanti all'inesorabile marito, che l'ha condotta in una villa lontana»⁵⁴.

La novella si chiude comunque, ancora una volta, su quel fondo di dibattito tra scienza (conoscenza) e “fede”, scetticismo e “indagine” riguardo alla nuova disciplina, lo Spiritismo, che si era affermato così distesamente per le plaghe d'Europa e del Nuovo Mondo, e da cui Capuana traeva notevoli spunti per la sua vena di scrittore, di saggista, di narratore, come si vede, di volta in volta partecipe, scettico e affabile:

Da allora in poi, Aldo Sàmara ha riletto più volte il libro di quei due

⁵² Libri come *Spiritismo?* [1884]; *Mondo occulto* [1896], il primitivo *Diario spiritico* del '70, articoli e scritti plurimi, come conviene ancora una volta ricordare.

⁵³ CAPUANA, *Delitto ideale*, in *Racconti*, cit., II, p. 375.

⁵⁴ Ivi, p. 376. Capuana qui complica la vicenda spiritica con quella mondana-salottiera, drammatica e punitiva, del tradimento e della trasgressione che ne derivava, che era in tutti i drammi e romanzi dell'Ottocento, molte volte sfruttata anche dallo stesso scrittore di Mineo nelle sue novelle “appassionate” e di intrattenimento (cfr. *Storia fosca*; *Ophelia*; *Fatale influsso*; *Suggestione*; *A una bruna*), connessa con la storia di spiritismo e delle case infestate, la quale interessa, come si è visto, qui, il nucleo centrale della novella. Per questa e le altre novelle successive cfr. M. TROPEA, *Casi e casi spiritici in Capuana (e Pirandello)*, in *Non di tesori eredità*. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese, introduzione e cura di R. Giulio, Napoli, Guida 2015, 2 voll., II, pp. 677-701.

scienziati inglesi, e metterebbe la mano sul fuoco che essi hanno ragione.⁵⁵

In *Nella pensione* il signor Pintaura sente il vicino di stanza Torriani parlare col fantasma di una donna morta cinque anni prima, che forse è stato lui a uccidere: o forse è sopravvivenza o allucinazione. Una presenza ossessiva, ancora attaccata alla vita e a quel che è stato che lo perseguita ogni notte, connessa al solito dramma della gelosia e dell'adulterio con l'espiazione che ne segue⁵⁶. Si tratta di un delitto rimasto impunito, di «un'inesplicabile allucinazione o di una terribile realtà»⁵⁷? Anche qui la novella finisce in enigma. Pintaura incontra di giorno, sul pianerottolo, Torriani che non sembra più lui, incanutito, estenuato, vaneggiante («- Quella! Quella per vendicarsi. Zitto! Potrebbe fare male anche a voi! Dopo cinque anni, Pintaura! Zitto! Zitto! Zitto! [...] Se sapeste! Se sapeste!»)⁵⁸.

L'increscioso interrogativo rimane irrisolto per Pintaura e per gli inquilini di quella pensione, anch'essi interessati a quel misterioso caso: Torriani, dopo pochi giorni, «era misteriosamente sparito. Aveva portato via il suo segreto»⁵⁹.

⁵⁵ *Ibidem*. Il libro cui allude è probabilmente quello costituito dai due poderosi volumi di E. Gurney - F.W.H. Myers - F. Podmore, *Phantasms of the Living*, di cui Capuana dovette conoscere la riduzione in francese che cita in nota in *Mondo occulto*: «Gurney, Myers et Podmore, *Les allucinations télépatiques, traduit et abrégé des «Phantasms of the Living» par Marillier*, Paris, Alcan editeur 1891». E. Gurney, F.W.H. Myers, F. Podmore, vittoriani, spiritisti, spiritualisti, erano fra i più rappresentativi membri della Società di Ricerche Psiciche, fondata a Londra nel 1882. I volumi erano opera di Gurney con l'apporto, per la raccolta dei materiali, di Podmore; la prefazione era di Myers.

⁵⁶ Cfr. L. CAPUANA, *Nella pensione*, in *Come l'onda*, Milano-Palermo, Sandron 1921, p. 182: «Torriani riprendeva: -Come avvenne? Ma lo sai, da un pezzo. Devo ripeterlo, perché io ne soffro? [...] Ho fatto quel che dovevo; tornerai a farlo daccapo, se fosse possibile. Tu, tu, infame! dovresti soffrire ricordando! Si vede che, morta, sei peggiore di viva. Non avvicinarti! Non toccarmi! Mi fai ribrezzo! No! No!».

⁵⁷ *Ivi*, p. 187.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*. La donna che perseguita Torriani ha i tratti tecnici, per così dire, delle «presenze» vampiriche che ritornano ossessivamente, assorbendo man mano la vita delle vittime a cui si indirizzano spesso per vendetta di un presunto torto, e che difficilmente possono essere scacciate. In Capuana questo motivo «spiritico» è sfruttato varie volte: in *Un vampiro*, naturalmente, ma anche nel personaggio di Butironi nella *Sfinge*, per esempio, sfuggente, tra persecutore e essere d'oltretomba, che desta subito l'allarme di Giorgio: «con le mani sbiancate e magre, quasi da morto, da iettato-

In *Enimma* Lelio Neri sente picchi, sussurri provenire dalla stanza accanto, e quasi si innamora della ragazza che crede vi abiti. Ma forse sono i segnali di una giovane morta di consunzione che lì ha dimorato. Risponde coi colpi tipici del linguaggio spiritico contro il muro, e si instaura così la comunicazione medianica con questa entità che pare essere anch'ella presa da sofferenza e, da tempo, di amore per lui⁶⁰, Avviene che, non molto dopo, Lelio incontra la donna in persona in un salotto e, avvicinandola, le rivela quanto la ama, certo di quella corrispondenza instauratasi attraverso la parete comune della camera; e quella rimane dapprima sorpresa, se non leggermente indignata, poi scoppia a ridere, dicendo che non c'entra niente in tutto questo, e che quello di Lelio è stato un equivoco tutto suo, essendo ancor più, per giunta, lei, già da tempo felicemente fidanzata.

Non c'è che da rimanere smarrito e perplesso per Lelio Neri, dubitoso se quella sua sia stata «un'inesplicabile allucinazione», una «leggenda»⁶¹, o che altro, come confessa al suo interlocutore amico filosofo a cui ha raccontato il fatto. E costui risponde saggiamente, scrollando la grossa testa canuta, con le parole dell'*Amleto* (Atto I, scena V) che peraltro Capuana già aveva utilizzato mettendole come epigrafe ad inizio del suo *Spiritismo?*: «*Vi sono, Orazio, tante e tante cose nel cielo e nella terra che la vostra filosofia ignora!*»⁶².

Nella novella *Al "Leon d'oro"* si può riscontrare ancora una va-

re, per lo meno» (Brigola, Milano 1897, p. 38). Personaggi dal malefico influsso (anche contro se stessi) abbondano nelle novelle, come, ancora, in *Anime in pena*, il marito smorto, dagli occhi diacci, dal volto giallastro, che ha sposato la moglie senza che questa lo ami, e sembra quasi spingerla al tradimento (in *Le appassionate*, Catania, Giannotta 1893).

⁶⁰ L. CAPUANA, *Enimma*, in *Il benefattore*, Milano, Aliprandi 1901.

⁶¹ Tutte le fasi del processo comunicativo spiritico vengono descritte nella novella secondo le ritualità comuni rilevabili nelle cronache delle sedute e delle "presenze" nelle case *hantées*; qui addirittura Capuana vi aggiunge la voce flebile, «ma chiara» della presunta abitatrice della casa: «Interruppero queste riflessioni tre picchi alla parete dietro alle mie spalle [...] Stetti ad origliare. I picchi furono replicati con lo stesso intervallo dei precedenti [...] Picchiai tre volte anch'io e accostai l'orecchio alla parete: Mi pareva di udire un fioco indistinto mormorio proprio dietro il punto dove avevo accostato l'orecchio [...] Tutt'a un colpo, quasi la parete si fosse miracolosamente assottigliata, rimasi stupito di sentir pronunziare con voce debole, lenta ma chiara: - Questa sera non posso più. Domani, alla stessa ora! -» (ivi, pp. 222-223).

⁶² Ivi, p. 223, in corsivo nel testo.

riante di questo tema delle “case infestate” (questa volta si tratta di un albergo di tal nome) con una soluzione “comica” che, in alternativa, risolve in chiave meno tesa il racconto.

A Girolamo Branca che non ha trovato posto all'albergo usuale gremito come un uovo, tocca rivolgersi all'albergo concorrente, il “Leon d'oro”, aperto da poco ma di fama iettatoria giacché già tre clienti vi sono morti, sia pur incidentalmente, nel giro di un anno.

L'albergatore gli riesce a garantire una stanza dotata di silenzio assoluto e di tutti i comfort; ma la notte, invece, rumori indiscreti, aprire e chiudere di porte, sedie spostate e tavolini che si muovono, chiamate a voce alta per l'albergatore e risposte di costui di pronto servizio, alterco, infine, tra marito e moglie, grida e parole spezzate, tanto da far convincere lo sgomento cliente di un imminente delitto che si sta compiendo proprio in quelle stanze⁶³.

Al delegato di una pattuglia di polizia che fortuitamente si trova a passare là sotto salito a precipizio a verificare, che lo interroga su ciò che ha visto e sul perché lo ha chiamato ora che, a una veloce ispezione, non risulta esserci nessun omicidio e nessun morto nelle stanze -le quali anzi si presentano vuote e in perfetto ordine come non fossero mai state occupate-, nulla sa rispondere lo sbalordito Girolamo Branca; tanto più quando l'albergatore spiegherà all'un po' divertito, un po' seccato delegato, che è stato lui stesso a mettere su tutta quella pantomima notturna per far sembrare affollato il suo albergo e attirar clientela, smentendo la fama malaugurosa di cui fino allora l'edificio è stato circondato.

Non resta all'ancor imbambolato Girolamo che rimettersi a letto e riprendere – se può – un sonno tranquillo e senza pericoli questa volta, come gli augura ironicamente e un po' compatendolo il delegato, e l'un po' troppo sollecito, se pur mortificato per il fallimento del suo stratagemma, albergatore.

Non manca alla novella quel tocco di poliziesco e quel brivido di delitto che si trova anche in altri racconti di Capuana, a cominciare da *Un caso di sonnambulismo* del 1873 ricordato, canonico in narrazioni del genere, e che aggiunge interesse allo sviluppo.

⁶³ L. CAPUANA, *Al “Leon d'oro”*, in *Il braccialetto*, Milano, Brigola 1898, p. 235: «Un grido più soffocato degli altri, poi silenzio! Silenzio di morte. Girolamo Branca non ragionava più. Il delitto era già commesso! Di là giaceva un cadavere! Ah, in che luogo era capitato!».

Per quanto riguarda il tema delle *maisons hantées* va notato in più, se mai, come Capuana lo coniugasse, da scaltrito narratore, in tutte le sperimentazioni, comiche o drammatiche, o problematiche e di attraente scrittura di queste sue novelle, dentro quel vasto scenario di casi che allora si potevano leggere nelle cronache dei giornali, ma anche nei tanti racconti di scrittori i quali a questi casi si ispiravano⁶⁴.

In *Un vampiro* è il caso tipico del *revenant*, il “ritornante”, che compare la notte, e anche il giorno, nella casa che è stata sua a tormentare la giovane vedova Luisa e il figlio che lei ha avuto in secondo matrimonio da Lelio Giorgi, suggendone la vita finché non si riesce ad annientarne la presenza. La storia è quella di questa coppia insolentita dal fantasma; e anche la storia di uno “spirito forte”, Mongeri, cui i due sposi si rivolgono, dapprima sussiegoso sui fenomeni di quella “presenza” che molesta il piccolo e reclama ancora il possesso della donna, ma che deve poi convenire, di fronte ai “fatti”

⁶⁴ Va citato il libro di C. FLAMMARION, *Le case infestate*, Armenia editore 1978 (ed. originale *Les maisons hantées*, Parigi, Flammarion 1923) che raccolse un numero veramente cospicuo di queste testimonianze sulle abitazioni infestate, probanti o no che fossero, come, a un’ottica più moderna, si potrebbe oggi ritenere. Oltre che per la casistica, per allora “scientificamente” attestata, come era nell’orizzonte comune del tempo, interessa per il riflesso caudico di un episodio su cui Flammarion si diffonde, e dentro cui si può inquadrare uno scambio di interventi spiritici tra Capuana e Pirandello. Flammarion riporta uno dei più controversi casi, a Napoli, di dibattito relativo alle dimore infestate, facendone il riassunto dalle “*Annales des Sciences Psychiques*” del novembre del 1907, con larghe citazioni della giurisprudenza e dottrina relativa. Del resto, di “presenze” in una casa a Roma, nel 1901 per esempio, avevano parlato «Il Messaggero» (10 marzo 1901, titolo: *Gli spiriti in Piazza Santa Croce in Gerusalemme*) e altri giornali («Il Caffaro»; «Il Secolo XIX» di Genova; «Il Giornale d’Italia», cfr. la segnalazione in CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, cit., p. 238. Spunti molteplici di riferimento si possono rinvenire nei molto utili: S. CIGLIANA, *La seduta spiritica*, Roma, Fazi Editore 2007, e M. SCOTTI, *Storia degli spettri*, Milano, Feltrinelli 2013). Capuana intervenne immediatamente su questo fatto in un ampio articolo, *La Medianità*, pubblicato sul «Marzocco» del 24 marzo del 1901, che era invero una recensione a un libro di Paolo Visani Scozzi di identico titolo, *La Medianità*, Firenze, Bemporad 1901, ma in cui si riferiva anche a Crookes, a Richet, al proprio libro *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884, sempre pronto come era a cercare conferme che potessero convalidare la causa spiritica con la certificazione dei “fatti”. Ma più che Capuana, nel caso, sembra che fosse Pirandello a prender profitto, alla distanza, di questa situazione, al suo modo scettico e irrisorio, e esercitando anche quel fondo di incisività autonoma che era dell’uomo e della sua arte. Come si può vedere nelle due novelle *La casa del Granella*, del 1905, e *Dal naso al cielo* del 1907 (cfr. M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi. (Cronache stravaganti. “Un fantasma...”* cit. qui alla n. 35).

cui assiste (rumore di passi; le scosse sulla spalliera del letto; lo strappo delle coperte, il deperire inarrestabile del bambino; la voce diventata cavernosa e la mimica strana di Luisa, attraverso cui si esprime il vampiro.) che quella “presenza” ha una sua realtà incombenente e, ad onta dei principi scientifici in cui crede, deve arrendersi ai rimedi empirici, da «donnicciuole» della tradizione e del buonsenso comune popolare, come il disseppellimento, la cremazione, praticati secondo la tradizione delle società retrive contadine nei secoli, e che Mongeri ritien bene, alla fine, di consigliare anche lui⁶⁵. La «divinazione primitiva» può trovarsi «d'accordo con la scienza», come conclude possibilista, se non proprio scornato, Mongeri [p. 215], il quale ha assistito sulla sua pelle, si può dire, come altri nelle novelle (Fabio Grisपालdi di *Suggestione*, Raimondo Palli di *Fatale influsso*, Aldo Sàmara di *Forze occulte*.) a uno di quei casi in cui la scienza ripiega di fronte a quel tanto di inconoscibile e misterioso con cui è dato confrontarsi, a volte, anche nella vita di ogni giorno.

Alla luce dell'adattamento teatrale successivo che Capuana ne fece (1911-1913), la novella ha uno scioglimento più affabile e quasi divertito, di contro allo sviluppo drammatico e grandguignolesco, ad effetto, della *pièce* che doveva andare in scena, confermando comunque come Capuana non lasciasse intentato nessuno spunto di questa tematica nell'ampiezza di manifestazioni e di possibilità che essa offriva⁶⁶.

Capuana fu novelliere verista-paesano, quanto mondano-salot-

⁶⁵ CAPUANA, *Un vampiro*, Voghera, cit., pp. 15-86; ora in *Racconti*, cit., III, pp. 203-221. La frase, sarcastica, sulle donnicciuole è attribuita a Mongeri che tuttavia a questi rimedi della primordiale empiria popolare dovrà alla fine arrendersi.

⁶⁶ Mongeri, che aveva giurato che non avrebbe mai sposato una vedova, ne sposa una per ben sessantamila lire di dote. L'abilità dello scrittore può constatarsi anche ad uno sguardo alla struttura della novella: articolata in tre parti, anche graficamente distinte da spaziature dello stesso autore, a organizzarne la *suspense*: le prime due completamente dialogate tra Lelio e Mongeri che propongono l'antefatto, la terza con la scena ad effetto, alle «prime ore di quella notte» (CAPUANA, *Un vampiro*, in *Racconti*, cit., III, p. 217), in cui pare che non debba succedere nulla (Mongeri parla di «induzione, di recettività; suggestione reciproca; attenzione aspettante», ivi, pp. 204, 209, 210), mentre avviene poi la vera e propria pantomima, la “personificazione” del fantasma che si esprime per bocca alterata di Luisa, con la sardonica e lunga risata, la «mano grigiastrea, mezza trasparente, quasi fosse fatta di fumo, che contraeva e distendeva con rapido moto le dita assottigliandosi come se il calore della fiamma la facesse evaporare» (ivi, p. 220).

tiero, naturalista-psicologico e di temi “scientifici” e dell'*inconnu*, appunto, come si conveniva a un narratore dell'età di Paul Bourget e di Maupassant, di Gautier e di Maeterlinck⁶⁷, in cui queste escursioni nel fantastico e nel metapsichico ci confermano che, se da un lato c'era Verga e il verismo d'ambiente, dall'altro c'era Huysmans di *A rebours* e di *Au de là* (citato, peraltro, in una novella dal titolo indicativo, se pur non specifica: *L'inesplicabile*)⁶⁸, o certi scapigliati nostri attratti da questi temi e da quel tipo di rapporti tra fede e conoscenza, spiritismo e telepatia, che restavano sempre fortemente nell'ambito dei turbamenti della psiche e allucinatori⁶⁹.

Queste novelle sparse nelle numerose raccolte, e in un percorso molto protratto, pertengono tutte, comunque, al costante rapporto col misterioso e l'“inspiegabile”, che le collega, pur nella varietà di spunti sviluppati, al comune fondo di interessi per il paranormale e per l'occulto, costituente, come si vede, uno dei poli importanti di ispirazione dell'ecclettico e vivace scrittore di Mineo.

A volerlo dire in paradosso, si potrebbe azzardare che fu lo Spiritismo, la curiosità scientifica “positivistica” dello sperimentatore, l'ansia di conoscenza e di esplorazione dell'*Inconnu*, a portare Capuana, al di là, non si dice solo del Verismo descrittivo, del naturalismo pittorico e cattivante paesano; di quella strada, cioè, che Verga aveva percorso con la determinazione incrollabile che lo fece arrivare a cogliere l'essenza antropica, culturale, linguistica, della sua terra e a darne un contributo massimo di conoscenza della “realtà”.

⁶⁷ M. Maeterlinck (1862-1949) fu ampiamente attratto, nell'ultima parte della sua vita, da studi di occultismo e metapsicologia. Fu una delle figure centrali della cultura europea nel passaggio tra positivismo e irrazionalismo. Può essere considerato come lo scrittore più indicativo di questa parabola.

⁶⁸ L. CAPUANA, *L'inesplicabile*, cit.

⁶⁹ Si citano autori come Boito (cfr. *Un corpo* [1876]), o I.U. Tarchetti (cfr. *Un osso di morto* [1869]; *Uno spirito in un lampone* [1869]), o anche Remigio Zena di *L'invitata* [1895] e *Confessione postuma* [1897] e dell'*Apostolo* [1901], o il Fogazzaro di *Malombra* [1881] sopra ricordato. Si veda l'interessante antologia *Il verme e la farfalla. Autori e testi rari della scapigliatura da Tarchetti a Calandra*, a cura di G. Padovani - R. Verdirame, Caltanissetta, Lussografica 2001. Di primo approccio rimangono, non sempre distintivi del campo dello “spiritico”: *Racconti neri della Scapigliatura* a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori 1980; *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di I. Calvino, Milano, Mondadori 1983; *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Come fu viceversa, - e analogamente per certa parte- questa ansia del vero in campo spiritico a far approssimare ai confini del moderno, della nevrosi di attualità, per così dire, l'eclettico, inesausto, incorreggibile ricercatore culturale di Mineo. E questo pur nella non sempre chiara molteplicità di intenti da cui fu alieno, invece, il suo sodale, più grande, di Catania.

La quale molteplicità aveva caratterizzato fin dall'inizio, e pur con le ingenuità (storiche del suo tempo, come verrebbe da dire, più che personali), e con le semplificazioni implicite, l'indefessa ansia di conoscenza del "sindaco di Mineo", come per diletto cameratesco, lo chiamava l'amico di sempre, e massimo autore del Verismo, Giovanni Verga; infinitamente meno aperto com'era, e disponibile, tuttavia, del poligrafo instancabile, "verista" e positivista certo anche egli in questo campo, e conterraneo, autore delle novelle spiritiche che qui abbiamo cercato di esaminare.

ROSALBA GALVAGNO

LA DONNA “NERVOSA” E “MODERNA” DI LUIGI CAPUANA.
FASMA E I *PROFILI DI DONNE*¹

A partire dalla definizione capuaniana di donna “nervosa” e “moderna”, il saggio indaga attraverso la novella *Fasma* in particolare, i tratti singolari di questa nuova figura femminile, per la quale lo scrittore ha manifestato un’apprensione volta più che a delineare dei profili di donne, a tentare di afferrarne soprattutto il segreto. Come tanti altri spiriti inquieti del suo tempo Capuana cercava, nei profili di donne, il suo stesso profilo, la sua più autentica dimensione letteraria. L’interesse per le sue eroine è da intendersi in questa prospettiva come la ricerca di una identificazione dei suoi eroi con un certo tipo di figura femminile, in particolare, con la figura dell’isterica.

Starting from Capuana’s definition of a “nervous” and “modern” woman, the essay, specially through the analysis of the short story Fasma, searches the peculiar features of this new female figure for whom the writer’s concern, more than simply sketching out some female profiles, is aimed mainly at grasping their secret. Like so many other restless spirits of his age, Capuana, through women profiles, was trying to find his own profile, that is his more authentic literary dimension. It is in accordance with this meaning the interest shown for his heroines is to be interpreted, as the research for his heroes’ identification with a certain type of female figure, particularly, that of a hysterical female figure.

In un illuminante volumetto teorico del 1884, intitolato *Spirittismo?*, Luigi Capuana rinvia alla genesi dei suoi *Profili di donne*², dedicando in particolare alcune pagine al sesto e ultimo profilo, intitolato *Cecilia*, la cui origine è trattata nel contesto più ampio della produzione dell’arte letteraria.

È nota l’analogia che l’autore finisce col porre, seguendo la tra-

¹ Questa comunicazione riprende, con lievi modifiche, un precedente saggio: R. GALVAGNO, *La passione dell’isterica*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXXV (1989), 3 voll., pp. 169-183.

² La raccolta dei *Profili di donne* pubblicata nel 1877 a Milano presso l’editore Brigola comprende sei novelle intitolate: *Delfina*, *Giulia*, *Fasma*, *Ebe*, *Iela*, *Cecilia*.

ma delle sue esperienze di magnetizzatore dilettante, tra la creazione letteraria concepita come allucinazione fantasmatica e gli stati spiritici o sonnambolici che, su un altro registro, possono produrre anch'essi allucinazioni e fantasmi. Al di là della presentazione e della formulazione più o meno *naïve* di quella che è stata la grande esplosione sintomatica del secolo scienziata e positivista – cioè di tutte quelle manifestazioni morbose che sono state variamente e confusamente definite in ambito neuropatologico e psichiatrico con termini che vanno da sonnambulismo a grande nevrosi isterica, a nevrosi *tout court* –, Capuana partecipa da protagonista a questa appassionante avventura scientifica e parascientifica di fine Ottocento. Come tanti altri letterati e artisti a lui contemporanei si lancia, da dilettante è vero, ma spinto da un'autentica curiosità per la genesi e le modalità del processo creativo, nell'indagine medianica o magnetica dello spazio ignoto e misterioso della psiche³, soprattutto femminile, se si tiene conto della massiccia predominanza di eroine nei suoi scritti. Ma forse dietro questa predominanza femminile che ha spinto la critica a parlare di femminismo capuaniano, si trovano un interesse, un'apprensione, un'inquietudine, volti più che a delineare dei profili di donne, a tentare di afferrare soprattutto il segreto del femminile di cui si può supporre che le donne siano a giusto titolo le depositarie, ma non le uniche detentrici. Come tanti altri spiriti inquieti del suo tempo Capuana cercava, nei profili di donne, il suo stesso profilo, la sua più autentica dimensione letteraria. L'interesse per le sue eroine è da intendersi in questa prospettiva come la ricerca di una identificazione dei suoi eroi con un certo tipo di figura femminile, in particolare, con la figura dell'isterica.

Ma chi è l'isterica? Cioè, come si profilano nella ricerca dello scrittore di Mineo il ritratto e il carattere della nuova figura di donna che si affaccia sulla scena clinica e letteraria europea di fine Ottocento e che Freud non esiterà a definire, sulle orme di Charcot, come un *avatar* della strega o della posseduta del lontano Medio Evo?

Prima di presentare alcuni dei tratti più salienti di quella che Capuana definirà con grande acume, nella novella *Fasma*, la donna

³ Cfr. L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizione del Prisma 1995.

«nervosa» e «moderna», ci soffermeremo sull'analogia arte-allucinazione così come essa viene articolata nel volume *Spiritismo?*.

Enrico Ghidetti, nella sua edizione dei racconti⁴, rinviando al volume *Spiritismo?* cita l'origine medianica della novella *Cecilia*, sulla scia del resto di quanto lo stesso Capuana afferma a proposito della creazione dell'opera d'arte⁵ dando un esempio della produzione letteraria che si origina in una sorta di stato spiritico, cioè in uno stato di grazia e di spontaneità immaginative che gli permisero di scrivere «di foga», senza quegli «inciampi e miserie del mestiere» che hanno contrassegnato invece tutta la carriera dello scrittore, il quale torna-va ripetutamente a limare i suoi testi. Ma dietro questo lavoro, che rischia di essere ascritto solo a una preoccupazione di stile, si nasconde un ben altro sintomo, quello stesso che, trasposto nella narrazione letteraria, determinerà la produzione dei *Profili di donne* e di tutta quella casistica psicologica che costituisce il nerbo della narrativa capuaniana. Questo sintomo infatti, che inibisce la creatività, contrariamente alla relativa libertà consentita dagli stati spiritici, di allucinazione provocata o sonnambulismo, viene descritto in termini molto precisi dall'autore di *Spiritismo?*, che si rivolge a Salvatore Farina destinatario del libretto⁶.

Ora, Capuana vide miracolosamente scomparire quegli «inciampi», considerati sbrigativamente come ostacoli di ordine tecnico, in occasione dell'invenzione totalmente libera della fiaba *Spera di sole*⁷. E il mondo della fiaba è stato forse quello nel quale ha trovato più libertà inventiva, perché «estraneo a ogni legge di verosimiglianza e di logica comune»⁸. A questo esempio di produzione medianica fornito dalla fiaba, ne fa seguire un altro che egli definisce più «complesso». Si tratta della lenta trasformazione di una sensazione in «allucinazione letteraria» e dell'effetto inatteso che questo passaggio

⁴ L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973-74, 3 voll., I, p. 136, n. 1. Si cita da questa edizione.

⁵ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta 1884, pp. 241-242. Una bella edizione moderna, curata e introdotta da Mario Tropea, è uscita presso la Lussografica di Caltanissetta nel 1994.

⁶ Ivi, pp. 243-245

⁷ «Una fiaba tutta di mia invenzione», ivi, p. 243.

⁸ Ivi, p. 248.

produce⁹. Dopo una rapida citazione e una riformulazione assolutamente personale della cristallizzazione stendhaliana, ridotta praticamente al *coup de foudre*, riporta il brano della novella *Cecilia* dove è descritto nei dettagli l'effetto del colpo di fulmine, dell'incontro cioè e dell'inseguimento di un fantasma (dell'oggetto del desiderio). Ed è in questo inseguimento smanioso del fantasma della «persona cercata» che l'autore di un libro di novelle – dedito alla composizione e al perfezionamento dell'ultima novella (*Cecilia* appunto) di una sua raccolta –, confonde questo fantasma letterario (un «peccato di pensiero») col fresco ricordo di un'altra persona che viene così assimilata al fantasma stesso¹⁰. Si crea cioè una sorta di corto circuito tra l'allucinazione letteraria e un ricordo reale, che scatena il processo creativo del novelliere in *impasse* e che lo mette alla ricerca della buona forma per la sua novella, una forma che sia in armonia con le novelle che precedono. E così come, a proposito del primo esempio di scrittura medianica, Capuana aveva descritto il miracolo dell'«inattesa fioritura di fiabe»¹¹, adesso descrive il processo patetico e perfino patologico che permise al suo autore di completare la novella, di mettere cioè in scrittura un impossibile eros. Questi rapidi cenni alle molte riflessioni teoriche contenute in *Spiritismo?*¹² bastano a suggerire quella passione dell'isterica che Capuana incontrò e sperimentò nella sua pratica rudimentale del magnetismo e dello spiritismo, oltretutto nella pratica ben più rilevante della creazione letteraria.

Nella narrativa capuaniana, come in tanta narrativa coeva, la coppia medico-paziente, o confessore-peccatrice, o anche amante-amata come appare piuttosto nei *Profili*, è divenuta un *topos* attraverso il quale il narratore ritaglia degli spazi di «sfogo» in grado eventualmente di liberare l'eroe o l'eroina vittime di un conflitto, condannati al silenzio o al mistero e sicuramente votati allo scacco e al sacrificio (si pensi a Giacinta dell'omonimo romanzo, o a Eugenia protagonista di *Profumo*, o ad Antonio Schirardi protagonista del *Marchese di Roccaverdina*).

⁹ Ivi, pp. 248-249.

¹⁰ Ivi, p. 252.

¹¹ Ivi, p. 245.

¹² Cfr. specialmente ivi, pp. 253-254.

Capuana è attento alle nuove forme dell'eros della modernità e ne diventa il relatore puntiglioso e curioso, lo psicologo, quasi mai l'interprete, cioè l'analista. Ma uno straordinario sbocco poetico, e dunque analitico, prenderà forma nella fiaba e in alcuni romanzi. Per il resto, per quanti casi egli abbia voluto fissare tramite la scrittura, non ci dà di questi che un'esemplare descrizione psicologica. Tuttavia all'interno di quegli «organismi» che sono le novelle e i romanzi, si aprono delle zone d'ombra di grande interesse per capire la psicologia amorosa non solo femminile ma anche maschile di fine Ottocento.

Fasma fu composta a Villa Santa Margherita nell'agosto del 1874, sul finire di quel lungo intervallo politico trascorso a Mineo, tra il precedente soggiorno fiorentino (che quasi tutte le novelle dei *Profili* rievocano) e il successivo trasferimento a Milano alla fine del 1875.

Ad eccezione di una sola eroina, *Jela*, la seduttrice, tra le sei a cui si intitolano i *Profili*, tutte le altre, compresa *Fasma*, sono delle «donnine» rispettate dai loro *partner* nonostante qualche fugace dubbio di questi ultimi, dal momento che si ritrovano davanti a delle donne che, malgrado le iniziali esitazioni, si abbandonano all'amore e anche al desiderio.

Capuana si serve del codice scienziato per spiegare a se stesso e ai lettori i turbamenti dell'innamoramento, del colpo di fulmine, della passione insomma, ma non disdegna di attingere anche al sapere letterario per districarsi e orientarsi nella sua difficile educazione sentimentale. Nella nostra novella infatti i riferimenti letterari sono numerosi: Omero, Shakespeare, Verga, ma anche Goethe, Bacon, Fidia, Poe-Baudelaire, Orazio.

Ma chi è *Fasma*¹³? Il mistero di cui il narratore avvolge le protagoniste dei suoi *Profili*, si raddoppia nel caso di *Fasma* protetta com'è dallo pseudonimo greco:

- *Fasma!* Un nome greco - dissi improvvisamente.
- E significa?

¹³ Per la ricostruzione biografica di questo personaggio cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita - Amicizie - Relazioni letterarie*, Mineo-Catania, Ed. "Biblioteca Capuana" 1954, pp. 202 e 353.

- Apparizione, fantasma! Le torna a capello.
Non è nuovo; il povero Dall'Ongaro intitolò con esso uno dei suoi
più gentili lavorini di soggetto greco¹⁴.

Possiamo conoscere così l'origine del nome dato alla donna sconosciuta. Ma già l'*incipit* della novella fornisce l'esatta traduzione del suo titolo greco: «Fu un'apparizione fugace». Frase immediatamente seguita da un'altra che la commenta: «pure ha lasciato nel mio cuore un'indelebile traccia»; e da un più lungo periodo nel quale compaiono i lessemi «fantasma» e «fantasticare» che costellano non soltanto la nostra novella ma l'intera raccolta dei *Profili*: «Di rado passan dei giorni che questo gentile *fantasma* non mi si presenti innanzi gli occhi e non mi faccia tristamente *fantasticare*»¹⁵.

Un giorno di primavera, a maggio, il narratore-protagonista Oreste Lastrucci incontra alla stazione ferroviaria di Firenze una bella e giovane donna dall'elegante *silhouette*, che compra un biglietto di prima classe per Genova. L'uomo, spinto da una curiosità irresistibile, la segue fin nello scompartimento del treno, riuscendo così a instaurare un dialogo con la sconosciuta. Una sorta di faticosa necessità fa sì che la donna, invece di proseguire per Genova scenda a Empoli nelle cui vicinanze il suo giovane e intraprendente compagno di viaggio tiene in affitto una villa. La giovane donna, in fuga da se stessa («Sento un gran bisogno di distrarmi: vorrei fuggire da me stessa¹⁶»), aveva chiesto infatti allo sconosciuto di volerla ospitare nella sua villa, a pagamento s'intende. L'incontro si trasforma così in una relazione amorosa contrassegnata dall'interdetto.

L'erotica dell'interdetto concerne tutte e sei le novelle dei *Profili*, e il lettore ha ragione di chiedersi perché mai quasi tutti gli incontri irresistibili che si consumano in queste storie portano a una inevitabile separazione. Oreste Lastrucci è assillato da un'inspiegabile «paura» di amare la sconosciuta che peraltro egli aveva seguito con tanta curiosità¹⁷.

Insomma che cosa impedisce questo amore? Sembra trattarsi di

¹⁴ CAPUANA, *Racconti*, cit., pp. 33-34, corsivi nostri.

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Ivi, p. 61 e p. 66, corsivi nostri.

uno strano «interdetto» che in altri due *Profili* è chiamato senza mezzi termini «legge». In una situazione rovesciata rispetto a quella di *Fasma* si trova il medesimo rapporto alla legge in *Delfina* e in *Cecilia*.

In *Delfina*, la semplice confessione dell'amore comporta di fatto l'uscita dalla «legge»: «La mi perdoni. Delfina! ... Vorrei meglio dire: perdonami Delfina! ... Tornerebbe lo stesso ... E oramai! ... Mi son messo fuor della *legge*, e mi piace starci»¹⁸.

E nell'ultimo profilo, *Cecilia*, l'amante così si esprime: «Pensavo con tristezza: - Perché non può durare? Perché non deve durare? - E la riflessione rispondeva tranquillamente! - È la *legge*»¹⁹.

Nella nostra novella, la passione del fantasma è definita, con il linguaggio della fisiologia delle passioni cara al Capuana, come «sentimento fisiologico». L'attrazione immediata che Oreste Lastrucci prova per la «donna» che poi sarà chiamata *Fasma* è, per il materialista Capuana, fisiologico-magnetica: «Io mi smarrivo in mille supposizioni, ma provavo intanto un gran piacere. Mi ero accorto (ci voleva poco) che non solamente non le riuscivo antipatico, ma che già si era tra me e lei sviluppato quel *sentimento fisiologico* di sopra accennato»²⁰.

Questa spiegazione lascia tuttavia il posto anche ad altre ipotesi, psicologiche questa volta. Oreste è attratto in realtà dalla «tristezza» di questa donna, tristezza che a più riprese viene evocata nel corso della narrazione e che la sensibilità curiosa dell'ipotetico innamorato cerca di penetrare. Spesso, come in questa novella, è la «compassione» che instaura un dialogo, un legame, un incontro. Anche se la «bellezza» della donna seduce lo sguardo, la curiosità di Oreste è suscitata soprattutto dai tratti psicologici di *Fasma*, dal «sentimento vivo e penoso» da cui sembra essere colpita e «che renderebbe curioso anche un santo»:

Una donna giovane, bella (oh, immensamente bella!) che mostra di essere colpita da un sentimento *vivo e penoso* e che renderebbe curioso anche un santo.

¹⁸ Ivi, p. 17, corsivi nostri.

¹⁹ Ivi, p. 167, corsivi nostri.

²⁰ Ivi, p. 50, corsivi nostri.

E quei passaggi improvvisi dall'allegria alla *tristezza*? E quella *malinconia* profonda, congenita che sta fitta tra le sopracciglia e la pupilla e ti commuove ogni fibra?

Con un gomito appoggiato al tavolo, colla faccia appoggiata alla mano, aveva preso un *atteggiamento tristo e pensoso* [...] poi ricadde quasi subito nel suo *malinconico torpore*.

- Ho preso un biglietto per Genova, tanto per avere uno scopo - ella rispose coll'involontaria loquacità delle persone *afflitte da una qualche sventura*.

Però io avevo cominciato a notare in lei una *commozione nervosa* che si accresceva di momento in momento.

Doveva però essere una donna molto *strana e capricciosa* o una grande *sventurata*. Queste due ipotesi lusingarono la mia vanità. Della curiosità non ne è a parlare!

La Fasma aveva perduto un po' di quella *profonda tristezza* che pareva la tormentasse.

Pure la Fasma appariva *trista e stizzita* [...] la sua anima fuggiva, fuggiva chi sa dove e parlava *agitata* con se stessa.

Era di una *tristezza rassegnata*, una *tristezza d'amore* però e di nient'altro²¹.

La curiosità e la passione per i casi tragici della vita, spingeranno Oreste a porsi quale soccorritore della donna malinconica, ma colta e spregiudicata. Egli finirà con l'ospitarla infatti nella sua casa di campagna a Empoli, spinto «verso la bella creatura» da «un sentimento di *rispetto* e di *tenerenza* quasi *protettrice*»²².

Durante il soggiorno dapprima interessante e poi via via sempre più minacciato dall'infelicità, Oreste ha modo di osservare gli sbalzi di umore della sua ospite, che egli predilige e segue con interesse proprio in virtù dei suoi tratti nervosi, agitati, che la rendono ai suoi

²¹ Ivi, pp. 44, 45, 46-47, 48, 49, 51, 55, 56, 74, corsivi nostri.

²² Ivi, p. 59, corsivi nostri.

occhi moderna, affascinante, misteriosa, tanto diversa dalla Elena omerica che viene addirittura paragonata alla «massaia»²³. Si delincono così due ideali di donna che sono agli antipodi: «la massaia» e la «nervosa».

Fasma prende il nome da un «lavoretto greco del povero Dal-l’Ongaro», venendo ricondotta per questa via a una origine tragica. Oreste porta anch’egli un nome greco e tragico. Inoltre nel momento in cui egli cerca un nome per la sua ospite sconosciuta, Fasma cita il brano celeberrimo di *Romeo e Giulietta* sulla convenzionalità del nome, dal momento che una rosa, anche con un altro nome, profumerebbe comunque: «-Che importa il mio vero nome? Me ne dia uno a suo piacere. Varrà lo stesso. Si ricorda? Giulietta diceva a Romeo: What’s in a name? that which call a rose,/ by any other name would smell as sweet»²⁴.

Ma Oreste insiste sull’importanza del nome e quello di Fasma non sarà scelto a caso. Oreste ama infatti fantasticare, concepire la costruzione di romanzi come una sorta di ricerca della verità, di scioglimento dell’«enimma»: «E tornavo a fantasticare, a creare colla rapidità dell’elettrico dei veri romanzi onde spiegarmi l’*enimma* della giovane donna»²⁵. Fasma associa infatti a una autentica femminilità dei «tratti da giovinetto» e un «carattere virile», soggiacendo al contempo a certi sintomi tipicamente isterici quali l’instabilità, l’alternanza di stati ora gai ora tristi, insomma a «un carattere a sbalzi» nei confronti dell’uomo ora rifiutato ora teneramente sedotto. Infatti le attenzioni di Fasma seducono e turbano Oreste il quale, nonostante la lusinga al suo amor proprio, avverte di essere per la donna solo un «pretesto» e perfino un «capriccio»²⁶. Malgrado questo presentimento e un certo disagio sceglie di stare al gioco vertiginoso dell’illusione, dell’incanto, della «malia» che la voce greca di Fasma gli procura: «Sentirmi avviluppare e compenetrare da quella *malia* era

²³ Ivi, p. 60, corsivi nostri.

²⁴ «E che vi ha mai/ Nel nome? ... Il fior che rosa è da noi detto/ Un olezzo soave avria del paro/ Con altro nome» (W. SHAKESPEARE, *Giulietta e Romeo*, Atto II, scena 2^a, traduzione di G. Carcano, p. 53, nota 2).

²⁵ CAPUANA, *Racconti*, cit., p. 61, corsivi nostri.

²⁶ Ivi, p. 67.

una delizia indicibile che, soprattutto, veniva dal suono della sua *voce* molle velato con la greca rotondità vantata da Orazio²⁷»²⁸.

Una citazione di letteratura contemporanea occupa uno spazio privilegiato nella nostra novella. Si tratta di *Eva*, il romanzo appena pubblicato dal giovane Verga, nella cui lettura Oreste sprofonda. Fasma, che ha già letto il romanzo, s'ingelosisce per l'immedesimazione letteraria di Oreste fino a prorompere in una patetica tirata sull'«infamia dell'arte» cioè, se vogliamo ricordarci delle frasi di *Spiritismo?*, sugli effetti inattesi che un'allucinazione letteraria può produrre dal momento che essa è inestricabilmente legata a una realtà vissuta. Ma la trasposizione letteraria o artistica del vissuto risulta sempre idealizzata rispetto alla ben più misera realtà, sì da irritare Fasma cui il «cattivo» romanzo del Verga fa avvertire la sua inferiorità e perfino nullità, rispetto all'eroina Eva²⁹.

Attraverso una serie di segni e di gesti Oreste finirà col capire che Fasma lo ama, ma che egli, per quanto piacevolmente avvolto da questa illusione, non la amerà mai con la stessa disponibilità di cui ella è capace e che le permette di godersi simultaneamente sofferenza, felicità, abbandono, stati cui egli aspira ma che è incapace di raggiungere³⁰.

Capuana tenta, nella vita come nell'arte, esperimenti autentici di penetrazione dell'inquietante dimensione erotica, ma rimane al riparo della camera oscura della sua stessa immagine. Il luogo erotico degli incontri di quasi tutte le sue coppie è, come in *Fasma*, contraddistinto dai profili indeterminati di ombre illuminate da luci fioche e trasversali.

²⁷ Riferimento al distico oraziano: «Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo/Musa loqui, praeter laudem nullius avaris» («Ingegno dei greci, il dono ai Greci di comunicare con frasi ben tornite/ diede la Musa, poiché la gloria è l'unico obiettivo da loro perseguito», ORAZIO, *Epistolae*, II 3, *Ars poetica*, 323-324, in ID., *Tutte le opere*, introduzione di N. Rudd, traduzione di L. Canali - M. Beck, commento e note di M. Pellegrini - M. Beck, Milano, Mondadori 2007).

²⁸ CAPUANA, *Racconti*, cit., p. 67, corsivi nostri.

²⁹ Ivi, p. 69.

³⁰ Ivi, p. 76.

GIORGIO FORNI

ANOMALIA E SPERIMENTAZIONE NEI *PROFILI DI DONNE*
DI LUIGI CAPUANA

Nella sua prima raccolta di novelle uscita nel 1877, Luigi Capuana sperimenta un nuovo modo di narrare in cui l'analisi dei sentimenti s'interseca con una filosofia delle forme artistiche moderne ispirata all'*Estetica* di Hegel. Nel delegare il racconto alla voce monologante di un io maschile diviso fra autoillusione e opportunismo, fra «poesia» e «prosa» dell'amore, il Capuana costruisce la figura di un narratore inadeguato e unilaterale che ha già i tratti di quel che Wayne Booth chiama «narratore inattendibile». Ed è la ricerca di una rappresentazione «vera» e «immediata» che prelude alla grande stagione del Verismo.

In his first collection of short stories published in 1877, Luigi Capuana experimented with a new way of narrating in which the analysis of sentiments interlaces with a philosophy of modern artistic forms inspired by Hegel's Aesthetics. In assigning the narration to the monologuing voice of a male ego divided between self-illusion and opportunism, between the «poetry» and «prose» of love, Capuana constructs the figure of an inadequate and one-sided narrator that already has the characteristics of what Wayne Booth calls the «unreliable narrator». And it is the search for a «genuine» and «immediate» representation that heralds the great season of Verismo.

Nel riconsiderare la propria carriera di narratore, Luigi Capuana guardò sempre al proprio libro d'esordio con un atteggiamento duplice e contrastante, a metà fra la consapevolezza di un nuovo clima culturale e la rivendicazione teorica di un'immutata scelta di campo. Da un lato, egli riteneva infatti che la materia dei *Profili di donne* fosse troppo rarefatta e irrimediabilmente datata:

L'influenza di questo sentimento giovanile [...] scorgesi chiaramente nei *Profili di Donne*, in quel non so che di immaginazione voluttuosa, di fantasticheria appassionata, che allora era una vera realtà del mio spirito, e credo sia anche la caratteristica di un'epoca vicinissima, ma che l'evoluzione avvenuta nella società contemporanea fa parere lontana e quasi preistorica¹.

¹ L. SPORTELLI (a cura di), *Luigi Capuana a G.A. Cesareo (1882-1914). Carteggio in-*

D'altro canto, retrospettivamente il Capuana ritrovava già in quella prima raccolta di novelle la ricerca di una «forma» autonoma e impersonale all'insegna del «vero»:

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 autore².

A più riprese il Capuana ha sempre riconosciuto in quel primo volume di racconti un esempio di narrativa verista. E già la *Prefazione* al libro rivendicava, dietro lo schermo di un'ironia elegante e affabile, la scelta di una rappresentazione «vera», «immediata», condotta «schiettamente, sinceramente».

Il progetto dei *Profili di donne* risaliva alla metà del 1874 come attesta fra l'altro una lettera del Capuana al Verga in data 29 giugno:

Oramai ho abbandonato l'idea di poter venire in Milano prima del dicembre venturo: quella maledetta divisione di beni di famiglia mi tiene qui incatenato. Però non vorrei protrarre fino allora la pubblicazione di un primo volume di Novelle. Desidererei che tu ne parlassi al Sig. Treves facendogli leggere la *Delfina* pubblicata nel fascicolo del maggio 1872 dalla *N. Antologia* e *Un'avventura* pubblicata il mese scorso in due numeri della Rivista minima: ne aggiungerei altre tre inedite per fare un bel volumetto, sesto della tua Eva, di 300 pagine. Se tu riuscissi a concludere quest'affare mi faresti un gran bene!³

Un mese dopo il Capuana annotava il titolo e un primo indice del volume sul margine all'autografo di *Fasma*:

24 [da 23] Luglio 1874 | Profili di Donne | Novelle | di | Luigi

dito posseduto dalla Biblioteca nazionale di Palermo, [Palermo], Tipografia Valguarnera 1950, p. 37.

² L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, prefazione alla seconda edizione di *Homo*, Milano, Treves 1888, pp. XXX-XXXI.

³ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 31.

Capuana | Milano | 1874 | Delfina – Fasma | Un'Avventura | La Marchesa •Obliati [sps. a Livia Mignolli] | Notte di Amore⁴.

A quella data, solo due racconti erano già usciti in rivista in un assetto pressoché definitivo: *Delfina* nel 1872 e, due anni più tardi, *Un'avventura*, raccolta in volume col titolo di *Giulia*. Per il resto si trattava di un progetto ancora fluido e provvisorio, tant'è vero che il titolo primitivo di *Fasma*, *Azzurrina*, si ritroverà poi fra le ipotesi di frontespizio del manoscritto corsiniano di *Giacinta* («Azzurrina | Studio di donna») e anche un nome come «Livia Mignolli» ritornerà in quelle pagine per prove d'intitolazione quali «Giustina Mignolli» e «Giacinta Mignolli»⁵. Così, il 19 ottobre 1874 il Capuana comunicava al Verga che era pronto il «manoscritto ricopiato delle tre prime novelle, *Delfina*, *Un'avventura*, *Fasma*»; ma solo il 6 marzo 1875 il libro acquisiva una linea più definita:

Intitolandosi il libro *Profili di donne*, portando le novelle sei nomi di donna (Delfina, Cesira, Fasma, Ebe, Lidia, Ursina) vorrei accompagnare ogni novella di una bella *acqua-forte* che rappresentasse proprio un profilo di donna⁶.

Non fu però un percorso rapido: *Jela* reca la data «Mineo, 25 Marzo 1876» e *Cecilia* «Milano, 7 Giugno 1877 alle ore 2 1/2».

Chi volesse tuttavia descrivere la genesi dei *Profili di donne* dovrebbe forse risalire al giugno del 1869: siamo nei giorni del cosiddetto *Diario amoroso* poi rilegato assieme a *L'Amore* di Jules Michelet⁷, ma

⁴ Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 2341, f. 1r. Quando non sia di per sé evidente, si segnala con un punto alto (•) l'inizio del segmento testuale che modifica o sostituisce lezioni precedenti, poste di seguito fra parentesi quadre e precedute da didascalie in corsivo (*da* = ricavato da; *sps. a* = soprascritto a).

⁵ Cfr. Roma, Biblioteca Corsiniana della Accademia dei Lincei, Ms. Accademico n. 98, Archivio Linceo n. 130. Sull'onomastica della *Giacinta* corsiniana si veda G. OLIVA, *La «Giacinta» sommersa*, in ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 343-350, e M. DURANTE, *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo mineolo di «Giacinta»*, in «Annali della Fondazione Verga», XV (1998 ma 2000), pp. 7-19, alle pp. 8-9 in nota.

⁶ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 45-46.

⁷ Cfr. F. PAVONE, *Letture del «Diarioamoroso» di Luigi Capuana*, in «Misure critiche», XI (1981), nn. 40-41, pp. 97-114.

al contempo è anche l'epoca dell'incontro decisivo con *Dopo la laurea* di Angelo Camillo De Meis. Sono vicende fondamentali entrambe per comprendere appieno l'esperimento dei *Profili*, in cui l'analisi della passione s'interseca con una filosofia delle «forme» artistiche moderne.

Nel *Diario amoroso*, offerto al cognato Croce Sidoti come supplemento personale all'aneddotica amorosa del Michelet, il Capuana indaga la dinamica di una «smaniosa incubazione» d'amore, di un «lavorio» interno che resta a lungo latente e inconsapevole:

Ma finalmente il lavoro giunse a tale stato che non poteva più rimanere nascosto, e cominciai ad intravederlo. In forma di irrequietezza, in forma di malessere fisico dapprima, perchè non ci vedevo chiaro. Una sera dissi a Beppe: o io sono sul punto di prendere una gran malattia, o io sono innamorato! – Di chi? chiese Beppe. Risposi: non lo so; ma se son rose fioriranno. – Non lo sapevo difatti⁸.

Quello dei lieviti inconsci dell'innamoramento, dei «ciechi nascosti del cuore» è un grande tema dei *Profili*: «Chi era costei? Non lo so; ignoro persino il suo nome» (*Fasma*, p. 43); «Oh, il dopo non lo sapevo davvero!» (*Cecilia*, p. 136); «Senza dubbio l'avevo veduta un'altra volta. Ma dove? Ma quando?» (*Delfina*, p. 7); «Ci si guarda, la prima volta, come se ci si fosse conosciuti non si sa dove né quando» (*Fasma*, p. 46); «L'avevo già vista altrove?» (*Iela*, p. 106)⁹. Né meno significante è che nel *Diario amoroso* compaia anche l'assunto della superiorità dell'immaginazione sul possesso:

Ho provato più volte la gioia di sentirmi dire di essere amato, e fin oggi ho creduto che non vi potesse essere al mondo una gioia migliore di questa; ma ora ho mutato parere. La gioia più grande è quella di indovinarsi amato, amato da una che non ne ha coscienza ella stessa!¹⁰

Ed è un altro motivo fondamentale dei *Profili*: l'incanto delle

⁸ Ivi, p. 108.

⁹ D'ora in avanti per il testo dei *Profili di donne* si farà riferimento a L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, pp. 1-168.

¹⁰ PAVONE, *Lettura del «Diario amoroso» di Luigi Capuana*, cit., pp. 102-103.

«dolcezza indovinate e non assaporate» (*Fasma*, p. 64), del «correre dietro un fantasma» (*Giulia*, p. 33).

Nel *Diario amoroso* vi è altresì il passaggio da testi poetici a un'autoanalisi in prosa. Ma il trapasso moderno dalla poesia alla prosa e la 'morte dell'arte' per opera del pensiero costituivano un fondamentale caposaldo hegeliano della narrazione filosofica del De Meis sulla cui base il Capuana andrà elaborando, proprio negli anni dei *Profili*, una teoria evolutiva delle forme letterarie. Per il De Meis il «romanzo» è un genere «ibrido», in bilico «fra l'arte e la scienza, fra la prosa e la poesia», nel segno di un'età di transizione che «non potendo ancora creare una scienza poetica, crea per ora una poesia prosaica, una semipoesia»:

il romanzo [...] è la vera epica, la sola possibile epopea del tempo moderno: una epopea tutta naturale e umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata di realtà e di riflessione.

Man mano che si entra nella modernità, la coesione narrativa dell'epopea cede il passo alla forma mista, discontinua, analitica del romanzo: «alla immaginazione sottra la riflessione». Ma nel disegno narrativo, osserva il De Meis, non s'infiltra tanto la «grande riflessione» della filosofia, quanto le intermittenze di una «piccola riflessione» a contatto con i fatti accidentali del vivere quotidiano che frammenta e vivifica dall'interno il racconto. Per questo il «romanzo» come *enquête du cœur* non è il punto più avanzato della letteratura moderna e dopo i quadri sentimentali di George Sand viene il racconto intellettuale di Edgar Allan Poe:

il romanzo si piglia il mondo che trova [...]. Ma non ne siamo alla fine: la vera fine è quando la piccola riflessione entra di persona in scena, e diventa essa l'eroe del romanzo; allora non più caratteri, né falsi né veri, né profondamente, né superficialmente concepiti, e delineati: non è più il cuore, è il cervello umano. Edgardo Poe è un americano riflessivo ed impassibile; egli non mette in giuoco che la sagacia dell'uomo alle prese con le piccole difficoltà della vita quotidiana, la finezza e l'astuzia che sa cavarsi dalle situazioni più straordinarie e più complicate. È il romanzo positivo dell'ingegno, e la poesia della piccola riflessione¹¹.

¹¹ Cfr. A.C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, Stab. tip. di G. Monti 1869, 2 voll.,

E va da sé che l'uso poetico della «piccola riflessione» trovi la sua misura nelle forme brevi del narrare.

Né d'altronde i primi esperimenti novellistici del Capuana restano estranei alle ragioni teoriche di un'estetica posthegeliana e anzi egli rivendicherà sempre una correlazione stretta fra scrittura narrativa e coscienza critica d'avanguardia. Si ascolti ad esempio ciò che, anni dopo, dichiarerà a Giovanni Alfredo Cesareo nel rievocare quel tempo di svolta:

Così da poeta, o meglio da versificatore, sono arrivato ad essere un novelliere verista. La ricerca critica di quello che prima è stato fatto dagli altri, per vedere dove essi han lasciato l'addentellato, ha sempre percorso in me la creazione artistica, se per caso l'ho raggiunta. La mia intenzione, naturalmente, è stata quella di far progredire lo sviluppo della forma da me presa, come suol dirsi, a coltivare, assimilandomi tutti i risultati degli sforzi altrui¹².

Per il Capuana è indispensabile collocarsi nella punta più avanzata del presente e proprio per questo egli elogia Dumas figlio nella dedica *Al lettore del Teatro italiano contemporaneo*, datata 5 marzo 1872:

Les idées de Madame Aubray sono l'arte che si piace camminare sul filo d'un rasoio [...]. Ci manca poco perché qui il personaggio, la creatura, abbia netta la coscienza di se stessa quanto il poeta, suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero¹³.

Nell'epoca prosaica e analitica della 'morte dell'arte' diventa possibile una frantumazione del punto di vista autoriale che giunge a suddividersi all'interno dell'opera letteraria fino a cogliere, vivo e inatteso, il profilo dell'altro da sé. Un mese dopo quella prefazione, il Capuana pubblicava il primo dei *Profili, Delfina*.

I, pp. 226-227, 123, 249-250 e *passim*. Per un quadro degli interessi teorici del primo Capuana si veda S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, in «La rassegna della letteratura italiana», CXI (2007), n. 1, pp. 136-151.

¹² SPORTELLI, *Luigi Capuana a G.A. Cesareo*, cit., p. 31.

¹³ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel 1872, pp. v-xxxii, a p. xxiii.

Non v'è dubbio allora che i *Profili* possano essere largamente fraintesi quando li si legga come un'*enquête du cœur* di raffinato taglio sentimentale. Si potrebbe anzi dire, parafrasando il Capuana, che qui la protagonista femminile ha *netta la coscienza di sé* tanto quanto l'io narrante che la ricrea nella sua fantasia o, se si vuole, nella sua «smaniosa incubazione» d'amore. A ben guardare la voce del narratore delinea infatti una focalizzazione interna del tutto inadeguata e unilaterale: man mano che racconta, l'io maschile si rivela molto al di sotto dell'intelligenza, della sensibilità e spesso anche della rettitudine della propria interlocutrice; appare incostante, sospettoso, superficiale, pieno di sé, proteso all'appagamento di calcoli e sogni di seduzione, ma pronto però subito a dimenticare e persino a rallegrarsene. Certo vi è qui l'espedito consueto della confessione in prima persona come 'studio dal vero' del personaggio, già esperito dal Verga nella *Storia di una capinera* e in *Eva*; ma nei *Profili* non vi è più il culmine della passione che invade e distrugge l'io, bensì un tono dimesso e colloquiale composto di «piccole ipocrisie» e, per così dire, di un «miscuglio di falso e di vero», giacché l'opera d'arte non deve escludere la «stonatura», la «bassezza», le «debolezze» e «miserie» del vivere¹⁴. Ed è sullo sfondo di questa voce mediocre e opaca che tutt'a un tratto prende rilievo un gesto a sorpresa del personaggio femminile, una reazione strana e inspiegabile, o anche una presa di parola autonoma e straniante che corrisponde a una coscienza acuta e dolorosa del reale. Si capisce allora perché il Capuana non abbia seguito il consiglio del Verga che considerava la confessione d'amore di Delfina se non «*trop fort*» quanto meno «*deplacé*» (cioè 'sconveniente') e suggeriva di sostituirla con una più educata, convenzionale «lettera d'addio»¹⁵. Proprio questa struttura a contrasto è

¹⁴ CAPUANA, *Profili di donne*, cit., I, pp. 47, 91, 69 e *passim*. Sulla voce narrante dei *Profili* resta fondamentale l'analisi di J. DAVIES, *The Realism of Luigi Capuana. Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-Century Italian Narrative*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979, pp. 33-40.

¹⁵ RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 18: «Madamigella Valéry, cui ne ho regalata una copia, ti fa i suoi complimenti per mezzo mio. Però ha trovato che la confessione dell'amore di Delfina così alla prima è *trop fort*. Io che sospetto sempre dell'ipocrisia femminile la trovo soltanto, e sempre, *deplacé*, ti rammenterai a questo proposito quello che te ne dissi al Casino, e alla lettura mi son fermato nella mia idea. Avrei fatto scrivere a lei tutto ciò in una lettera d'addio e mi pare che il lato drammatico non vi avrebbe perduto e il carattere della protagonista sarebbe stato se

ciò che differenzia l'autobiografismo del *Diario amoroso* dalle novelle dei *Profili di donne*, perché qui la voce narrante diventa una costruzione complessa o, a dirla col Bachtin, una 'parola rappresentata' che sottilmente mette in scena, nella finzione di un'oralità colloquiale, lo sdoppiamento della buona coscienza fra «cuore» e «cervello», drammatizzando la «poesia prosaica» della «piccola riflessione». Nel delegare il racconto alla voce monologante di un io maschile diviso fra autoillusione e opportunismo, fra «poesia» e «prosa» dell'amore, il Capuana persegue infatti il proposito e anzi la sfida di «far progredire lo sviluppo della forma» mettendo a frutto, entro un disegno nuovo e moderno, «tutti i risultati degli sforzi altrui». Non basta allora dire che nei *Profili* vi è qualcosa di Dumas figlio o di Stendhal o di Tarchetti¹⁶, ma importa altresì precisare in quale modo quelle letture abbiano contribuito alla «forma» specifica delle novelle e alla figura ambigua, frastagliata dell'io narrante su cui esse si articolano.

Per mettere a fuoco l'assetto narratologico dei *Profili* limitiamoci a qualche raffronto con l'*Adolphe* di Benjamin Constant, apprezzato in questi anni dal Capuana proprio per la sua «straordinaria potenza d'analisi»:

Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses: cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre¹⁷.

non più simpatico più facilmente e generalmente compreso. La bellissima scena della separazione l'avrei trasportata in Messina». Tuttavia, se i due protagonisti non fossero faccia a faccia, l'«Ah!» di Delfina non potrebbe avere l'incisività e l'immediatezza di una presa di coscienza. A Messina il Verga collocherà, dieci anni dopo, la scena di separazione di *Di là del mare*.

¹⁶ Per Stendhal giova tener conto di A. CIAVARELLA, *Capuana, Stendhal e la teoria della cristallizzazione*, in «L'Archiginnasio», LXVI-LXVIII (1971-1973), pp. 504-518; R. DE CESARE, *Capuana e Stendhal*, in «Annali della Fondazione Verga», IX (1992), pp. 89-112; OLIVA, *La «Giacinta» sommersa*, cit., p. 346. Per il progetto di uno «studio critico» sul Tarchetti abbozzato negli ultimi mesi del 1869 si veda invece C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, pp. 56, 133, 138 e 139.

¹⁷ B. CONSTANT, *Adolphe*, édité par F. Baldensperger, Genève, Librairie Droz 1950, p. 18. Nel 1872 il Capuana leggeva l'*Adolphe* come modello di «analisi» impavida e distaccata: «L'*Adolphe* di Benjamin Constant sarà ripetuto all'infinito. [...] Nell'*Adolphe* vi è una crudele e straordinaria potenza d'analisi che ricerca i più oscuri, i più impe-

È una notazione psicologica, un «addentellato», che nei *Profili* diventa «forma» del racconto, fino a emergere a tratti in qualche pausa meditativa in cui la «piccola riflessione» incrina l'autocoscienza del narratore:

Mi era uopo di credere ch'ella avesse fatto a quel caso un pochino di frangia; avevo bisogno di persuadermi che il caso non fosse poi andato davvero a finire com'ella aveva raccontato. L'uomo è così: quando non può trovar una scusa nella realtà delle cose, fa di tutto per persuadersi che le cose stiano preciso come giovano a lui (*Giulia*, p. 39).

Ed è un postilla che rimanda alla «forma» sdoppiata dell'io che racconta:

Succedeva da qualche giorno dentro di me uno strano e delizioso sdoppiamento dello spirito; metà di esso subiva gli incanti della passione, metà stava ad osservare, e spesso chi godeva di più era la metà che faceva da spettatrice tranquilla. (*Cecilia*, pp. 151-152).

Se per il Constant non si dà mai «*unité complète dans l'homme*» e non c'è quasi persona che sia «*tout à fait sincère ni tout à fait de mauvaise foi*»¹⁸, ciò che al Capuana interessa rappresentare è appunto la mescolanza ambigua di verità, fantasie, autoinganni e reticenze che stanno dietro le parole vive e immediate del racconto sentimentale in prima persona. Certo, già il Verga aveva denunciato in *Eva* la «frase elegantemente vaporosa» entro cui s'insinuano «desideri volgari», ma per il Capuana si tratta invero di calare quel motivo polemico in una «forma» espressiva più spontanea, in un'arte duttile e penetrante della «stonatura», né deve sorprendere che egli attribuisca ai *Profili* anzitutto il merito di un'inedita «schiettezza e semplicità di suoni»¹⁹. Si ascolti ad esempio come Adolphe giustifica *a posteriori* la propria «vanità» d'amante:

netrabili, i più ignorati angoli del cuore, e gli illumina di una luce fredda, sinistra, spietata» (MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 304).

¹⁸ CONSTANT, *Adolphe*, cit., pp. 18-19.

¹⁹ Cfr. G. VERGA, *Eva*, Milano, Fratelli Treves 1886, pp. 149-152, e la lettera del Capuana a Giovanni Gianformaggio del 15 giugno 1877, ora in S. ZAPPULLA MU-

Les sentiments de l'homme sont confus et mélangés; ils se composent d'une multitude d'impressions variées qui échappent à l'observation; et la parole, toujours trop grossière et trop générale, peut bien servir à les désigner, mais ne sert jamais à les définir²⁰.

È una considerazione ripetuta dal Capuana al principio di *Fasma* non senza intendere la tonalità autogiustificatoria dell'enunciato se nella prima stesura egli poteva addirittura giustapporvi un calcolo di seduzione che resterà poi il 'non detto' del racconto, a conferma che «ce qu'on ne dit pas n'en existe pas moins»²¹:

<i>Prima stesura</i>	<i>Ultima redazione autografa</i>
I sentimenti del •cuore [sps. a nostro] umano son così complicati che quando ci mettiamo a sbrogliarli non se ne finisce mai: sotto la pellicola di uno se ne cela un altro e poi un altro. Chi era costei? Era ragazza [sps. a maritata]? Era maritata? Era una donna di [] ²²	I sentimenti del cuore umano son così complicati che quando ci mettiamo a sbrogliarli non si arriva a finire mai: sotto la pellicola di uno se ne cela un altro e poi un •altro; e quello che a prima vista tu diresti il più semplice talvolta all'esame risulta il più complicato [da altro. Il più semplice può riuscire il più complicato] ²³ . (cfr. <i>Fasma</i> , p. 44)

Ha ragione allora Judith Davies quando osserva che quel che importa al Capuana non è tanto di raffigurare l'immediatezza del vissuto, ma piuttosto le maschere di illusoria spontaneità che a tratti il narratore disvela nell'esperienza interiore del personaggio²⁴. Si ve-

SCARÀ (a cura di), *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, C.U.E.C.M. 1996, 2 voll., I, p. 61: «Ho l'imbecillità di credere di non aver fatto cosa comune in Italia: mi par di aver messo nei miei racconti due cose che tra noi si usano di rado: schiettezza e semplicità di suoni, e passione: m'inganno?». Ma si veda anche il giudizio su *Eva* attribuito a Fasma in CAPUANA, *Racconti*, cit., I, pp. 43-79, alle pp. 68-70.

²⁰ CONSTANT, *Adolphe*, cit., pp. 12-13.

²¹ Ivi, p. 31.

²² Verosimilmente, prima di cassare le frasi interrogative della prima stesura, il Capuana stava per scrivere «donna di piacere» o «donna di mondo».

²³ Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 2341, ff. 1v-2r.

²⁴ Cfr. DAVIES, *The Realism of Luigi Capuana*, cit., pp. 37-38.

da ad esempio come il Capuana riscrive la scena in cui Orazio acquista un biglietto di prima classe col proposito di avvicinare sul treno la bella ed elegante Fasma:

<i>Prima stesura</i>	<i>Ultima redazione autografa</i>
Prima classe! Era un •lusso. Ho viaggiato [<i>da lusso: per me che / lusso: ma per me</i>] sempre in seconda. Ma in quel momento non so dire perchè [<i>sps. a come</i>] la lingua non trovasse [<i>sps. a trovò</i>] il verso di dire il contrario di ciò [<i>sps. a quel</i>] che io volevo.	E quel <i>prima classe</i> •venne da me [<i>da era stato / fu da me</i>] pronunziato un po' spiccatamente, sia perchè la risoluzione della scelta era stata improvvisa (viaggio sempre in seconda) sia perchè proprio volevo che Ella •se ne fosse accorta [<i>sps. a lo sentisse</i>] ²⁵ . (cfr. <i>Fasma</i> , p. 44)

Nel primo caso vi è una decisione improvvisa che rompe l'abitudine («non so dire perchè [...]»); nel secondo, un doppio pensiero in cui la spontaneità coesiste con il calcolo di farsi notare («sia perchè [...] sia perchè [...]»). Ma qualcosa di simile potrebbe dirsi anche per la compresenza di fascinazione e sospetto nell'avvio del racconto:

<i>Prima stesura</i>	<i>Ultima redazione autografa</i>
Chi era costei? Non lo so: ignoro perfino il suo nome. Forse questo mistero [<i>da questa incertezza / questo</i>] giova •a far sentire tanta onda di poesia in [<i>da a vestire di poesia / a far sentire viva poesia in</i>] una donna. Nulla può farmi credere che io sia stato >vittima< ingannato	Chi era costei? Non lo so: ignoro perfino il suo nome. Nulla può farmi credere che sotto ci sia stato un qualche inganno ²⁶ (cfr. <i>Fasma</i> , p. 43)

²⁵ Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 2341, f. 1r. Per la scena dell'acquisto del biglietto si veda l'analogo racconto di Valmoreau in A. DUMAS FIL., *Les idées de M^{me} Aubray. Comédie en quatre actes, en prose*, Paris, Michel Lévy 1867, pp. 12-13.

²⁶ Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 2341, f. 1r.

All'idea di un abbaglio poetico soggettivo («che *io* sia stato ingannato») si sostituisce infatti il pensiero, per quanto negato, di un possibile raggiro o artificio, con l'effetto di mettere in distanza l'attrazione spontanea verso la bella sconosciuta («che *sotto* ci sia stato un qualche inganno»). Sono, come si vede, esiti paralleli del tutto simili.

Anche senza moltiplicare gli esempi, apparirà ormai chiaro come nei *Profili* trovi sviluppo un'arte sottile dell'incongruenza e della dissonanza in cui l'io che racconta, a differenza dell'*Adolphe*, non giunge a prendere atto pienamente delle proprie mancanze e contraddizioni che invece restano adesso sottintese nell'architettura a contrasto delle novelle. Così avviene in *Ebe* ove il protagonista, respinto e deriso in malo modo, può continuare a crederci un sincero e idealista «credente dell'amore» anche se, fin dal principio, presta occhio alla «disinvoltura ammirabile» di una cameriera e poi, per rifarsi, intreccia un'annoiata relazione con la vicina di casa fatta solo di «sensazioni» e non di «sentimenti». Né è un caso che, nel passaggio dal manoscritto alla redazione a stampa, il Capuana espunga la risentita autogiustificazione del personaggio (qui posta in corsivo) per dare maggior risalto al gioco di contrasti fra io narrato e io narrante:

Io, un po' strano, un po' rozzo, ma sincero, ma tutto di un pezzo; io, vero credente dell'amore in mezzo a tanti atei di questo dio, avevo per lei l'attrattiva del frutto vietato, del sapore sconosciuto: nient'altro!...

Non mi sembrava difficile che la smania di possedere quel che un giorno ella aveva scapatamente buttato via senza nemmeno intaccarlo con un dente per provarne il sapore, non mi sembrava difficile che cotesta smania ora la facesse realmente soffrire. Sapevo che viveva molto isolata, ricevendo poche amiche, rendendo pochissime visite... Ma ritenevo sempre che anche in tutto questo si celasse un astuto artificio per richiamarmi verso di sè. Si sapeva ardentemente amata ma altrettanto disprezzata, e non poteva patirlo. Voleva far soffrire, voleva avere la sua vittima e provare la voluttà dei tormenti di questa, annusare i deliziosi profumi delle ostie bruciate sopra l'altare della sua bellezza; e adoperava ogni arte per arrivarvi.

La mia alterigia di uomo rifiutava sdegnosa i sommessi suggerimenti di un'intima voce del cuore²⁷.

²⁷ Cfr. Mineo, Biblioteca comunale L. Capuana, n. 2379, p. 9 (si trascrive solo l'ultima stesura del brano), e CAPUANA, *Racconti*, cit., I, p. 87.

Ma a segnare il rovesciamento del modello dell'*Adolphe* sono soprattutto i finali delle novelle in cui predomina un ruvido tocco di autocompiacimento e persino di cinismo. Nel Constant vi è, alla fine, la consapevolezza amara e irreparabile della verità:

La grande question dans la vie, c'est la douleur que l'on cause, et la métaphysique la plus ingénieuse ne justifie pas l'homme qui a déchiré le cœur qui l'aimait²⁸.

Ecco invece la reazione ben diversa del devoto «credente dell'amore» dinanzi alla morte della donna che aveva amato, ove prevale infine l'alibi consolatorio di una facile metafisica:

Una sentenza dell'Hegel mi si presentava in quel punto limpidissima alla memoria, e me la ripetevo macchinalmente: «La necessità della morte è quella del passaggio dell'individuo nell'universale». [...]

Come non provavo un dolore immenso? Come non morivo di dolore? [...]

E già ne parlo tranquillamente, e già sorrido pensando che obliare è una profonda, una divina necessità della vita. (*Ebe*, pp. 96-97).

Né differente è peraltro la conclusione di *Cecilia*:

E andando via rimuginavo:

– Ma è dunque vero che questo mondo di fuori sia una mera creazione del nostro spirito, uno scherzo, un'illusione?

Povera Cecilia! Tu non avresti mai creduto che perfino il mio rimpianto di amore sarebbe un giorno sfumato perdendosi fra le nebbie di un problema di metafisica! (*Cecilia*, p. 168).

Solo al lettore compete allora di ricostruire il diagramma ambiguo della passione al di sotto dei moti alterni e talora opachi del racconto di sé.

In genere si presume che il 'narratore inattendibile' sia un'invenzione della narrativa del Novecento. Wayne Booth ritiene che il primo esempio sia l'Henry James di *The Turn of the Screw* del 1898. Ma

²⁸ CONSTANT, *Adolphe*, cit., p. 98.

forse, in un'archeologia comparata delle strutture narrative, si potrebbe dire che pure il narratore corale di *Rosso Malpelo* risulta 'inatendibile', ed è proprio sullo sfondo di quella voce indefinita e ambigua che acquista rilievo il profilo solitario e scontroso del protagonista, le sue «idee strane», la sua presa di coscienza del reale secondo cui «a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta»²⁹. E l'anno prima, ma alcuni di quei racconti il Verga li conosceva da tempo, erano apparsi i *Profili* del Capuana in cui, nonostante la materia assai diversa, risulta però evidente un'analogia di struttura allorché si considera il rapporto oppositivo fra la voce narrante e il personaggio che dà titolo a ciascuna novella. Né si tratta certo di un aspetto secondario o marginale se, a giudizio di Hippolyte Taine, la raffigurazione artistica del 'vero' richiede non tanto di riprodurre la superficie esteriore delle cose e degli avvenimenti, quanto piuttosto di ricostruire un sistema intimo di rapporti, un'economia interna del desiderio, del potere e della verità. Ed era un assunto ben presente al Capuana:

Bref, dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, il s'agit de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur logique³⁰.

Coerentemente, nelle novelle galanti dei *Profili* non è in gioco soltanto una relazione fra due personaggi, ma anche un confronto più generale fra «voialtri uomini» e «noi donne», costrette alla fine a

²⁹ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, Edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, pp. 65-66.

³⁰ H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillièrre 1865, p. 45. È un presupposto che il Capuana applica ad esempio al romanzo di Zola recensendo *L'Assommoir* sul «Corriere della sera» dell'11 marzo 1877: «Giacché il *realismo* dello Zola (diciamo pure questa brutta parola) non è precisamente quale l'intendono i *realisti* di progetto. Del particolare, del colore, delle minuzie, egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell'intimo spirito dei suoi personaggi» (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, G. Brigola e Comp. 1880, p. 63). Cfr. al riguardo D. BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. IV (2011), pp. 127-144.

guardare in faccia «la realtà come ella è», al di là degli stereotipi sentimentali della voce che racconta:

– Senta! – mi rispose – Nessuno sa prendere la vita pel suo meglio più di noi povere donne. Siamo, come lei dice, sempre alla rincorsa del fantasma che fugge; ma se lei crede che non ci si stanchi, che non ci si sfinisca è perché non l’ha mai provato. Noi rifacciamo la tela di ragno della nostra situazione nel mondo con una buona fede che gli uomini non sanno capire. La dicono leggerezza di cuore! Volubilità! Che! Noi vogliamo solamente carpire la realtà come ella è, ed è brutta assai. Quella leggerezza, quella volubilità ci costano lagrime, tormenti impossibili a dire; ed è per istanchezza, per disperazione, per ispavento da cui ci vien tolto di veder bene, se infine ci buttiamo capofitto in una vitaccia che Dio solo sa quanto pesa! Andiamo! Ne convenga: voialtri uomini siete crudeli! (*Giulia*, p. 33)

Proprio nell’anomala presa di parola del personaggio femminile trova piena evidenza il disegno a contrasto del profilo, della *silhouette*, costruito su un altro «addentellato» da *Les idées de Madame Aubray* di Dumas figlio, non annoverato fra i «pauvres historiens du cœur», ma assunto come «arguto anatomista dell’amore» nell’orma della «potenza d’analisi» dell’*Adolphe*³¹. Infatti, al principio della commedia del Dumas, era il ricco e spensierato seduttore Valmoreau a fare del ‘profilo di donna’ un motivo di fascino e di mistero, prima di giungere, nell’epilogo, quasi a ravvedersi del proprio egoismo frivolo e superficiale:

Barantin.

Qu’est-ce que c’est que la ligne?

Valmoreau.

Quand, même sans être peintre, en voyant passer une femme, il vous semble que d’un seul coup de crayon vous pourriez tracer sa silhouette, depuis le pompon de son chapeau jusqu’à la queue de sa robe, cette femme a la ligne. Qu’elle marche, qu’elle s’arrête, qu’elle rie, qu’elle pleure, qu’elle mange, qu’elle dorme, elle est toujours, sans y tâcher, dans les exigences du dessin. Surgit-il un coup de

³¹ Cfr. A. DUMAS FIL., *La boîte d’argent*, Paris, Michel Lévy Frères 1855, p. 4, e CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, cit., p. 251.

vent violent comme nous en avons ici sur la plage, tandis que les autres femmes se sauvent, s'assoient, se serrent les unes contre les autres, mettent leurs mains tout autour d'elles avec des mouvements ridicules et dans des attitudes grotesques, – elle – continue son chemin sans faire un pas plus vite qu'un autre. Le vent furieux l'enveloppe, l'enlace, fait flotter sa jupe en avant, en arrière, à droite, à gauche, elle va toujours, elle se connaît, elle n'a rien à craindre. Ce qui est choc pour les autres est caresse pour elle, ce qui était plat devient rond, ce qui était douteux devient évident; on est certain que les pieds sont petits et que les jambes sont pures, voilà tout; ce sont des femmes dont on peut devenir amoureux fou à cent pas de distance, d'un bout à l'autre d'une rue, sans avoir vu leur visage. Terribles créatures pour le commun des hommes, car elles savent leur puissance, et, si vous laissez tomber votre cœur sur leur chemin, elles marchent tranquillement dessus, pour ne pas déranger la ligne³².

Non è del resto improbabile che dall'incerto ravvedimento finale di Valmoreau³³ il Capuana abbia potuto ricavare un ulteriore «ad-dentellato» per «far progredire» la severa analisi introspettiva dell'*Adolphe* oltre la parola di verità e la rigorosa confessione di sé, verso una «forma» più mossa e più sfumata che mette invece al centro l'altro da sé («elle se connaît») come momento dinamico, sfuggente di una diversa e più acuta coscienza del mondo («sans avoir vu leur visage»)³⁴. Vero è che di lì a poco, con *Giacinta*, l'apertura sperimentale dei *Profili* si sarebbe chiusa nell'obiettività clinica di un «bel caso» di «patologia morale» e nello sguardo dall'alto di un narratore tutt'altro che divagante e a tratti 'inattendibile'. Tuttavia, a ben ri-

³² A. DUMAS FIL., *Les idées de M^{me} Aubray*, cit., pp. 10-11.

³³ Ivi, pp. 112-114 e 119.

³⁴ Si veda lo schema narrativo dei *Profili* delineato da Corrado Pestelli: «l'autore non permette ai protagonisti maschili di ribaltare la superiorità delle donne, i soli personaggi ad esercitare una funzione attiva nella narrazione; il momento 'dinamico' per l'uomo giunge sempre alla fine del racconto, quando la trama, determinata dalla donna, gli ha rivelato i veri termini del rapporto a due [...]. I "profili" sono, indubbiamente, di donna, ma è soltanto quest'ultima a rivelare se stessa tramite i gesti e il discorso diretto [...]. L'uomo non è ancora in grado di tracciare il profilo, bensì di far trasparire dalla diretta espressività della donna la superiorità registica del ruolo femminile. L'io narratore ha così il suo limite nell'impossibilità di penetrare nella psicologia del partner» (C. PESTELLI, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa "in stile"*, Povegliano Veronese, Gutenberg 1991, pp. 38-39).

flettere, forse non è un caso che una parola chiave dei *Profili* come «fantasticare» s'imponga al Verga quale titolo ironico e capovolto della prima novella di *Vita dei campi*, in cui una signora del bel mondo con «centomila lire di entrata» trascorre una vacanza di «fantasie» galanti fra gli scogli e le povere casupole di Aci Trezza, senza capire quasi nulla di quel mondo ben più vicino alla dura, autentica verità dell'esistere.

open access

DARIO STAZZONE

TRA PAROLA E IMMAGINE: *PROFILI DI DONNE*
DI LUIGI CAPUANA

L'articolo, dedicato alla prima raccolta di novelle di Luigi Capuana, indaga il rapporto tra testi ed arti figurative. Di particolare interesse è l'attenzione che l'autore ha dedicato al paratesto ed alla soglia iconica, facendo realizzare un'incisione che rappresenta Fasma, tra le protagoniste di *Profili di donne*. Secondo il Di Blasi, biografo di Capuana, all'origine di *Fasma* vi era il ricordo di una donna misteriosa conosciuta dallo scrittore e ritratta da Vittorio Corcos. La memoria autobiografica e iconica, dunque, ha avuto una parte essenziale nell'elaborazione dell'opera. L'articolo indaga poi la centralità tematica dell'illusione, motivo connesso al tema della fictio artistica e letteraria.

This article, dedicated to the first novels of Luigi Capuana, investigates the relationship between text and painting: of particular interest is the attention that Capuana dedicates to the paratext, realising an engraving that represents one of the characters of Profili di donne. According to Di Blasi, biographer of the author, at the origin of Fasma was the memory of a mysterious woman met by Capuana and painted by Vittorio Corcos. The iconic and autobiographical memory have had a crucial part in elaborating the novel. The article further investigates the central theme of illusion, tightly related to the artistic and literary fictio.

Dopo gli esordi nell'arte della narrazione breve, con *Il dottor Cymbalus* e *Un caso di sonnambulismo*¹, entrambi racconti fantastici, Capuana concepì, con *Profili di donne*, la sua prima raccolta organica di novelle, pubblicata da Brigola nel 1877.

Per quanto l'attenzione della critica si sia soffermata velocemente su questa silloge, considerandola in genere un incunabolo della

¹ *Il dottor Cymbalus* fu pubblicato originariamente ne «La Nazione», 3-5-8-9 ottobre 1867, poi fu riproposto nella raccolta *Un bacio ed altri racconti*, Milano, Ottino 1881, quindi in *Storia flosca*, Roma, Sommaruga 1883 e, infine, in *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta 1914. *Un caso di sonnambulismo* venne pubblicato per la prima volta in L. CAPUANA, *Un bacio ed altri racconti*, Milano, Giuseppe Ottino Editore 1881, recando in calce la data del 25 marzo 1873.

più matura produzione capuaniana, non è mancato, subito dopo la pubblicazione, il giudizio positivo dell'amico e sodale Verga e, nel corso del Novecento, la significativa attenzione di Attilio Momigliano. Se Verga, dopo la lettura di *Delfina*, metteva in evidenza le «sfumature di colorito», la «finezza di dettagli» che caratterizzano la narrazione, sottolineando anche il valore di certe reticenze², Momigliano, nella sua *Storia della letteratura italiana*, anteponeva lo psicologismo di *Fasma* e *Cecilia* alle novelle d'ispirazione paesana:

Il Capuana ha un posto nella nostra storia letteraria come iniziatore di quella psicologia intricata ed ombrosa che, limitata ancora in lui e frenata da un certo abito scientifico, doveva, discendendo in parte dall'immenso Dostoevskij, dilagare e diventare sempre più malinconica e trista e inafferrabile in D'Annunzio e nel romanzo che va da Borgese a Moravia³.

Ancora oggi, tuttavia, l'esegesi critica è restia a considerare *Profili di donne* nella sua autonomia e nella sua organicità di contenuto, soffermandosi di preferenza sulla genesi autobiografica delle singole narrazioni e preferendo le prove più mature dello scrittore. Da parte sua Capuana, nella prefazione programmatica alle novelle datata Milano 28 maggio 1877, alimentava il mito dell'autobiografismo che tanta parte avrebbe avuto nella successiva esegesi critica, ponendo tuttavia un veloce paragone tra la capacità ritrattistica dello scrittore e quella del pittore:

Queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte, cioè sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e [...] 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. [...] [L'autore] 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 sparir-

² G. RAYA (a cura di), *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier 1975, p. 22.

³ A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Casa Editrice Giuseppe Principato 1937, p. 536.

gli 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 mano⁴.

Se appare significativo il riferimento alla cristallizzazione dei sentimenti e delle sensazioni, chiara spia dell'influsso che lo Stendhal di *De l'amour* ha avuto sulla produzione capuaniana⁵, occorre sottolineare che il cenno all'attività pittorica qui non è casuale e non si riduce allo statutario certame tra *imago picta* e *imago scripta*. Nel 1875-76, infatti, Capuana si adoperò per avere da Telemaco Signorini sei ritratti di donne che avrebbe voluto riprodurre col metodo *simil-acqua* da lui inventato, con lo scopo di illustrare il volume in preparazione presso l'editore milanese Brigola⁶. Il rapporto di amicizia con Signorini, conosciuto a Firenze durante la frequentazione del Caffè Michelangelo, non valse però l'ottenimento delle opere che dovevano "presentificare" le protagoniste della raccolta, Delfina, Giulia, Fasma, Ebe, Iela e Cecilia. Venuto a cadere il progetto quand'era ancora occupato dalla stesura delle novelle, Capuana accettò la proposta dell'editore di ornare il volume con le acqueforti di Giuseppe Grandi. Il Grandi realizzò una sola incisione rappresentante *Fasma*, collocata nella pagina opposta al frontespizio del libro. Si tratta di una grafica in cui si scorge un'evanescente figura femminile colta di profilo, quasi un'apparizione muliebre disegnata con tratti sottili e con una tecnica che suggerisce i piani piuttosto che fissare con decisione i contorni, secondo un procedimento tipico degli artisti scapigliati. Grandi, infatti, era stato spinto a cimen-

⁴ L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, p. 3. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁵ Quanto al rapporto tra Capuana e Stendhal cfr. A. CIAVARELLA, *Capuana, Stendhal e la teoria della cristallizzazione*, in *Atti del nono Congresso internazionale stendhaliano dedicato a Stendhal a Bologna*, a cura di L. Petroni, Bologna, Graficoop 1976, pp. 504-518. Agli echi intertestuali di *Profili di donne* dedicava brevi ma raffinate chiose E. MALATO, nell'*Introduzione* di CAPUANA, *Racconti*, cit., I, pp. IX-LXX.

⁶ Per una ricostruzione delle vicende relative all'illustrazione di *Profili di donne* cfr. A.M. DAMIGELLA, *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED 2012, pp. 45-61.

tarsi nell'arte dell'incisione dal maggiore pittore della Scapigliatura, Tranquillo Cremona, autore del dipinto *L'edera*, oggi custodito nella Galleria d'Arte Moderna di Torino.

L'incisione di Grandi è un'efficace traduzione intersemiotica⁷, un equivalente figurativo di *Fasma* e, più in generale, delle forme aeree e tremolanti, evocazioni di esperienze reali di tempi lontani e diversi, filtrate dalla fantasia e dal sentimento che Capuana volle dare con i suoi *Profili di donne*. È interessante notare che l'attenzione capuaniana al paratesto ed alla soglia iconica, ancorché consueta nella prassi editoriale dell'epoca, si riconnette probabilmente allo stesso nucleo ispiratore della novella, ad un'essenziale suggestione figurativa. Secondo il biografo e studioso dello scrittore Corrado Di Blasi, infatti, il personaggio di *Fasma* fu ispirato al Capuana da una donna con la quale ebbe una relazione amorosa, una «enigmatica figura di signora milanese» di cui pare che l'autore conservasse il ritratto a penna realizzato dal pittore Vittorio Corcos, su cui aveva scritto, nel verso, proprio *Fasma*⁸.

Stando a questa testimonianza si comprende perché, partendo da un'originaria suggestione iconica e memoriale e conferendo ad essa forma letteraria, Capuana si rivolgesse poi, con un certo fervore, prima al macchiaiolo Signorini e poi allo scapigliato Grandi per ottenere le illustrazioni dei suoi *Profili di donne*. L'alternanza tra parola e immagine, la transcodificazione dei linguaggi sarebbe dunque all'origine della novella. L'ispirazione determinata dalle arti plastiche e figurative è del resto riscontrabile in molti racconti capuania-

⁷ Si fa riferimento alla nozione di «traduzione intersemiotica» elaborata da Roman Jakobson. Cfr. R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 2002, pp. 56-64.

⁸ C. DI BLASI, *Luigi Capuana, vita-amicizie-relazioni letterarie*, Catania, Tip. Carmela Sgroi 1954, p. 202: «“Fasma”, un'altra romantica signora protagonista dell'omonima novella, offre una maggiore documentazione biografica, attraverso qualche cenno che di essa lascia lo scrittore e ad opera di un disegno a penna del Corcos, dietro il quale è scritto dal Capuana stesso “Fasma”. Una lettera dell'amico Michele Termidoro, al Nostro, ci dice che “Fasma” era una certa signora Pavese di Milano, rintracciata attraverso alcune indicazioni, dopo l'apparizione fugace di essa nella vita del Capuana». Quanto al pittore livornese Corcos, ottimo ritrattista che ha effigiato, tra gli altri, Giosuè Carducci, Pietro Mascagni e Emilio Treves, è recente la mostra antologica ospitata nel palazzo Zabarella di Padova, dal 6 settembre al 14 dicembre 2014. Cfr. V. CORCOS, *I sogni della Belle Époque*, a cura di F. Mazzocca - I. Taddei, Venezia, Marsilio 2014.

ni. L'impressione che lo scrittore poteva provare di fronte ad un dipinto è ben rappresentata da un aneddoto incastonato nel singolare saggio *Spiritismo?*, dov'egli descrive le emozioni e la curiosità suscitategli dal *Ritratto d'ignota* di Antoon van Dyck custodito nell'Accademia di San Luca a Roma: avendo ammirato la tela del fiammingo, Capuana ebbe l'impressione di essere inseguito dallo spettro della misteriosa dama effigiata e di scorgerla nel buio della sua camera, un episodio certamente adatto ad ispirare una «novella fantastica», mai completata e pubblicata, tuttavia, per l'impossibilità di dar forma letteraria alla singolarità dell'esperienza vissuta⁹. Nel caso di *Fasma*, se si fosse conservato il ritratto realizzato da Corcos, sarebbe stato interessante confrontarlo con l'acquaforte di Grandi, dove la figura evanescente di donna non si accampa con decisione al centro del foglio, ma ne occupa solo la parte sinistra, come fosse una timida apparizione, come se rappresentasse i *labentia signa* di un lontano ricordo¹⁰. Anche questo un espediente compositivo che ben si adatta alla rappresentazione letteraria del personaggio, il cui nome, derivato dal greco antico, sta proprio a significare «apparizione», «fantasma», «apparenza», «visione di sogno». Fasma, come dichiara lo stesso Capuana nel testo, rinvia alla commedia dell'amico Francesco Dall'Ongaro, reinterpretazione della commedia del greco Menandro¹¹.

La novella, incastonata nel cuore stesso di *Profili di donne*, terza su sei narrazioni caratterizzate da una forte organicità di contenuto, più di ogni altra sviluppa e rende evidenti i nuclei tematici che allignano nella raccolta: il mistero e l'enigma femminile; lo sdoppiamento o l'evanescenza dei *simulacra* amorosi; la differenza di sensi-

⁹ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 1994, pp. 138-144.

¹⁰ L'incisione di Grandi illustrava L. CAPUANA, *Profili di donne, con un'acqua forte di G. Grandi*, Milano, Tipografia Editrice Brigola 1877. È stata recentemente riprodotta nel ricco apparato iconografico di DAMIGELLA, *Luigi Capuana e le arti figurative*, cit., p. 316.

¹¹ CAPUANA, *Fasma*, in *Racconti*, cit., I, pp 43-79, a p. 54: «Apparizione, fantasma! Le torna a capello. Non è nuovo; il povero Dall'Ongaro intitolò con esso uno dei suoi più gentili lavorini di soggetto greco». Nella novella si fa cenno al lavoro di F. DALL'ONGARO, *Fasma, commedia di Menandro interpretata da Francesco Dall'Ongaro. Preceduta da un cenno storico-critico sulla commedia greca dopo Aristofane*, Milano, G. Daelli & C. 1863.

bilità e mentalità tra uomo e donna; le aperture paesistiche rese vibranti dallo sguardo degli innamorati e, in ultimo, il tratto illusorio dell'amore. *Fasma* racconta infatti dell'incontro occasionale, in una stazione, tra un giovane uomo di lettere che vive a Firenze, Oreste, e una donna che gli suscita un'intensa curiosità, per la sua bellezza fuori dai canoni e non solo. Osservandola il protagonista si chiede il significato delle espressioni e degli umori che stanno sotto i suoi lineamenti. Egli fa in modo di viaggiare nello stesso scompartimento di prima classe e dalla conversazione nasce la proposta di condividere la casa di campagna nei dintorni di Empoli. La donna, che sembra voler fuggire da qualcosa, accetta, non senza dubbi ed esitazioni. E poiché ella non intende rivelare il proprio nome, Oreste la chiama, significativamente, Fasma. La permanenza in campagna, tra letture e passeggiate agresti, tra accensione del desiderio e constatazione dell'impossibilità dell'amore, si conclude con l'improvvisa scomparsa della misteriosa dama che serba così intatto il segreto del suo vero nome e della sua vita.

L'impenetrabile distanza di *Fasma*, la «bella incognita» com'è chiamata da Oreste, è rappresentazione dell'inattingibilità stessa dell'amore, del suo tratto illusorio su cui l'opera insiste più volte. In verità, in questa novella, la narrazione appare sospesa tra certe chiose sulla fisiologia dell'attrazione amorosa di matrice naturalista ed una più complessa capacità introspettiva che investe e scandaglia in primo luogo i sentimenti del personaggio maschile. Scoperto è il simbolismo onomastico del nome della protagonista e, quindi, del titolo, essenziale soglia al testo di carattere tematico¹². Il valore del nome Fasma è alluso in una conversazione tra Oreste e l'amata in cui si insinua una citazione del *Romeo and Juliet* di Shakespeare:

Che importa il mio vero nome? Me ne dia uno a suo piacere. Varrà lo stesso. Si ricorda? Giulietta diceva a Romeo:

What's is in a name? That which we call a rose, / By any other name would smell as a rose.

¹² Cfr. G. GENETTE, *I titoli*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, pp. 55-101.

È vero, risposi subito. Però talvolta tra un nome e una persona c'è tale misteriosa relazione da sembrare che quella non avrebbe potuto chiamarsi altrimenti. Dargliene uno diverso spesso equivale a torle qualcosa di essenziale¹³.

La donna misteriosa che cita Shakespeare, che legge i *Racconti fantastici* di Poe tradotti da Baudelaire¹⁴, che discetta sottilmente dell'amore e del rapporto tra i sessi affascina in modo insostenibile Oreste che, ben presto, ha paura del sentimento provato:

Giacché a volte, curiosa questa! provavo paura di essere amato da lei. La sua forza mi avrebbe sopraffatto; non sarei più rimasto lo stesso! E rifuggivo da un amore in tal guisa. Avrei, all'opposto, voluto foggiarla a modo mio: così soltanto potevo meglio assicurarmene il possesso... Ma era un'assurdità!... Pure! D'allora in poi ripetetti più volte quel "pure!" pieno di tante cose; mi lasciai lusingare¹⁵.

Se non è il protagonista maschile, il giovane docente di lettere, a poter foggiare a suo modo la donna, questa rimane una prerogativa dello scrittore che, in un passo della novella, facendo riferimento al romanzo *Eva* di Verga, allude alla genesi letteraria del suo personaggio:

Quand'ebbi terminata e suggellata la lettera, la Fasma mi parve talmente assorta nel libro, che non volli disturbarla. Stesi la mano ad un volume arrivatomi fresco fresco la sera innanzi, l'*Eva* del Verga, ripresi anch'io la lettura interrotta e fui legato alla mia volta. Quel volumetto, si sa, proprio divora il lettore: ella me ne aveva parlato. Ma in quel punto le mie sensazioni non provenivano soltanto dalla schietta bellezza del libro. L'immaginazione traduceva, interpretava a modo suo quelle pagine appassionate. Eva e Fasma si confondevano bizzarramente: non le discernevo più. L'opera dell'artista toglieva ad imprestito dalla realtà; la persona vivente dall'opera d'arte; e qualche volta sparivano tutte e due perché io le avevo lasciate chi sa dove¹⁶.

¹³ CAPUANA, *Fasma*, in *Racconti*, cit., I, pp. 43-79, a p. 53.

¹⁴ Quanto all'influsso di Poe sull'opera di Capuana cfr. C. MELANI, *Un piccolo spiraglio. Poe e il verismo siciliano di Luigi Capuana*, in ID., *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, University Press 2006, pp. 36-55.

¹⁵ Ivi, p. 66.

¹⁶ Ivi, p. 68.

Il riferimento intertestuale è assai significativo: tra i motivi ispiratori dell'opera vi è dunque la memoria personale, una suggestione figurativa e un precedente letterario, il romanzo dell'amico e sodale Verga. Suggestioni che confluiscono in uno dei più affascinanti profili femminili concepiti dall'autore di Mineo, una donna enigmatica e seducente, lontana e inafferrabile. Va rilevato del resto che la parola-chiave che attraversa *Profili di donne* è «illusione» e che ogni novella narra di un amore impossibile, vagheggiato, lambito o ineluttabilmente relegato in un passato che non può tornare¹⁷.

Il peculiare tono della raccolta capuaniana scaturisce dalla dicotomia soggetto-oggetto in cui l'io narrante si confronta con una realtà mutabile e difficile da afferrare, dove la protagonista femminile ha, in genere, un ruolo contrastivo, inquietante e destabilizzante, facendosi emblema di una concezione della realtà che va ben al di là del difficile rapporto tra i sessi. Per dirla con le parole di Giusi Oddo De Stefanis: «Gli elementi strutturali su cui poggia questa compatta composizione artistica risultano invece nella moderna visione di una realtà enigmatica e sfuggente, ridotta alla misura soggettiva dell'occhio indagatore, dell'io che narra; frutto della consapevolezza di una realtà non “naturalistica” che può essere solo intuita dall'immaginazione e fissata nel segno della parola»¹⁸. Già nel libretto del 1877, ancora incerto nella scelta lessicale che ostenta abbondanza di toscanismi e caratterizzato dalla narrazione in prima persona¹⁹, è lecito scorgere le apparenti contraddizioni in cui si dibatterà tutta la carriera dell'autore di *Giacinta* e del *Marchese di Roccaverdina*: spiri-

¹⁷ Sul delicato e complesso dispositivo dell'illusione cfr. R. GALVAGNO, *Il paradigma dell'illusione*, in *Illusione. Primo colloquio di Letteratura italiana*, a cura di S. Zoppi Garampi, Napoli, CUEN 2006, pp. 37-62.

¹⁸ G. ODDO DE STEFANIS, *I «simboli vivi» di Capuana. Un'analisi di «Profili di donne»*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice 1990, p. 82. Per la «stratificazione di componenti diverse» nella formazione di Capuana, dagli spunti hegeliani alle teorie di Taine, cfr. il fondamentale saggio di C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970.

¹⁹ Per lo studio linguistico e lessicale di *Profili di donne* cfr. F. CALIRI, *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma, Editrice Herder 1980. Quanto all'uso di un io autobiografico funzionale all'immediatezza espressiva ed alla produzione di effetti di realtà, il cosiddetto «authorial narrator», cfr. F.K. STANZEI, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press 1986.

tualismo-positivismo, soggettivismo-impersonalità, realtà-illusione.

I motivi del sogno, dell'illusione, del mistero e dell'ombra si intersecano e descrivono dense isotopie che trovano, tra i *Profili*, la più alta rappresentazione in *Fasma*: «Mi son chiesto più volte perché l'amore si compiaccia volentieri di ombre e di mistero»²⁰; «Le mie illusioni diventavano più lunghe, più frequenti; non osavo toccarle con la punta di un dito per tema di non vedermele volar via a stormo, come degli uccellini spauriti»²¹; «L'illusione fu completa, mi credetti amato davvero! Chi non l'avrebbe creduto?»²². Lo stesso *incipit* della novella è un virtuosistico gioco improntato alla sinonimia ed alla successione di termini dalla comune etimologia: «Fu un'apparizione fugace; pure ha lasciato nel mio cuore un'indelebile traccia. Di rado passan dei giorni che questo gentile *fantasma* non mi si presenti innanzi gli occhi e non mi faccia tristamente *fantasticare*»²³. Il tema della *factio* artistica e letteraria, in questo racconto interseca dunque quello del mistero amoroso, mentre il desiderio di forgiare la donna da amare si tramuta in un'ineluttabile delusione: la persona vivente e l'opera d'arte si confondono e improvvisamente spariscono, lasciate «chi sa dove»²⁴. Tutte le donne rappresentate nei *Profili*, dunque, sembrano adattarsi alla tenuità dei tratti dell'incisione di Grandi che illustra *Fasma* come fosse un sogno o un'apparizione. Non è casuale che l'ultimo testo della raccolta, *Cecilia*, proponga ad *explicit* una vertiginosa dilatazione di senso dell'«illusione» che, non limitandosi al solo problema amoroso, investe ormai l'intera realtà:

Ma è dunque vero che questo mondo di fuori sia una mera creazione del nostro spirito, uno scherzo, un'illusione? Povera Cecilia! Tu non avresti mai creduto che perfino il mio rimpianto di amore sarebbe un giorno sfumato perdendosi fra le nebbie di un problema di metafisica!²⁵.

²⁰ CAPUANA, *Fasma*, in *Racconti*, cit., I, pp. 43-79, a p. 73.

²¹ Ivi, p. 68.

²² *Ibidem*

²³ Ivi, p. 43, corsivi nostri.

²⁴ Ivi, p. 68.

²⁵ Ivi, p. 168.

open access

AMBRA CARTA

LE *APPASSIONATE* IN CAMERA OSCURA

Il contributo intende indagare gli effetti dell'intreccio tra fotografia, psichiatria e invenzione letteraria nella raccolta *Le Appassionate* di Luigi Capuana, nella quale emergono gli interessi dello scrittore nei confronti della scienza psichiatrica e del mistero della mente umana. Inscritte nel contesto culturale del secolo di Darwin, le novelle in esame testimoniano la diffusione in Italia delle più moderne teorie mediche sull'isteria, il magnetismo e il sonnambulismo e gli effetti sulle tecniche narrative. *Le Appassionate*, ritratte con la precisione analitica dello scienziato dimezzato e lo sguardo del fotografo dilettante, contribuiscono a costruire il paradigma della donna isterica nel secondo Ottocento.

The grant is intended to investigate the effects of the plot between photography, psychiatry and literary invention in the collection Le Appassionate of Luigi Capuana, in which emerge the writer's interest against the psychiatric science and mystery of the human mind. Place in the cultural context of Darwin's century, the stories in question testify to the spread in Italy the latest medical theories on hysteria, magnetism, and somnambulism and effects on narrative techniques. Le Appassionate, portrayed with the analytical precision of a scientist and an amateur photographer, helping to build the paradigm of the hysterical woman in the late nineteenth century.

La parabola letteraria di Luigi Capuana, come è noto, si distingue per la varietà di interessi e per la continua sperimentazione di tecniche narrative. Attento e curioso lettore di cronache letterarie, teatrali e di trattati scientifici, Capuana offre ancora oggi un caso interessante per comprendere il vario intersecarsi di correnti filosofico-ideologiche della modernità di secondo Ottocento e osservare il panorama letterario degli ultimi tre decenni del secolo, il secolo del romanzo e della scienza. Lo sviluppo di tecniche sperimentali di studio della realtà e l'elaborazione di teorie scientifiche profondamente rivoluzionarie, quali l'evoluzionismo, costrinsero artisti e scienziati a confrontarsi non solo con il *visibile* ma anche, e soprattutto, con lo sconosciuto regno dell'ignoto, un universo dai contorni sfuggenti nascosto *sotto* la

superficie dei corpi, un regno di ombre e fantasmi annidati nei profondi recessi dell'inconscio che di lì a poco sarebbe diventato oggetto assoluto di romanzi e trattati di medicina. Con la diffusione delle teorie di Darwin il mondo scientifico, artistico e letterario del tempo fu spinto a riconoscere una nuova immagine dell'uomo e dei suoi rapporti con le altre specie viventi. L'evoluzionismo imponeva di guardare alla specie umana come ad una forma di passaggio nello sviluppo evolutivo che dalle forme viventi primitive avrebbe portato via via a forme di vita sempre più perfette¹. Pertanto, se per certi aspetti l'uomo finiva col perdere la posizione di assoluta centralità nella scala evolutiva, per altri assumeva i contorni di un inquietante enigma per lo scienziato. Il Positivismo diede un impulso grandioso alla ricerca scientifica, offrendo anche agli artisti un immaginario antropologico e culturale profondamente nuovo rispetto a quello romantico da poco tramontato. A ciò si aggiunga l'impulso delle nuove tecniche di rappresentazione della realtà, fra le quali la fotografia, che raggiunse in breve tempo risultati apprezzabili sia in campo artistico sia sociale e giudiziario, a fini testimoniali e di studio. L'uso della fotografia in campo medico e penale, infatti, consentì un rapido miglioramento del metodo di catalogazione e descrizione dei diversi soggetti, come mostrano le ricerche di Cesare Lombroso². L'antropologo noto per le sue teorie sull'uomo e la donna delinquenti, fondatore della antropologia criminale e amico di scrittori e pittori, si servì ampiamente del ritratto fotografico a scopi di studio e di catalogazione dei *tipi* umani. Negli ultimi tre decenni del secolo, infatti, le arti e le scienze strinsero un forte legame costituito da scambi teorici e ricerche parallele. La ritrattistica al femminile, per esempio, di cui *Profili di donne* di Capuana (1877)

¹ FW. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, introduzione e commento di G. Pasquolotto, Milano, BUR 1985, p. 30: «L'uomo è una corda, annodata tra l'animale e il superuomo – una corda tesa sopra un abisso. [...] Quel che è grande nell'uomo è che egli è un ponte e non un fine: quel che si può amare nell'uomo è che egli è un passaggio e un trapasso».

² C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano, Hoepli 1876; ID., *Genio e follia*, Milano, Hoepli 1877; ID., *La donna delinquente e la prostituta: studio*, Torino, Stamperia tipografica editrice 1891.

sono un singolare esempio, può intendersi come una galleria di volti femminili su cui lo sguardo curioso del novelliere si posa per catturarne gli intimi segreti. L'osservazione continuata, del resto, è lo strumento conoscitivo principale dei veristi che scrutano e documentano ciò che si vede. Annotano ogni più impercettibile movimento delle labbra di un volto femminile, ne registrano i tremori, ne colgono le forme esteriori, provando però a immaginare perfino le ombre nascoste, i movimenti sotterranei, i più profondi pensieri. Lo scienziato dimezzato, come Capuana amava definirsi, non si limita alla superficie sottile delle apparenze, si spinge oltre a cogliere il movente sconosciuto delle azioni alleandosi con il medico dell'anima a cui spetta il compito di diagnosticare il disagio che sconvolge le vite apparentemente più serene. Gli anni Ottanta-Novanta nei quali si situa la produzione novellistica capuaniana di cui in questa sede ci occupiamo, sono anni di enorme diffusione anche in Italia non solo delle teorie sul magnetismo e sullo spiritismo ma anche delle ricerche di Jean-Martin Charcot sull'isteria, la malattia del secolo, la malattia femminile per eccellenza che diviene un soggetto molto ambito dagli artisti³. All'ospedale della Salpêtrière, a Parigi, il neurologo francese inventa *letteralmente* il paradigma della donna isterica e lo difonde nell'immaginario sociale, culturale del tempo⁴. Con il sup-

³ L'attrazione per l'ignoto e l'occulto è nota e testimoniata dalle novelle degli anni '80 (*Storia Fosca, Un caso di sonnambulismo*) confluite nel volume omonimo del 1884 per Giannotta e poi dal saggio in forma di lettera a Salvatore Farina, *Spiritismo?*, 1884 nel quale dando prova di una conoscenza ampia e approfondita di tutto ciò che si andava pubblicando in Inghilterra, Francia, Germania e Stati Uniti sui fenomeni paranormali, dal magnetismo allo spiritismo, Capuana invitava gli scettici, tra scienziati e letterati, a studiare fenomeni certamente avvenuti ma inspiegabili con le conoscenze allora in possesso della scienza. Il saggio introduttivo a *Mondo occulto*, (S. CIGLIANA, *Introduzione a L. CAPUANA, Mondo occulto*, Catania, Edizioni del Prisma 1995, pp. 9-53) restituisce un documentato quadro degli studi medico-scientifici sui fenomeni paranormali, europei e italiani.

⁴ Jean Martin Charcot (1825-1893) divenne direttore dell'ospedale psichiatrico della Salpêtrière nel 1862 dove studiò l'isteria come malattia mentale. Pubblicò un catalogo visuale del lavoro che andava svolgendo, l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* che si diffuse ampiamente sia in Italia che in altri paesi europei. Per l'opera di J.M. CHARCOT, *Œuvres complètes*, Parais, Progrès médical/Lecrosnier e Babé, 1886-1893 si fa riferimento all'opera del filosofo Didi-Hubermann che riporta una completa bibliografia sull'argomento. Le prime traduzioni dell'opera di Charcot in Italia risalgono al 1880, come riporta uno studio di D. ORECCHIA, *Appunti sull'immaginario*

porto di fotografi e di incisori, Charcot dà vita a un vero e proprio atlante fotografico, un immenso album di ritratti femminili, una lunga serie di riproduzioni fotografiche di corpi in pose che ne testimoniano le anomalie, le turbe psichiche, insomma, un catalogo dell'anomalo, utile sia alla ricerca medico-scientifica sia alla indagine sociale affidata agli studi antropologici. I ritratti fotografici della Salpêtrière diventano uno strumento eccezionale che non aiuta solo a bloccare in una fissità artificiosa il corpo delle alienate, ma lo rende visibile, lo moltiplica e lo offre all'analisi comparativa dello scienziato. Allo stesso tempo, l'immagine riflessa nel ritratto fotografico si inserisce in una classificazione delle diverse tipologie di nevrosi o isteria e, così facendo, crea una serie di modelli e di paradigmi iconografici. Per la prima volta, all'ospedale psichiatrico parigino, dunque, si collauda un metodo di indagine comparativa che si serve della fotografia, per inventariare e classificare la varietà irriducibile della psiche umana teatralizzata durante le famigerate lezioni di Charcot⁵. In questo modo, il passo verso l'*invenzione* della malattia, com'è stato detto da Didi-Hubermann, è breve. Quello che avviene nel teatro medico di Charcot è la visione, la spettacolarizzazione della malattia che dilania i corpi convulsi delle pazienti, imprigionate in scatti

ginario dei nervi e il coro scenico ottocentesco, in «Arabeschi», I (gennaio-giugno 2013), pp. 110-123, a p. 114: al 1880 risale la traduzione delle lezioni-spettacolo alla Salpêtrière e al 1881 l'album fotografico delle pazienti. Intanto, già dagli anni Settanta si era prodotta e diffusa una corposa produzione scientifica sugli studi dell'isteria, dell'ipnosi e del magnetismo e non è azzardato ipotizzare che Capuana, attento lettore di cronache letterarie ma anche di ogni aspetto della cultura scientifica e medica del tempo, conoscesse i risultati di questi primi studi.

⁵ Le prime fotografie della follia vennero realizzate al Surrey County Asylum di Springfield in Inghilterra, diretto dal dottor H.W. Diamond, presidente della Royal Photographic Society. Alla Salpêtrière l'introduzione avviene a partire dal 1876, con P. Régnaud. Di qui le pubblicazioni sistematiche di due grandi raccolte fotografiche: *Révolutions. Iconographie de la Salpêtrière (1875-1877)*, Paris, Delahaye 1877 e *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (1888-1918)*, Paris, Lecrosnier et Babé Libraires-Éditeurs 1888. Come scrive Albert Londe, direttore negli anni '80 del servizio fotografico della Salpêtrière, la macchina fotografica è «la vera retina dello scienziato»: A. LONDE, *La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*, Paris, 1888, p. 24. Sulla fotografia si rimanda ai celebri saggi di W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, in ID., *Opere complete - IV. Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi 2002. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980 e di C. BAUDELAIRE, *Saggi sull'arte. Salon del 1859*, Torino, Einaudi 1992, pp. 217-222.

fotografici che le ritraggono in pose innaturali e via via sempre più standardizzate. Dietro la lente distaccata del medico-scienziato e quella fredda del fotografo, i corpi delle pazienti vengono intrappolati e sottratti al loro naturale divenire. L'isteria è cristallizzata in cataloghi che, circolando in tutta Europa, in gabinetti medici e salotti di artisti, costituiranno il paradigma artistico e scientifico dell'isteria. «La fotografia sembrava accedere così alla sua massima gloria nosologica, in virtù della sua presunta oggettività»⁶.

L'oggettività della raffigurazione fotografica garantiva al metodo scientifico di osservazione diretta e impersonale della paziente un formidabile supporto al metodo scientifico:

la lastra fotografica è la vera retina dello studioso [...]. Innanzitutto svolge un ruolo di completamento dell'osservazione [...] Pur non essendo sempre necessaria, la fotografia invece sarà di indiscussa utilità allorché le manifestazioni della malattia si tradurranno in deformazioni esteriori che colpiscono tutta la persona o solo una parte di essa. Si può perfino dire che in molti casi una semplice prova che parla agli occhi dirà molto di più di una descrizione completa⁷.

Il regime scopico della *visione*, cardine teorico della poetica verista del documento umano, tuttavia, per Capuana non esaurisce le potenzialità umane della *visione*, che vanno ben al di là delle conoscenze scientifiche. Per l'autore di *Mondo occulto* al di là del visibile regna, ancora inesplorato, un campo infinito di forze occulte, ancora ignote all'uomo stesso che le alberga dentro di sé⁸.

Come in molti hanno dimostrato, Capuana usò la fotografia, a differenza di Verga e di De Roberto, a scopi talvolta comico-grotteschi talaltra sperimentali⁹. Se l'autoritratto da morto (invia-

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Milano, Marietti 2008, p. 17.

⁷ A. LONDE, *La photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Masson 1896, pp. 546 e 560 citato in G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria*, cit., p. 62.

⁸ L. CAPUANA, *Mondo occulto*, Pierro, Napoli, 1896, ora insieme a *Spiritismo?*, in *Mondo occulto*, cit.

⁹ G. SORBELLO, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre*.

to per scherzo all'amico Verga)¹⁰ prova un macabro senso del comico, testimonia però anche l'attitudine manipolatoria dello scrittore nei confronti della tecnica fotografica e delle sue straordinarie possibilità inventive. Come è stato detto, la fotografia nelle mani di Capuana non si limita ad essere un mezzo di mimesi del reale ma si trasforma in uno strumento di produzione della realtà, di una realtà collocata *oltre* il visibile. In questo singolare incontro tra fotografia e metodo verista, un terzo elemento, il soggetto femminile, gioca un ruolo eccezionalmente primario¹¹. La donna, creatura misteriosa, sacra e diabolica al contempo, tramite del divino o di Satana, è un ricettacolo di forze primigenie e perverse che si offrono allo studio dello scienziato e all'immaginario dello scrittore che la ritrae cercando di carpirne i segreti. La donna, dunque, diventa il soggetto privilegiato della scienza medica e dell'artista che ne percepisce le forze occulte che si agitano all'interno della sua mente e del suo corpo. È quanto avviene con le protagoniste delle tante novelle capuaniane da *Profili di donne* a *Profumo*. Donne appassionate, volitive e fragili al tempo stesso, le quali non hanno altra scelta se non quella di celare dentro se stesse

Letteratura, fotografia, e altri territori, a cura di S. Albertazzi - F. Amigoni, Roma, Meltemi.edu 2008, pp. 15-30. e relativa bibliografia. Sulla fotografia e i veristi si rimanda a A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos 1982.

¹⁰ Ne parla F. DE ROBERTO, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di De Roberto*, in *Noi e il mondo*, gennaio 1916: in questo articolo De Roberto ricorda una fotografia profetica inviata da Capuana a lui e a Verga, che lo ritraeva in punto di morte, disteso con gli occhi sbarrati e le labbra serrate livide. La foto impressionò Verga che accorse a casa dell'amico ritrovandoselo davanti ridente e in piena salute. La data è l'ultimo giovedì del maggio 1903 alle 5 pomeridiane.

¹¹ L. CURRERI, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS 2008, p. 38: «La scienza è la morale del XIX secolo e la cultura positivista ha sostituito alle categorie metafisiche della 'virtù' e del 'peccato' quelle più materiali della 'salute' e della 'malattia', del 'normale' e del 'patologico'. Foucault ha ben dimostrato come, dietro l'oggettività apparente dei nuovi termini, il dibattito scientifico dell'Ottocento non ha fatto altro che interiorizzare in un linguaggio più trasparente le vecchie metafore della morale tradizionale. La malattia è il lato oscuro della vita, il male, il peccato; come la donna è, nella patristica cristiana ma già nel pensiero di Platone, il *caos*, la tentazione e il fascino del 'disordine', di ciò che *ha* o *non ha* senso. Studiare la malattia nel XIX secolo significa riflettere su ciò che ha o non ha senso per la società borghese. Così in letteratura l'assunzione della donna come luogo narrativo privilegiato per dire la malattia è un modo alquanto tradizionale per ribadire l'antico primato negativo del femminile».

se lo scatenamento di forze psichiche incontrollabili e incontenibili, anche a costo del sacrificio della propria identità di persona. Esse riproducono la psicopatologia del quotidiano rapporto di coppia di fine secolo, manifestano negli sguardi sfuggenti e nei corpi frementi una volontà di reazione al moralismo borghese di fine secolo che, difficile da sostenere e imporre, si trasforma in un'arma contro un labile equilibrio psichico, compromettendolo irreversibilmente.

Se osserviamo il ritratto di alcune donne capuane, Giacinta per esempio, omonima protagonista del romanzo del 1879, Teresa, protagonista di *Tortura (Appassionata)*, Giustina protagonista di *Ribrezzo*, Eugenia di *Profumo*, non può non notarsi la precisione con cui Capuana ritrae la nevrosi femminile ricalcando il *topos* della donna isterica, radicato – come si è detto – nell'immaginario culturale e artistico coevo per effetto del singolare incrocio tra ricerca psichiatrica, fotografia e invenzione¹². Negli anni

¹² Si veda la Premessa al volume di Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, cit., dove si traccia il quadro di una cultura anche italiana che assimila e propone modelli letterari in linea con la diffusione filosofico e medico-scientifica di conoscenze e principi che fondano l'immaginario del secondo Ottocento, quali ad esempio: la sacralizzazione della malattia, la demonizzazione del femminile, la fatalità di certi destini segnati da tare ereditarie sfocianti nella follia, la mitizzazione della famiglia costituita da coppie eterosessuali e quindi procreative, etc. Morale conservatrice, studi scientifici, filosofie sociali, tutto concorre dalla fine degli anni sessanta dell'Ottocento alla creazione di un nuovo immaginario letterario, sociale e culturale in senso ampio, alimentato da misoginia, superomismo, paura del diverso, un inquietante preludio alle filosofie irrazionalistiche e machiste del primo Novecento. A riprova della centralità assunta dalla malattia nervosa nel secondo Ottocento, basta ripercorrere gli innumerevoli usi metaforici del sostantivo Malattia-Nevrosi: da MANTEGAZZA, *Del secolo nevrosico* allo stesso Capuana che definisce ne *La crisi del romanzo* il romanzo come *malato*, in *Gli ismi contemporanei. Verismo, Simbolismo Idealismo, Cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Flli Fabbri 1973, pp. 40-41, e ancora in *La nevrosi artistica*, in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899 e ancora in *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta 1892 ora insieme a *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972 e Id., *Carlo Dossi*, in *Studi di letteratura contemporanea*, Seconda serie, Napoli, Liguori 1988, p. 217, dove Capuana confessa: «un caso letterario equivale a un bel caso patologico». Infine, in *Storia fosca*, nella Premessa datata 5 aprile 1883, Roma, Sommaruga 1883, Capuana scrive: «oggi che il romanzo e la novella son diventati un vero studio psicologico, i caratteri dei personaggi, l'ambiente dove essi vivono, le circostanze che li fanno agire occupano talmente il posto del fatto, prima creduto essenziale, che lo stesso fatto può esser ripreso e studiato con varietà indefinita». Per queste e altre con-

Ottanta, del resto, le lezioni di Charcot sono già tradotte anche in Italia ed è molto probabile che Capuana le conoscesse e che la sua ritrattistica delle donne isteriche o appassionate ne avesse profondamente risentito¹³. Le labbra rosee e sottili, l'ovale teso del volto, un busto rigido come una colonna, il petto ansante e nervoso propongono un modello di donne moralmente instabili, preda di furiose passioni, bizzose come Giacinta o vittime inconsapevoli di sentimenti oscuri, come Teresa, donne che ricalcano un modello riproposto sulla scena teatrale, nei romanzi, nei resoconti medici, e naturalmente nelle tele dei pittori¹⁴.

In *Tortura* il malessere nervoso è osservato già nelle sue manifestazioni esteriori, nel pallore del viso e soprattutto nei comportamenti incoerenti di Teresa che mal cela il ribrezzo e la angoscia per aver subito una violenza inconsapevolmente e, quindi, per aver tradito l'amato marito:

I grandi occhi neri le si dilatavano enormemente sul volto pallido e affilato; le mani scarne e bianchissime brancicavano i braccioli della poltrona dov'ella si distendeva con l'abbandono di persona morta; [...] e le labbra aride articolavano di tanto in tanto parole inintelligibili e sconnesse; [...] rizzavasi ora, ogni volta che l'allucinazione la vinceva; [...] Si voltava e si rivoltava nel letto, tastandosi spesso la fronte che le bruciava, tentando invano di distrarsi, di non pensare; e brancicava furiosamente le lenzuola [...] Teresa era divenuta così nervosa, così eccitabile, che ogni insignificante contrarietà le produceva strani scoppi di stizza, seguiti spesso da sfoghi di

siderazioni si rimanda al volume di L. Nay, *«Anime portentosamente multiple». Le strade dell'io nella narrativa moderna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2012, in particolare le pp. 54-96.

¹³ Si vedano in merito: C. DI BLASI, *Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1968, CIGLIANA, *Introduzione*, cit.; A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron 2006; L. NAY, *Fantasma del corpo fantasmi della mente, la malattia fra analisi e racconto 1870-1900*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1999; E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa 2007; A. OLIVE, *Hystérie et névrose: Capuana, Tarabetti, Pirandello*, in «Revue des études italiennes», III-IV (2001), pp. 247-64, dove si legge che tra 1882 e 1885 Charcot fa pubblicare un numero di lezioni a cura di Gatano Rummo e Domenico Miliotti non più riprese in francese. Capuana doveva quasi certamente conoscerle.

¹⁴ L. CAPUANA, *Lettere all'Assente*, Roma-Torino, Roux e Viarengo 1904.

singhiozzi e di pianto [...] Ed ella vibrava tutta, si sentiva tirare, strizzare tutta; vedeva fiammelle. E immediatamente, senza stacco, cadeva in grande prostrazione, mutata di punto in bianco¹⁵.

In *Gelosia* affiora il ritratto della donna gelosa, invasa dal fantasma della rivale in amore che le contende il marito:

Ci pensava piú di prima, specialmente in quelle ore d'intimità e d'abbandono nelle quali ella sentiva invadersi da un furore di baccante, da una ferocia d'animale che vuol sfogarsi sbranando; dalla bocca sorridente le appariva bella e fresca, col volto ovale, gli occhi grandi e immobili sotto le larghe tese del cappellino [...] E gli occhi nerissimi le lampeggiavano quasi minacciosi sotto le sopracciglia corrugate¹⁶.

In *Ribrezzo* è ripresa analiticamente la psicopatologia di una nevrotica:

Balzava dal letto, dove le coperte la soffocavano, e apriva la finestra per tuffarsi nell'onda di sole [...] e dimenticare ogni cosa [...] E il cuore le si era gonfiato di repugnanza, [...] È orribile! Dunque una persona buona e onesta può diventar cattiva e miserabile anche quand'ella non vuole? E c'è chi grida: «La ragione! La ragione!...» A che giova, a che mai, se non è buona a salvarci dall'improvviso acciecamento d'un dispetto, se ci lascia addentare e stritolare da una circostanza che decide, senza rimedio, dell'avvenire d'una vita? [...] Respirava appena, nella estrema prostrazione della volontà e di tutte le forze vitali, sotto l'aggravarsi d'un incubo che le impediva di fare la minima resistenza [...] E, nascondendo il viso tra le mani cadeva di fianco su la sponda del letto, scossa da un tremito violento, in singhiozzi [...] La poverina, con la faccia congestionata, le labbra tumide e pavonazze, sfigurata, aveva appena forza di balbettare delirando [...] Giustina rantolava, continuando sempre ad accennare a piè del letto con la mano gonfia e contratta¹⁷.

¹⁵ L. CAPUANA, *Tortura*, in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973, 3 voll., I, pp. 256 e sgg.

¹⁶ L. CAPUANA, *Gelosia*, ivi, pp. 345 e 349-350.

¹⁷ L. CAPUANA, *Ribrezzo*, in *Racconti*, cit., I, pp. 427-474.

La serie concitata di interrogative indirette traduce il dissidio insolubile che dilania la coscienza e la mente di Giustina: «La ragione le s'intorbidava: - Come mai s'era risolta? Come mai? - Ma... e la sua debolezza non ci aveva concorso per nulla? Ma... e non c'era stato dalla parte di lei un cieco assentimento di sensi?... Oh, no! Oh, no!...»¹⁸. L'incredula Giustina soggiace vinta dal trauma e ne paga conseguenze altissime: lo sdoppiamento, la perdita di sé: «E rivedevasi ritto in mezzo al salottino, come si era vista in quel momento nello specchio di faccia, senza riconoscersi atterrita di quel fantasma pallido e sconvolto che non si muoveva, là, non parlava, e pareva non respirasse neppure...»¹⁹. Scissa tra il ricordo del trauma e il rimosso che riaggalla, l'unità organica si scompone in frammenti dispersi, anticipando la lacerazione novecentesca²⁰. A sdoppiarsi è anche la percezione della realtà vissuta da Giustina che vive come sotto l'effetto di un sogno orrendo: «Non le pareva d'essere sotto l'incubo d'un cattivo sogno, mostruoso prodotto dell'immaginazione malata?... Ed era una realtà!». Attraverso un uso discreto dell'indiretto libero, Capuana ottiene il massimo della drammatizzazione possibile della coscienza del personaggio che si agita nel teatro sconvolto del proprio dramma:

E all'allucinazione del suono delle parole, s'univa quella della figura, alta, bruna, dal viso serio, dallo sguardo quasi severo e contenuto a stento... E qualcosa si ridestava in tutto il suo corpo con lento brulichio di sensazioni e di vibrazioni, qualcosa rimasto a germogliare nell'oscurità feconda, e che usciva fuori a un tratto, e si espandeva e fioriva... Questo le pareva più abietto della prima violazione del suo corpo...²¹

Il parziale distacco della voce narrante dal dramma della vittima consente un controllo descrittivo dei sintomi che se affidati direttamente alla voce di Giustina sarebbero risultati caotici,

¹⁸ Ivi, p. 431 e sgg.

¹⁹ L. CAPUANA, *Tortura*, ivi, p. 257.

²⁰ V. RODA, *Homo duplex: scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino 1991.

²¹ L. CAPUANA, *Tortura*, ivi, p. 275.

sconnessi e confusi. «Ella si mostrava, appariva diversa a se stessa e all'ignaro marito», Giulio, che ormai non può più spiegarsi lo strano comportamento muliebre con la gravidanza e sospetta l'inesplicabile».

Alla luce delle considerazioni fin qui svolte, non pare possibile escludere che nel caso di Capuana la fotografia, praticata per passione, abbia contribuito a potenziare il regime scopico della visione del reale e a fornire (come per Charcot) un potente strumento di osservazione e invenzione di un paradigma, rivelando interessanti analogie tra il metodo sperimentale di Charcot e quello dello scrittore verista.

open access

DORA MARCHESE

RISCRITTURE CAPUANIANE DI NOVELLE VERGHIANE
SULLA GIUSTIZIA

Il tema della giustizia è sempre stato caro a Verga che lo ha trattato sia negli scritti giovanili che in quelli della maturità. Anche Capuana ha scritto novelle in cui si affronta il tema della giustizia, ma mentre in alcune si mostra indipendente ed originale, altre volte rivela una pedissequa dipendenza dai modelli verghiani, ripresi in maniera evidente anche se non dichiarata. È il caso di certi racconti che risentono, in particolare, della suggestione delle *Rusticane*. Altrove però Capuana ritrova autonomia ponendosi maggiormente in linea con i motivi e lo stile che lo caratterizzano: è il caso delle novelle *Il barone di Fontane Asciutte*, *Alle Assise*, *Il monumento*.

The theme of Justice was always dear to Verga who dealt with it both in his youth and his maturity. Capuana also wrote some short stories about justice, while in some of them he was independent and original in some cases, however, he relied heavily on Verga's models – which he clearly reprised although never openly. It is the case of some tales that convey the suggestion of the Rusticane in particular. Yet in some other tales Capuana regained his autonomy and returned to his typical motives and style – it is the case of tales such as Il barone di Fontane Asciutte, Alle Assise, Il monumento.

L'attenzione per la giustizia è ricorrente nella produzione di Verga sin dalle prove giovanili (ad esempio quando, infervorato dagli ideali unitari e democratici, nei *Carbonari della montagna* denuncia la perfidia dei Borbone che avevano convinto i delinquenti comuni ad agire all'interno della Carboneria per screditarla, o quando, in *Sulle lagune*, Giulia sconvolta dalla perfidia del conte di Kruenn lo minaccia di rivolgersi a giudici più giusti e onesti), ma è nelle opere veriste che raggiunge esiti di grande efficacia.

Volendo tracciare solo un rapido *excursus*, ricordiamo che in *Vita dei campi*, ad eccezione di *Fantasticheria* e *Rosso Malpelo* (che pure tratta di “giustizia sociale”), in tutte le altre novelle compare la tematica della legalità e dei suoi esecutori, giungendo alla con-

clusione che la giustizia a questo mondo «si compra e vende come l'anima di Giuda» (*Guerra di santi*), o condensando la stupida incomprendimento dei procedimenti giuridici nella celebre esclamazione di Jeli il pastore, arrestato per avere assassinato don Alfonso: «Non dovevo ucciderlo nemmeno...? Se mi aveva preso la Mara!», che costituisce il precedente dell'altrettanto famoso *explicit* della molto meno lirica ed "eroica" *Libertà* (facente parte delle *Novelle rusticane*) in cui il carbonaio, dopo i sanguinosi fatti di Bronte e l'arrivo dei «giudici per davvero», fermato e condotto in città, domanda: «Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! *Se avevano detto che c'era la libertà!*...». Fraintendimento comune non soltanto a molti personaggi delle *Rusticane* e del *Mastro-don Gesualdo*, ma anche dei *Malavoglia* dove lo Stato è sentito estraneo e rapace, specie quando pretende di reclutare i giovani per il servizio militare o di reprimere con il carcere le trasgressioni all'ordine costituito. Così accadrà a 'Ntoni che, inebriato dal «progresso», verrà incatenato «come un Cristo», per poi terminare da esule i suoi giorni. Da *Nedda*, sino alle novelle milanesi ed altre sparse o raccolte (*Prima-vera*, *L'ultima giornata*, *Un processo*, *La chiave d'oro*), passando per le sillogi e i romanzi maggiori, il tema della giustizia è costantemente presente. La conclusione è che la giustizia, sia essa borbonica o sabauda, è ingiustizia; che la sua organizzazione è vicina al potere politico del quale fa gli interessi a scapito dei poveri e di coloro che non sanno leggere; che la giustizia in definitiva non esiste: esiste solo l'immobilismo di una realtà immodificabile, sempre uguale a se stessa, che nessun processo storico può davvero scalfire. «– Che Giustizia! strillava compare Vito [...] – La Giustizia è fatta per coloro che hanno da spendere»¹ Poteri e privilegi si perpetuano a scapito dei «piccoli e dei bisognosi», dei «vinti», ai quali Verga guarda con compassionevole e umana pietà, dando voce al suo materialismo antistoricistico in cui i meccanismi della società sono assimilati a quelli eterni della natura.

Per il teorico delle forme semplici del racconto André Jolles, esiste un significativo legame tra casi giudiziari e novelle, poiché

¹ G. VERGA, *Don Licciu Papa*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione e note a cura di C. Riccardi, vol.1, Milano, Mondadori 1982 [1^a ediz. 1979], pp. 236.

il genere della narrazione breve possiede in sé la formula più efficace per illustrare le vicende giudiziarie². Più in generale, negli ultimi decenni gli studi, portati avanti specialmente dalle università anglosassoni e americane, che vanno sotto il nome di *Law and literature* hanno avuto uno sviluppo straordinario che a tutt'oggi non ha esaurito la portata del suo interesse.³

Come Verga, anche Capuana ha scritto novelle in cui si affronta il tema della giustizia, ma mentre in alcune si mostra autonomo ed originale, giungendo ad appropriarsi di spazi d'invenzione interessanti, altre volte rivela una pedissequa dipendenza dai modelli verghiani, ripresi in maniera evidente anche se non dichiarata.

È il caso di certi racconti che risentono, in particolare, della suggestione delle *Rusticane*, silloge recensita con grande entusiasmo da Capuana⁴ che ne mise in evidenza lo sguardo lucido e icastico sulla realtà storica e sociale della Sicilia della seconda metà dell'Ottocento, raccontata attraverso l'analisi del potere politico, religioso, giudiziario ed economico, visto come uno strumento di prevaricazione, immutabile e inesorabile al pari della natura che, «sfinge misteriosa», dispensa alla cieca vita e morte.

² Cfr. A. JOLLES, *Forme semplici*, Milano, Mursia 1980. Per lo studioso la storia (l'aneddoto, la favola, il *Kasus*) costituisce il *medium* attraverso cui l'*exemplum* si riattiva nel genere della novella, divenendo storia aneddotica (caso) in quanto investita da un'esigenza morale che, veicolandone la lettura in un'ottica parziale e selettiva, la ripropone come «macro-*exemplum*». La novella è, dunque, per Jolles una forma artistica corrispondente all'«einfache Form del Kasus»; casi giudiziari e controversie sono tra le fonti riconosciute della novella che diviene il ponte fra *exemplum* (storia) e Storia.

³ Le indagini sull'argomento e i problemi teorici che sollevano sono numerosi e difficilmente sintetizzabili in questa sede. Nel 2008 in Italia è stata fondata l'AIDEL (Associazione Italiana Diritto e Letteratura) e molte Università hanno organizzato cicli di lezioni e seminari su questo tema. Tra i contributi italiani si vedano almeno: per una raccolta di testi sul diritto i tre volumi (vol. I 2012; vol. II 2014; vol. III 2016) di *Giustizia e letteratura*, a cura di G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti, Milano, Vita e pensiero; il numero monografico della rivista «Compar(a)ison», edita da P. Lang, e curato da C. Bertoni e S. Adamo, *Between Literature and Law: on Voices and Voicelessness*, Eds. S. Adamo - C. Bertoni, 1 (2003); e, sempre della Adamo, *La letteratura che non c'era: davanti alla legge*, in «Between», vol. II, n. 3 (maggio 2012).

⁴ L. CAPUANA, *Le «Novelle rusticane» (1883)*, in «Fanfulla della Domenica», Roma, 15 gennaio 1883; poi, col titolo *Trucioli*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885; ora in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972.

*Il Reverendo*⁵ ha fornito il modello per tratteggiare la figura del religioso presente nella novella di Capuana *Mastro Cosimo* (facente parte delle *Paesane*, 1883) e, trent'anni dopo, per costruire il personaggio eponimo di *Don Mignatta* (compresa nella raccolta *Eh! La vita!*, 1913).

Mastro Cosimo è una storia di 'corna': la moglie del protagonista, portinaia nel monastero del Santissimo Salvatore, ha una tresca con il cappellano don Ignazio, prete ipocrita e approfittatore. Nonostante una certa cautela dovuta al «rispetto dell'abito sacerdotale» e ai vantaggi che il lavoro della consorte gli comporta (oltre al denaro, il mancato pagamento dell'affitto di casa ed il potersi permettere maccheroni, vino, carne, pane e minestra «tutti i giorni»), mastro Cosimo si ribella all'idea di essere «cornuto e bastonato» e minaccia frequentemente di adoperare l'ascia senza pensarci due volte. Dopo alterne vicende che vedono mastro Cosimo sempre più isolato e avversato⁶, a differenza di don Ignazio, il «prete ladro» che gli ha rubato la moglie e che «intanto beveva tranquillamente tutte le mattine, con sacrilegio, il sangue di Gesù Cristo», il delitto non si consuma e il povero falegname viene chiuso in carcere, mostrando progressivamente i segni di un certo squilibrio mentale⁷. Non mancano gli impropri contro una giustizia che giustizia non è, perché efficiente e efficace solo nei confronti dei potenti; come confermato anche dal canonico Mazza che osserva che la legge non è per tutti.

⁵ Apparsa autonomamente nell'ottobre del 1881 nella fiorentina «Rassegna settimanale» e, in volume, nelle *Rusticane* nel 1883.

⁶ «Dov'è la legge per tutti, se il cappellano si è preso mia moglie, e le monache e la madre badessa tengono il sacco al cappellano, e il brigadiere pure?» (L. CAPUANA, *Mastro Cosimo*, in ID., *Le Paesane*, a cura di E. Villa, Milano, Marzorati 1974, p. 207).

⁷ «Mastro Cosimo, che voleva giustizia a ogni costo, si dibatteva, agitando con una mano il berretto per aria, rivoltandosi contro il brigadiere... [...] La giustizia gli fu fatta con metterlo in gattabuia per ordine del sindaco, che ve lo lasciò un giorno e una notte. [...] Mastro Cosimo era invecchiato di dieci anni. Aveva la febbre, tremava tutto, come se qualcosa lo scotesse dentro; e, dopo due giorni di quel fuoco divoratore, non aveva più forza di parlare. Si lamentava, si lamentava, senza trovare ristoro su lo strame duro, in fondo alla botteguccia buia, dove moriva a poco a poco, abbandonato come un cane, con gli occhi rivolti alla scure che luccicava alla parete: - Se campo, mi farò giustizia con quella lì! E gli occhi fissi e spalancati parevano ancora vivili» (ivi, p. 209).

In *Don Mignatta*, invece, il personaggio non è un prete ma, come il Reverendo verghiano, un usuraio spregevole e inflessibile (da qui il soprannome) che «succhiava il sangue della povera gente», andando di persona ad esigere i pagamenti e i salati interessi («non dava nulla senza pegno, e i pegni li valutava lui»). Come il Reverendo, non è insensibile al fascino femminile, tanto che si incapriccia della moglie di mastro Ignazio a tal punto da entrare in affari con lei ed il marito aiutandoli a far fruttare la bottega. Alla fine però questa “leggerezza” gli sarà fatale perché, stanco delle voci indiscrete che circolano nel paese, mastro Ignazio cercherà di farlo fuori dall'affare e, soprattutto, dagli utili. Don Mignatta, che per una volta si era fidato, non possedendo strumenti per rivolgersi alla giustizia (non ci sono «carte» né «testimoni»), rimane gabbato. Adirittura sarà il bottegaio a minacciarlo di rivolgersi alla giustizia, e nello spaesamento rabbioso di don Mignatta («Grazie! Grazie!... Fate bene a questo mondo; ve lo rendono così!»⁸) sembra di risentire le parole piccate del Reverendo verghiano: «Non c'è più religione, né giustizia, né nulla!».

Tra il cappellano di *Mastro Cosimo* e l'usuraio don Mignatta, si colloca il canonico Salamanca⁹, prete senza vocazione, sfruttatore e prevaricatore, facile all'illecito, in intimità con donna Totò nonostante i ripetuti richiami dei suoi superiori, ossessionato dalla caccia, stroncato infine dalla vecchiaia e dalla malattia.

Il prototipo è sempre il Reverendo. Verga ha dato al ritratto del prete corrotto, diffusissimo in tutta la letteratura, specialmente quella fra '800 e '900, un notevole contributo, accostando all'aspetto dell'infrazione etica ed erotica il dato politico-sociale. Infatti, «quando giunge nel XIX e XX secolo, pur non perdendo del tutto la sua condizione di trasgressione morale, specialmente sessuale (dal frate Medardo di Hoffmann all'abate Mouret, dalla monaca di Monza alla peccatrice boiniana), il *topos* si arricchisce del connotato teologico, specialmente in area modernistica (da *Il*

⁸ L. CAPUANA, *Don Mignatta*, in ID., *Eb! La vita...*, Milano, Quintieri 1913, pp. 118-119.

⁹ *Il canonico Salamanca* apparve dapprima sulla «Nuova Antologia», Roma, 15 dicembre 1889; poi ne *Le paesane*, 1894; quindi in *Nostra gente*, 1915 con il titolo *Cani furto e... chioccoli*.

Santo di Fogazzaro al *Peccato mortale* di Santi Savarino), ma, a cominciare dalla badessa diderotiana e dal manzoniano padre provinciale, assume una dimensione per così dire politica o sociopolitica, che sfiora il reverendo verghiano e investe e caratterizza per intero prima il canonico Lupi e poi la più complessa figura di don Blasco»¹⁰.

La verghiana *Il Mistero*¹¹, con straordinaria evidenza, funge da modello per la capuaniana *Pasqua senz'alleluja* compresa nella raccolta *Eb! La vita!* del 1913.

Confrontando le due novelle si riscontrano notevoli somiglianze sia a livello tematico che nelle singole scene, riprese e sviluppatte troppo da presso dallo scrittore di Mineo.

In entrambe si racconta di un triangolo amoroso (in Verga tra comare Venera, compare Nanni e mastro Cola; in Capuana tra Maria Leda, Nino Sbrizza e Paolo Barreca), il cui esito tragico si consuma durante il periodo di Pasqua.

In Verga i tre protagonisti sono coinvolti nella rappresentazione del sacro mistero, *La fuga in Egitto*; in Capuana l'episodio *clou* è costituito dalla gara per suonare la campanella di San Giovanni la notte del sabato santo e dalla processione della *Inchinata* la domenica di Pasqua. Nell'una e nell'altra, dunque, il periodo è quello che precede la domenica santa della resurrezione.

Come nel *Mistero*, in *Pasqua senz'alleluja* tutto il paesino è agghindato per la festa e muta il suo aspetto consueto; c'è una processione a cui i due rivali partecipano; le vicende dei tre assumono una dimensione "corale" tra pettegolezzi, voci, indiscrezioni, commenti più o meno esplicitamente proferiti. Analogamente la figura del parroco è vista in modo negativo.

¹⁰ P MAZZAMUTO, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè* (Catania 23-26 novembre 1994), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998, p. 245.

¹¹ La novella fu pubblicata per la prima volta il 12 febbraio 1882 nella torinese «La Nuova Rivista. Pubblicazione settimanale politica, letteraria, artistica», II, n. 50, diretta da Roberto Marchetti. Il racconto apparve anche nella *Strenna delle strenne*, supplemento al numero di Natale e Capodanno 1914 della rivista «Varietas». Inclusa nella silloge delle *Rusticane* del 1883 e in quella riveduta e corretta per «La Voce» del 1920, ebbe ben quattro edizioni.

Nel *Mistero*, don Angelino (commenta il narratore popolare) «avrebbe messo Cristo in croce colle sue mani per chiappargli i tre tati della messa» e dispensava i suoi servigi solo a chi poteva pagarli (fa morire, ad esempio, compare Rocco senza benedizione e allo zio Menico espropria la casuccia perché «fabbricata sulla *scia-ra* della chiesa»). Alle critiche di chi lo accusa di eccessiva avidità, risponde: «non è roba mia; è roba della chiesa», con la complicità del sagrestano, mastro Calogero, «il quale ripeteva: “Altare servi, altare ti dà pane”»¹². È dunque avido e senza scrupoli.

Queste caratteristiche, presenti anche in *Mastro Cosimo*, contraddistinguono pure il Parroco descritto da Capuana in *Pasqua senz'alleluja*. Anch'egli – indicato senza nome, ma con la sua qualifica, come il Reverendo – viene corrotto da Nino Sbrizza con promesse di elargizioni eppure, nel momento stesso in cui accetta di truccare la gara della campanella, nega il suo coinvolgimento asserendo: «Io non c'entro!». «Per la chiesa, per la campanella... una salma di farro o il prezzo»¹³. E quando Saro protesta perché ha appreso «che la campanella di Pasqua era toccata al suo rivale» Nino, il Parroco gli risponde: «Nella mia chiesa faccio quello che mi pare!»¹⁴.

In Verga la scena dell'uccisione avviene la vigilia del venerdì santo; in Capuana il sabato prima della Pasqua. Nonostante questa lieve differenza, l'atmosfera è la medesima, delineata attraverso la registrazione delle percezioni sonore, come si evince dal brano di seguito riportato che costituisce il *pendant* dell'omicidio di Cola compiuto da Nanni nel *Mistero*¹⁵:

¹² G. VERGA, *Il Mistero*, in *Tutte le novelle*, cit., I, p. 243.

¹³ «Pago subito, in contanti anche. Dica vossignoria! [...] Un montone al forno, e vino e *càlia*... Lo sai! – Due montoni, se occorrono... E quel che vossignoria comanda! Nino, con le braccia dietro la schiena, in piedi davanti al Parroco attendeva la risposta decisiva, che questi pareva cercasse nel breviarario aperto sul tavolino per dire l'uffizio. – E *vossia* farà la buona Pasqua col tacchino che riceverà sabato mattina... – Oh, per me, nulla! Io non c'entro! Io non c'entro! – protestò il Parroco. – Per la chiesa, per la campanella... una salma di farro o il prezzo. Sei contento? Faccio una particolarità, per riguardo di tua madre che è una gran devota» (L. CAPUANA, *Pasqua senz'alleluja*, in ID., *Eb! La vita...*, cit., pp. 22-23).

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ «Cola [...] non s'arrischiava più di andare da comare Venera; – un giorno, due, tre, finché il diavolo lo tentò [...] e gli metteva dinanzi agli occhi ad ogni

Nel gran silenzio della notte le arrivava, ora sì, ora no, il lontano *'Ntio! 'Ntio!* della campanella. [...] Ed ecco – mettevano i brividi, quasi lanciassero per l'aria un malaugurio – ecco i cento colpi dell'orologio – *din! don!* – che suonavano la mezzanotte dal campanile della Matrice. Arrivavano da lontano, fiochi, lenti... non finivano più.

Nella casa e nella via silenzio profondo.

Acceso il lume, preparò il fagottino, infilò le scarpe, si buttò addosso lo scialle, e si sedette accosto alla finestra socchiusa. [...]

Udi lievi passi sotto la finestra. Spense il lume, aprì metà dell'imposta, e tossì leggermente. Le fu risposto allo stesso modo.

– Tieni! Scendo!

Il fagotto non era caduto per terra. L'imposta fu socchiusa, il lume riacceso; e due minuti appresso per la via dove ancora non erano i lampioni, nella fitta oscurità della notte, risuonarono i passi dei fuggitivi...

Immediatamente, allo svolto della cantonata, un gran grido di donna che chiamava: Aiuto! Aiuto!

Poi niente.

Dalla ben più efficace scena verghiana sono ripresi il sinistro rintocco delle campane, lo scalpito dei passi, l'inquietante ticchettio dell'orologio, la desolante calma delle viuzze, l'oscurità delle ombre disegnate da una flebile luce, i rumori furtivi e le urla che invocano aiuto.

Il finale è diverso perché, mentre nella novella di Verga Cola viene effettivamente ucciso dal marito della Venera, in Capuana la “fuitina” non riesce, come non riesce nemmeno il piano di Sarro. Maria infatti, non volendo soggiacere alla violenza di un ma-

momento la stradicciuola deserta, e l'uscio della vedova, allo svoltare della piazzetta di faccia al campanile. Nanni aspettava, nell'ombra, solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna, e in un silenzio che si udiva suonare ogni quarto d'ora l'orologio di Viagrande, e il trotterellare dei cani che andavano fiutando ad ogni cantuccio e frugavano col muso nella spazzatura. Infine si udì una pedata, rasente i muri, fermarsi all'uscio della Venera, e bussar piano, una, due volte, e poi più lieve ed in fretta, come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura, e Nanni si sentiva picchiare anche lui dentro il petto quei colpi. Poi l'uscio si schiuse, adagio adagio, con uno spiraglio più nero dell'ombra, e si udì una schioppettata. Mastro Cola cadde gridando: – Mamma mia! M'ammazzarono!» (VERGA, *Il Mistero*, cit., pp. 244-245).

trimonio impostole con l'inganno, si ucciderà conficcandosi nella gola un paio di forbici.

L'epilogo di *Pasqua senz'alleluja* è drammatico e patetico, quasi teatrale, lontano da quello del *Mistero* in cui l'esito della vicenda dei tre (Venera sarà costretta ad abbandonare il paese perché invisita a tutti, Cola morirà e Nanni sarà arrestato e «portato di là del mare») è raccontato, con toni freddamente ironici, dal narratore popolare interno che (riferendosi a Nanni) conclude: «anche lui se non avesse pensato di mettersi la gonnella della “scomunicata” per fare la Beata Vergine!»¹⁶, lasciando quasi in sospeso l'esclamazione ed evocando indirettamente l'universo cupo e tetro delle *Rusticane* in cui vige solo la legge dell'utile e della sopravvivenza individuale.

Nella novella di Verga si nota un'attenzione ai colori assente in Capuana: vi è una ricercata opposizione tra il nero del dolore che alberga nella casa di Cola («che nero faceva in quella casa!»), e lo splendore della primavera che ha portato la buon'annata («dall'uscio aperto si vedevano il sole, e i seminati belli»), mentre don Angelino e i suoi se ne infischiano delle sofferenze della povera vedova pensando solamente al proprio utile, in un misto quasi sacrilego, ma di grandissima efficacia, di religiosità e superstizione. In Capuana, invece, si descrive con una certa attenzione la cena consumata da Nino prima di recarsi da Maria. Sugo, maccheroni, vino, *càlia* e fave arrostate, montone al forno, cassatelle di ricotta con il miele, sono il segno vitalistico, e al tempo stesso economico (come nel caso della corruzione del parroco), della «festa d'amore» che il ragazzo spera presto di potere celebrare; quasi un'anticipazione di quel banchetto nunziale che, però, non potrà mai consumare.

L'icastica e potente novella *Libertà*, tra le più celebri delle *Rusticane*, diviene l'archetipo delle capuanaiane *Il fascio del cavaliere*¹⁷ e (sedici anni dopo) *L'Apostolo*.

La prima novella racconta del cavaliere don Mimmo Li'Nguanti che, iscritto nella lista di opposizione al Sindaco del suo

¹⁶ Ivi, p. 246.

¹⁷ Pubblicata nel 1898 in *Nuove Paesane*, e, nel 1908, nella raccolta *Passa l'amore*.

paese, volendo «vincere onestamente, far trionfare la moralità, la giustizia, e così spazzar via dal Municipio quella congrega di ladri che manometteva ogni cosa», decide di presentarsi alle elezioni fondando un circolo di futuri votanti che, all'inizio, si chiamerà *Fascio dei Reduci* ma che poi, in suo onore, assumerà il nome di *Fascio del cavaliere*. Suo intento: «destar nei soci il sentimento militare per combattere incruente battaglie civili»¹⁸. Per ottenere l'appoggio degli elettori, don Mimmo discute di «rivendicazioni e di tante altre belle cose che aguzzavano l'avidità» dei contadini, motivandoli con solenni parole: «Voi soli siete buoni; voi soli siete degni, voi lavoratori della terra, voi sfruttati e malmenati! Voi dovette prendere nella società il posto che vi spetta! E lo prenderete, per Dio!»¹⁹.

Una volta eletto, però, don Mimmo viene fatto assessore dall'astuto sindaco, suo rivale, e trascura i soci del *Fascio* che, pian piano, vengono fomentati da alcuni facinorosi, tra cui Bracco. Lo stesso braccio destro del cavaliere, Cipolla, «pensava notte e giorno al pezzo di terreno che gli sarebbe toccato in sorte, quando avrebbero fatto il comunismo o la repubblica, che per lui volevano dire la stessa cosa»²⁰. Inevitabile, scoppia la rivolta popolare, descritta da Capuana con termini e “movenze” che rinviano alla rusticana *Libertà*:

E da lì a due giorni le trombe del Fascio, tutte e otto, suonavano sinistramente mentre la folla tumultuava nella Piazza Grande [...].

Una fiumana di gente, uomini, donne, ragazzi! E dalle finestre del Municipio volavano giù nella strada seggiole, tavolini, divani, scrivanie per fare il falò; e volavano registri e carte, che si spandevano per l'aria come tanti uccelli di mal augurio, fra grida, schiamazzi e urli feroci! La folla, ubbriacata da quel puzzo di arso, ballava attorno al falò che mandava alte fiamme e grosse nuvole di fumo. Abbasso i dazii! Le terre! Le terre! Vogliamo le terre! [...].

La folla irruppe per diverse vie, gli uomini con le accette, le donne coi tizzi accesi! ... [...]

E le case fumavano! E il sangue correva! Voleva i loro palazzi, i lo-

¹⁸ L. CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, in ID., *Passa l'amore*, Milano, Treves 1908, p. 169.

¹⁹ Ivi, p. 171.

²⁰ Ivi, p. 177.

ro beni, le loro donne, sì, sì, anche queste! E le trombe del Fascio non cessavano gli squilli, sinistri²¹.

Della ben più drammatica e magistralmente costruita scena verghiana, Capuana riprende l'immagine della folla che «tumultuava» «ubriacata» (→ «spumeggiava e ondeggiava»; «fumava ed ubriacava»²²), le urla e le minacce scandite dalle esclamative che si susseguono («Abbasso i dazii! Le terre! Le terre! Vogliamo le terre»²³ → «Ai galantuomini! Ai *cappelli*! Ammazza! ammazza! Addosso ai *cappelli*!»²⁴) a cui succedono le interrogative («Chi aveva gridato: Dal sindaco? Chi aveva gridato: Dal cavaliere?»²⁵ → «Perché? perché mi ammazzate?»²⁶), il paragone tratto dal mondo animale (in *Libertà* la folla è paragonata al lupo che «non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia»²⁷; nel *Fascio* le robe buttate furiosamente in aria, fra la ferocia delle urla, ricordano «tanti uccelli di mal augurio»²⁸). E ancora, il *focus* posto prima sugli uomini e poi sulle donne (in Verga «più feroci ancora»²⁹); le case che «fumavano» e il sangue che «correva»; l'ossessivo squillo delle trombe³⁰ che ricorda la «campana di Dio» che «continuava a suonare a stormo»³¹.

La celebre frase «dopo arrivarono i giudici per davvero»³² ricorda la scena in cui si dice che «Don Mimmo Li 'Nguanti sembrava un reo davanti al Giudice Istruttore, al Delegato e al Capitano della truppa, mandati dal Governo per fare il processo agli incendiari, agli assassini, e ripristinare l'ordine pubblico»³³. I rap-

²¹ Ivi, pp. 178-179.

²² G. VERGA, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, cit., I, p. 319.

²³ CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, cit., p. 178.

²⁴ VERGA, *Libertà*, cit., p. 319.

²⁵ CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, cit., p. 178.

²⁶ VERGA, *Libertà*, cit., p. 319.

²⁷ Ivi, p. 320.

²⁸ CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, cit., p. 178.

²⁹ VERGA, *Libertà*, cit., p. 321.

³⁰ CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, cit., p. 179.

³¹ VERGA, *Libertà*, cit., p. 322.

³² Ivi, p. 323.

³³ CAPUANA, *Il fascio del cavaliere*, cit., p. 179.

presentanti della legge sono insofferenti e «lagnosi» come quelli di *Libertà*, ed anche nel *Fascio* istruiscono un processo lungo e per tanti aspetti sommario («Le condanne dei Tribunali erano fioccate peggio delle grandine, colpendo un po' alla cieca, come sempre avviene in simili casi»³⁴). Anche in Capuana, come in Verga, la feroce rivolta si concluderà con il ripristino dell'ordine precedente: il sindaco «figlio di carrettiero» tornerà in carica e don Mimmo, scampato al massacro, accetterà di ritirarsi e di dare in moglie la figlia ad uno dei suoi rivali («la paura aveva riunito tutti i *cavalieri* in un vero fascio»³⁵ è l'ironica conclusione).

Tutto rimane com'era, segno evidente della visione negativa e fatalista comune ad entrambi. Gli intenti più nobili e più puri vengono fagocitati di fronte alla disperazione e alla rabbia degli affamati e degli sfruttati³⁶.

Così nell'*Apostolo*, Donato Mirone, inebriato di idee socialiste, vuole cambiare il mondo, «rifare l'umanità», anche se i suoi «soci» sono di avviso contrario. Infatti, a fronte del suo arresto per avere difeso un *compagno* in una rissa, ritengono che «quattro scappellotti, quattro pugni e anche, se si vuole, una piccola coltellata avrebbero calmato gli animi assai meglio delle manette, della sentenza del Pretore e della conseguente irritazione per la vigliacca condanna!»³⁷. Vigliacca perché – e qui il narratore dà voce ai sostenitori di Mirone –, vi si erano messi

in mezzo il Sindaco, gli assessori, il barone Caruso, per invidia contro Donato Mirone, che non era neppure consigliere comunale – se avesse voluto sarebbe arrivato ad essere il capo del paese – e aveva intanto più influenza di tutti quei signori, e li teneva in un pugno, voluto bene e quasi adorato dal popolo di cui si era costituito protettore e benefattore³⁸.

³⁴ Ivi, p. 181.

³⁵ Ivi, p. 180.

³⁶ Il pensiero corre alla sarcastica considerazione di *Libertà*: «I *galantuomini* non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i *galantuomini*. Fecero la pace» (VERGA, *Libertà*, cit., p. 324).

³⁷ L. CAPUANA, *L'Apostolo*, in ID., *Istinti e peccati*, Catania, Minerva 1914, pp. 17-18.

³⁸ Ivi, p. 18.

Per i suoi oppositori, invece Donato Mirone è un «imbecille». Non si spiegavano il perché «si prendesse tante gatte da pelare, a spendere i quattrini guadagnati» e il motivo di voler «rompere le uova nel paniere degli altri, sobillando i contadini, gli operai perché richiedessero dai proprietari, dai signori le stesse mercedi che egli pagava; il triplo, il quadruplo di quel che costumava da anni, e nessuno avea mai pensato di risentirsene, mai»³⁹.

Mirone infatti, come emerge dal racconto, faceva bene ai suoi concittadini laddove il parroco del paese non se ne curava affatto, gettando anzi discredito sull'operato dell'apostolo che, da lui appellato *San Paolo di Lucifero*, ribatteva: «Io faccio fare a Lucifero quel po' di bene che il parroco non riesce a far fare al suo Cristo»⁴⁰. Ancora una volta il Reverendo di Verga fa da modello all'onnipresente figura del religioso interessato e corrotto, qui rappresentato dal Parroco che «sfruttava le beghine e le devote col pretesto di aiutare la chiesa e le cerimonie religiose»⁴¹.

Ma, osserva il narratore, riportando la *communis opinio* del resto del paese, neanche Mirone «si accorgeva che c'erano parecchi furbi tra i soci della Lega che sfruttavano lui»⁴². Svampa e Bertolone, suoi sedicenti compagni e aiutanti «soffiavano sotto mano nel fuoco»⁴³; finché una mattina di Pasqua il malcontento esplose e

centinaia di contadini, tutti quelli della Lega, uomini e donne, armati di zappe, di falci e parecchi anche di fucili, radunatisi alla chetichella fuori l'abitato, si erano avviati con impressionante silenzio a invadere le campagne del Sindaco e del barone Caruso, facendo dei guasti agli alberi, alle viti, tanto per cominciare a far qualcosa, tracciando poi divisioni, piantando limiti, tumultuando, accapigliandosi⁴⁴.

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 23.

⁴¹ Ivi, p. 24.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*. «Sì! Sì! Il Sole dell'Avvenire!... E non spuntava mai! Il presidente, si capiva, non poteva avere troppa fretta di vederlo sorgere su l'orizzonte. Possedeva terre anche lui. Avrebbe dovuto cominciare a spartirle, per dare l'esempio».

⁴⁴ Ivi, pp. 25-26.

A questa prima rivolta segue una rapida “giustizia”, grazie alla quale vengono arrestate una decina di persone che – come il carbonaio verghiano – non comprendono il motivo della punizione poiché, protestano, «non lo aveva detto il Presidente che le terre appartenevano a tutti e che i signori, i proprietari le possedevano per furto?»⁴⁵. Il malcontento, dunque, continua a montare. E nonostante l’apostolo si dia tanto da fare per aiutare a sedare i propositi di ribellione, il tumulto dilaga nuovamente, con maggiore ferocia stavolta, coinvolgendo lo stesso Mirone che perderà l’amata e devota compagna Cordelia, morta facendogli da scudo col proprio corpo.

Parve che le zappe, le falci, le ronche sorgessero da sotterra; che un furore di distruzione avesse improvvisamente invasato gli animi. Donato e Cordelia si precipitarono per frenare quegli impazziti, che non sentivano più nessun’esortazione, nessuna voce di preghiera; furono travolti, spinti in mezzo a loro. Fuori, la via brulicava di donne che alzavano le braccia, urlando come indemoniate, agitando cenci rossi o neri attaccati a bastoni, a canne, a ramoscelli spogliati di fronde...
Correvano come a un assalto, gridando:
Viva! Morte! e Donato e Cordelia venivano spinti avanti, avanti, in prima fila quasi.
Dal barone Caruso! Dal Sindaco! Dall’Assessore Morana!...⁴⁶

Le percezioni coloristiche (il nero e il rosso) e sonore (gli squilli di tromba, le grida), l’uso del verbo «brulicare» tanto caro a Verga, rinviano alle dinamiche della rivolta di *Libertà*. Alla fine, nonostante i suoi buoni propositi e la fede incrollabile nel bene, l’apostolo Donato Mirone morirà a causa della cancrena, portando con sé i suoi sogni di giustizia.

Capuana visse in prima persona una traumatica esperienza, simile a questa raccontata nella novella. Recatosi con un tale Varcirca a Grammichele per incontrare al Casino di Compagnia alcuni suoi elettori (temeva infatti di non essere riconfermato nel

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, pp. 29-30.

consiglio comunale del suo paese e sospettava trame da parte dei suoi oppositori), imprevedibilmente una folla di contadini armati di bastoni, accette e fucili, irruppe nel Casino dando sfogo alla violenza. Vacirca verrà colpito alla mano da una fucilata e, successivamente, da un colpo di scure che gli spaccherà la spalla e il dorso. Capuana rimase vivo per miracolo. Era il 19 marzo del 1876⁴⁷.

Ritornando alle riscritture capuaniane di novelle verghiane, altri esempi si potrebbero riportare, come quello di *Comparatico* rispetto a *Jeli il pastore* in cui «da dipendenza è netta»⁴⁸; o di *Scurpiddu* rispetto a *Rosso Malpelo*; o l'affinità di *Malìa* con la *Lupa*, sottolineata scherzosamente in più occasioni dallo stesso Verga⁴⁹.

⁴⁷ È lo stesso anno della celebre inchiesta Franchetti-Sonnino. Quest'ultimo ricorda così i fatti di Grammichele: nel marzo del 1876 «uno stuolo di contadini dette l'assalto al Casino dei "galantuomini", e uccise e ferì parecchi tra questi. La causa occasionale del movimento fu la voce che i signori si fossero messi d'accordo per l'appalto del dazio consumo a danno dei contadini; ma la ragione vera erano l'odio e la mutua diffidenza tra le due classi». Capuana fu testimone e vittima di quei fatti, come racconta nella lettera del 23 marzo '76 destinata a un certo Lorenzo, al quale diceva di sentirsi un «uomo rinato» dopo «i massacri di Grammichele fatti da un'orda di contadini infuriati per le angherie del dazio consumo comunale. Era stata ordita una vasta congiura per finirla con tutte le persone civili [...]. Compresi che si trattava di una delle solite feroci e cannibalesche sommosse che i contadini [...] fanno ad intervalli quasi storici» (C. DI BLASI, *Luigi Capuana, originale e segreto*, Catania, Giannotta Editore 1968, pp. 231-232). Lo stesso giorno a Capuana scriveva Giovanni Verga, per chiedergli cosa fosse successo «costà fra le Pelli Rosse?» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 52). Pochi giorni dopo, il 30 marzo, Capuana avrebbe informato anche l'amico Giovanni Gianformaggio: «A quest'ora saprai che la sera del 19 io corsi il pericolo di essere ucciso nel casino di Grammichele [...]. Una terribile scena che ti racconterò di presenza» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, CUECM 1996, p. 36).

⁴⁸ M. GUGLIELMINETTI, in *La Giustizia nella Letteratura e nello Spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, a cura di A. Zappulla, Catania, la Cantinella 1997, p. 47.

⁴⁹ «E ora veniamo alla tua *Malìa* [...] un vero gioiello. Porco, infame, assassino! mi hai fottuto una o due scene della *Lupa*, ma è la più bella cosa che tu abbia mai fatto» (lettera di Verga a Capuana del 9 gennaio 1892 in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 340). Capuana risponde all'amico il 13 gennaio: «Mi dispiace averti sciupato involontariamente qualche scena della *Lupa*: ma tu riparerai con facilità e farai qualcosa di meglio» (ivi, p. 341). Alcuni mesi dopo, l'11 agosto 1892, Verga scrive a De Roberto in occasione della messa in scena di *Malìa* a Milano: «Ma a te piacque quel lavoro di quel fottuto e vecchio ladro, e son contento, perché è così. Quello è un ladro di molto ingegno» (in *Verga De Roberto Capuana*, Catalogo della Mostra, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 124). In altre due lettere a De Roberto Ver-

Ma poiché si è deciso di limitare le nostre osservazioni alle sole *Rusticane*, la storia degli altri “prestiti” sarà eventualmente affrontata in altra sede.

Sarebbe semmai interessante cercare di capire perché uno scrittore dotato e versatile come Capuana abbia ripreso così da vicino *fabula* e stilemi verghiani, fermo restando la consuetudine di Verga, Capuana e De Roberto (come anche poi di Pirandello e Martoglio) di confrontarsi, scambiarsi materiali, idee e giudizi⁵⁰.

Oltre all'evidente e dichiarata ammirazione per il talento verghiano, la spiegazione più plausibile potrebbe risiedere nelle difficoltà economiche⁵¹ che spesso opprimevano i nostri scrittori, Capuana come Verga e lo stesso Pirandello.

Probabilmente questa produzione di Capuana, in cui sono pedissequamente ripresi moduli stilistici e tematici di matrice verghiana, deve ascrivere a quella letteratura «alimentare»⁵² nata per necessità di guadagno e volontà di notorietà.

Verga stesso, rimproverando l'amico di Mineo di avere dato *Malia* «a li pupara», allude a «lu malidittu bisognu»⁵³, a quel mo-

ga insiste sul «furto»; una del 10 aprile 1893: «Tant'è quel vecchio mineolo ladro è un gran lader e ha fatto una bella cosa» (*ibidem*) e una del 13 aprile 1894: «I punti di somiglianza con *Malia* di Capuana. Tu sai che la colpa non è mia di certo. [...] La scena e le situazioni anche identiche non importano; giacché venti *mani* diverse possono *manipolarle* in modo diverso» (ivi, p. 127).

⁵⁰ Ad esempio, *La Lupa* e *L'amante di Gramigna* nascono da racconti e testimonianze rese da Capuana a Verga (da lui scherzosamente rivendicati); Pirandello e Martoglio scrivono a quattro mani le commedie *A Vilanza* e *L'aria del continente*.

⁵¹ Un folto epistolario conferma la continua e pressante necessità di danaro che oppresse Capuana per tutta la vita, nonostante i suoi successi. Anche per questo la sua produzione non conobbe soste e si indirizzò pure sulla fitta composizione di novelle e fiabe per ragazzi, ma anche nella trasposizione e rielaborazione di novelle e “spunti” per commedie in lingua e, specialmente, in dialetto, confidando nella notorietà di Grasso e Musco.

⁵² Mario Lunetta definisce così, ad esempio, l'esperienza dei due primi romanzi di Zola, *I misteri di Marsiglia* e *Il voto di una morta* scritti solo, per stessa ammissione dell'autore, per necessità di «pubblicità e denaro!» (M. BERNARD, *Zola*, Parigi, Seuil 1971, p. 12; poi in L. BINNI, *Introduzione a Teresa Raquin*, Milano, Garzanti 1985).

⁵³ Lettera del 31 marzo 1911 di Verga a Capuana: «Ma vossignuria lu sappi fari di veru mastru nta bedda *Malia*, e ora mi la fustistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fatto iu puru stu piccatu di mettiri li me figghi a cammareri, ppi lu malidittu bisognu» (RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 404).

vente economico che ha condizionato tutta la storia della produzione letteraria capuanaiana soprattutto degli ultimi decenni.

Allorché infatti Capuana decide di evadere dal solco verghiano, confeziona alcune novelle sul tema della giustizia – che è quello sul quale abbiamo incentrato la nostra attenzione – i cui esiti sono autonomi e originali e maggiormente in linea con i motivi e lo stile che lo caratterizzano.

Il pensiero corre, per esempio, a *Il barone di Fontane Asciutte*⁵⁴; *Alle Assise*⁵⁵; *Il monumento*⁵⁶, in cui gli episodi giudiziari, che costituiscono il nocciolo duro del racconto, sono di volta in volta sviluppati e analizzati con un approccio di tipo psicologico ed interiorizzante, spesso culminante col delirio, la pazzia, lo smarrimento e l'inconsapevolezza. Atteggiamenti ironici e stranianti, in cui il tema della giustizia non è trattato da Capuana né come argomento principale né come generatore del racconto ma, al contrario, come una componente di storie, talvolta grottesche, di cui costituiscono semplici episodi a sfondo legale e giuridico.

Il barone di Fontane Asciutte è la vicenda patetica e ridicola di un nobile decaduto, don Pietro Zingàli, che cerca di uscire dal proprio stato di indigenza citando in tribunale il cugino, il marchese di Camutello, per rientrare in possesso di alcune terre avite. Questa “lite” lo indurrà a rompere i rapporti con la sua famiglia, rea di aver cercato di farlo interdire, ad indebitarsi presso il procuratore legale ed a vivere in uno stato di miseria e di crescente paranoia che, infine, lo porteranno alla morte, proprio quando risulterà il vincitore della contesa legale.

Mentre nelle *Rusticane* vige la spietata legge della sopravvivenza e dell'utilitarismo (si pensi agli *Orfani* o alla *Storia dell'asino di San Giuseppe*, a riprova di una trasversalità che interessa anche gli animali), in questa novella prevale l'aspetto della tara ereditaria (anche il padre di don Pietro era litigioso e prepotente⁵⁷), l'incli-

⁵⁴ Apparso inizialmente sulla «Nuova Antologia», Roma, 1 novembre 1897; poi in *Nuove paesane*, 1898; quindi in *Passa l'amore*, 1908.

⁵⁵ Pubblicata in *Fumando*, 1889; poi *Le paesane*, 1894; quindi in *Nostra gente*, 1915.

⁵⁶ Compresa in *Istinti e peccati*, 1914.

⁵⁷ Il barone don Pietro non «si era mostrato in famiglia meno despota del barone don Calcedonio» e come il padre, che «aveva dovuto abbandonare la costruzione

nazione all'ossessione cieca e inflessibile, ed anche un accenno ad un argomento caro a Capuana, quello dello spiritismo⁵⁸, dal momento che viene inserito un curioso episodio in cui la figlia del barone confessa di avere evocato il diavolo affinché la salvasse dalla sua vita di stenti (Rosaria «aveva protestato contro la tirannia di Gesù Cristo che la condannava a essere una Zingàli, cioè un'ombra, un fantasma»: «abbandonata da Dio, mi rivolgevo al diavolo, che almeno mi prometteva quella felicità»⁵⁹). Ciò mostra l'attenzione del nostro scrittore al tema della “corruzione” del sangue, delle “tare” presenti nelle famiglie di rango ormai penosamente decadute, e dell'interesse per il paranormale.

Tuttavia gli echi verghiani non mancano neanche qui. La descrizione del palazzo avito degli Zingàli ricorda quella del palazzo dei Trao nel *Mastro-don Gesualdo*⁶⁰ (uguale decadenza, medesi-

del palazzo, darsi in mano agli strozzini, troncato, di nascosto agli avvocati, liti che non si potevano perdere», si rovinerà a causa delle contese legali. Capuana in più occasioni sottolinea la pazzia degli Zingàli: «Tutta la pazzia degli Zingàli parve si fosse scatenata improvvisamente»; Feliciano aveva sostituito il padre nell'amministrazione, «duro e inesorabile» si rivelava «della pura razza degli Zingàli»; e la sorella, «muta, impenetrabile, con quegli occhi che mettevano sgomento quando restavano fissati nel vuoto, quasi attratti da paurose visioni che gli altri non potevano vedere» è, anche lei, «una schietta Zingàli» (L. CAPUANA, *Il barone di Fontane asciutte*, in ID., *Passa l'amore*, Milano, Treves 1908, pp. 98-99 e 118).

⁵⁸ Tra i detrattori di *Spiritismo?* troviamo il materialista e scettico Giovanni Verga, per il quale la passione per l'occulto distraeva inutilmente l'amico e collega Capuana. Per una efficace sintesi degli interessi di Capuana sul paranormale cfr. i tre saggi di M. TROPEA, *Gli spiriti di Capuana: saggi, novelle e romanzi sotto influsso; Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena; Punto (spiritico) su Capuana*, in ID., *Nomi, ethos, follia, “discordanze” negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Lussografica 2014, pp. 117-184.

⁵⁹ CAPUANA, *Il barone di Fontane asciutte*, cit., p. 122.

⁶⁰ «La facciata di pietra dura intagliata, col vasto portone e i terrazzini e l'alto cornicione in cima, davano a quel palazzo l'aria di fortezza tra le meschine casette da cui era circondato. Bastava però cominciare a salire le scale per accorgersi subito che l'interno poteva dirsi una rovina. Scalini sbocconcellati; muri senza intonaco; pavimenti senza mattoni; finestroni, metà con vecchie tavole malamente inchiodate e murate in luogo di imposte e di ringhiere; volte reali macchiate di umido per l'acqua che vi stillava dal tetto nei giorni di pioggia; stanzoni squallidi, polverosi, e pieni di ragnateli, parecchi con un tavolino o un baule in un angolo e poche seggiole sgangherate attorno per mobilia, qualcuno con grandi quadri senza cornici alle pareti – quadri sacri, ritratti di famiglia anneriti dal tempo, scorticati, sfondati – e nient'altro. Bisognava attraversare quattro o cinque di questi stanzoni prima di arrivare alle stanze dove la famiglia del barone si era ridotta ad abitare» (ivi, p. 93).

ma sporczia ed odori pesanti; stessa progressiva contrazione degli spazi abitativi in progressivo disfacimento); la “lite” e le “carte” della lite – numerose e disordinate – ricordano quelle dietro le quali si consumava don Diego Trao; il vecchio canonico Rametta è ambiguo e interessato come il Reverendo e il canonico Lupi, e dispensa consigli più dannosi che utili. Ritorna il concetto che la giustizia è lenta e funziona solo per chi ha da spendere. Anche la morte del protagonista ricorda quella di Mazzarò, non volendo don Pietro rassegnarsi a lasciare la «roba» (il benessere) proprio adesso che poteva godersela dopo avere speso tutta la sua vita a inseguirla.

Dolorosa la novella *Alle Assise*, in cui una contadina, Agrippina Caruso, in preda al delirio d’amore, non si rende conto della colpevolezza del suo nuovo compagno nei confronti della figliuola di primo letto, da lui subdolamente avvelenata. Anche in questo caso c’è uno scollamento tra la legge che ricostruisce i fatti ed emette le condanne e il piccolo universo della donna, spaesata e non cosciente del degrado morale e materiale consumatosi sotto i suoi occhi. Agrippina assiste al processo e alla condanna come stralunata, chiusa in una bolla, estranea al quel mondo esterno fatto di uscieri, procuratori, avvocati, testimoni, codici, sbarre, che si muove e parla in modo incomprensibile.

Interessante *Il monumento*, in cui il barone Vittorio Bondòla, dopo aver dilapidato il proprio patrimonio, ritorna in auge grazie alla cessione di un grandioso monumento funebre che aveva fatto costruire per la moglie e che vantaggiosamente rivende ad un americano. Non potrà però godersi i frutti del colossale affare perché – come preannunciato da un incubo fosco, narrato con toni da melodramma –, improvvisamente impazzisce. La novella apertasi con la scena del tribunale, si conclude con la surreale e per alcuni versi umoristica scena del barone che non riesce a tendere la mano al cassiere della banca per afferrare il denaro perché trattenuto dalla defunta moglie sdegnata per la sua condotta.

Svincolatosi dalla suggestioni verghiane in tema di giustizia Capuana, come dimostrano gli esempi ricordati, giunge ad esiti felici e originali in cui gli episodi giudiziari sono solo alcuni degli ingredienti adoperati per costruire le storie che gli interessano maggiormente; storie che s’incentrano sull’indagine comporta-

mentale, ambientale e psicologica dei singoli protagonisti e di piccoli nuclei familiari o sociali; storie che si aprono al paranormale e al surreale.

GIUSEPPE DOMENICO BASILE

IRONIA, PITTORESCO E ORIENTALIZZAZIONI.
L'IMMAGINE DELLA SICILIA NELLE *PAESANE*
DI LUIGI CAPUANA

Analizzando le novelle *Don Peppantonio*, *Quacquarà* e *Il canonico Salamanca* questo intervento prova a rintracciare le spie di quella topica pittoresca che sul finire del XIX secolo caratterizzava nel dibattito pubblico un Mezzogiorno memoriale e stereotipato. Una regione dell'immaginario che si faceva *otherness* rispetto alla modernità europea dell'Italia unita. Per ottenere una prima risposta sul rapporto tra Capuana e i processi italiani di *auto-orientalism* si guarderà ai suddetti testi dello scrittore, mettendoli in rapporto con certa sua saggistica, nonché con i più recenti dibattiti sulle rappresentazioni orientalizzate del Mezzogiorno italiano.

Analyzing the short stories Don Peppantonio, Quacquarà and Il canonico Salamanca this article tries to track down the signs of the Picturesque that at the end of the Nineteenth century characterized the South of Italy as a memorial and stereotyped place. An imaginary cultural region that was otherness compared to Italy's european modernity. To get a first answer on the relationship between Capuana and the italian auto-orientalism, it will be useful to look to these three short stories, linking them with his essays, as well as with the most recent debates on representations of the italian Mezzogiorno.

Ne *La Sicilia e il brigantaggio*, in un 'immaginario' dialogo con Verga, Capuana scrive:

Così, invano tu hai raccontato la dolente istoria di *Rosso Malpelo*, e il dramma intimo e doloroso di *Pane nero*; invano hai tratteggiato la sorniona figura del *Reverendo*, dipinto a larghi tratti il gran paesaggio di *Malaria*, e schizzato *l'Asino di San Giuseppe* che interessa più di una creatura umana e fa pensare – tralascio a posta i grandi affreschi dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*. – Invano, io, per la mia parte, ho raccontato le storielle, mezze tristi e mezze gioconde di *Don Peppantonio*, di *Quacquarà*, del *Canonico Salamanca* e di tant'altri; invano, nè tu, nè io, non v'abbiamo introdotto, non che una coltellata, neppure una puntura di spillo, quantunque tutte quelle figure

fossero tanto schiettamente siciliane che avremmo potuto presentarle proprio la fede di battesimo¹.

Collocandosi all'interno della più ampia polemica sul fraintendimento della dimensione artistica delle sperimentazioni veriste, il brano ribadisce la centralità delle *Paesane* nella produzione siciliana dello scrittore mineolo, nonché le preferenze dei lettori. In queste righe Capuana prova a definire le novelle chiamate in causa, differenziando i modi della propria scrittura («storielles, mezze tristi e mezze gioconde») dalla narrativa verghiana («dolente istoria», «dramma intimo e doloroso», «gran paesaggio», «grandi affreschi») ed evidenziando l'uniformità tonale della propria produzione 'paesana'². Per comprendere quali modalità di rappresentazione della Sicilia siano riconoscibili nella raccolta del '94 e in che modo queste interagiscano con la riflessione sulle estetiche che contraddistinguono il Capuana di quegli anni, non sarà peregrino guardare alle novelle cui lo scrittore punta per contestare la strumentalizzazione politica della passione per il pittoresco dimostrata dai lettori italiani³.

Del 1883 *Don Peppantonio*⁴, del 1889 *Quacquarà* e *Il canonico Salamanna*⁵, queste tre novelle rivestono ruoli importanti nelle *Paesane*, collocandosi nei momenti chiave⁶ di una raccolta che l'autore ha vo-

¹ L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio*, in ID., *L'isola del sole* [1898], Caltanissetta, Edizioni Lussografica 1994, p. 44.

² «[Le *Paesane*] rivolgono la loro microscopica attenzione alle classi sociali più basse, e sono rigorosamente ambientate in un contesto non solo siciliano, ma addirittura delimitato dal perimetro di un paese particolare, che è poi quello dello stesso Capuana: Mineo», (M. PICONE, *La Sicilia come mito in Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone - E. Rossetti, Roma, Salerno 1990, p. 74).

³ Per uno studio sintetico sui caratteri dell'estetica pittoresca, si rimanda a R. MILANI, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Roma-Bari, Laterza 1997.

⁴ La novella fu pubblicata per la prima volta nella raccolta *Homo*, edita dal milanese Brigola nel 1883; dopo l'inserimento nelle *Paesane*, sarà riproposta in *Nostra gente*, nel 1915.

⁵ *Quacquarà* fu pubblicata nel 1889 nella raccolta *Fumando* del catanese Giannotta e, successivamente, nelle *Paesane* e in *Dalla terra natale* (del 1915). *Il canonico Salamanna* comparve, invece, per la prima volta nella «Nuova Antologia»; apre la raccolta delle *Paesane* e, successivamente, ricompare in *Nostra gente* nel 1915.

⁶ *Le Paesane* constano di 21 testi: 20 novelle di differente lunghezza e il testo teatrale *Malta*, già edito in volume nel 1891 per l'editore romano Sinimberghi. Nel com-

luto dividere in *parte prima*, *intermezzo* e *parte seconda*. Il canonico Salamanca introduce il lettore in una Sicilia ancestrale⁷; l'autore non fornisce indicazioni cronologiche o topografiche e l'ambientazione siciliana è ricostruibile a partire da elementi disseminati nel testo: nomi e soprannomi (Nzulu Strano; donna Totò), toponomastica assai vaga («tra gli ulivi del Saraceno»⁸), alcuni elementi paesaggistici («tra i fichi d'India e gli oleastri»⁹), usi e costumi del Mezzogiorno e che vanno dalla «jettatura» alle capacità artigiane (preindustriali) con cui si realizzavano strumenti di caccia come i *chiòccoli*. A proposito di questi richiami per quaglie, Capuana inserisce nella narrazione un brano degno delle migliori monografie dell'epoca sul folklore siciliano, creando intertestualità e rimandi che avvolgono il lettore in un discorso culturale sul Mezzogiorno giocato tra conferme dell'orizzonte di attese e tesaurizzazione degli stereotipi¹⁰.

L'ironia che connota la vicenda del canonico non impedisce alla novella di condurre il lettore all'esperienza di un altrove, di un'alterità geografica che tende a caratterizzarsi come *otherness* dislocata in un tempo andato. Proprio a partire dai chiòccoli Capuana introduce nel testo la dimensione temporale, un tempo interno alla storia narrata coincidente con lo sguardo malinconico dello scrittore. Nella vecchiaia del protagonista, ormai ammalato, i chiòccoli si caricano

plesso dei 21 testi, la novella *Il canonico Salamanca* ricopre la prima posizione, *Don Pepantonio* si colloca quasi a metà, alla dodicesima, *Quacquareà* alla diciannovesima, precedendo il dittico conclusivo *Malìa* e *Il mago*, novella quest'ultima che condivide temi e – in parte – personaggi con la commedia che la precede.

⁷ E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni 2000, p. 231.

⁸ L. CAPUANA, *Le paesane* [1894], a cura di E. Villa, Milano, Marzorati 1974, p. 113.

⁹ Ivi, p. 119.

¹⁰ «Si occupava, là e a casa, fabbricando chiòccoli per la caccia delle quaglie; e in quella cassetta, come nell'altra che aveva a casa, stavano riposti pelli di capretto conce, cannellini di stinchi di tacchino, minuzzoli di candeie di cera fattisi dare dai sagrestani, matasse di rafe grosso, forbici, aghi, un ditale e il legnetto intagliato a vite, con cui dare le pieghe a mantice ai sacchetti dei chiòccoli. Ritagliava la pelle sul modello di cartone e ne cuciva gli orli combaciati attentamente; poi, foggia con le dita una pallottolina di cera, la cacciava in fondo al sacchetto allestito; serviva per dare appoggio al chiòccolo sul polpastrello del pollice, quando dovevano suonarlo. Indi, infilato il legnetto, avvolgeva la pelle con uno spago tra i pani della vite, perché prendesse le pieghe e servisse da mantice» (ivi, pp. 123-124).

di un senso di trapasso e morte, di uno sguardo posteriore che conduce al rimpianto per i tempi andati:

Gli rammentava i bei giorni d'estate tra i seminati della Piana, ai tempi ch'egli e 'Nzulu davano la caccia alle quaglie con reti e fucile! Quacquarà! Quacquarà! E le quaglie accorrevano al richiamo, incappando fra le vaste reti stese sui seminati che si piegavano, cascando fulminate da colpi infallibili: Tum! Tum! Gli pareva di sentirseli ancora dentro gli orecchi. Tum! Tum! [...] – [i chiòccoli] gli ho destinati ai ragazzi poveri, per testamento; dovranno accompagnare la mia bara, suonandomi dietro: Quacquarà! Quacquarà!¹¹

Dunque la Sicilia 'paesana' si presenta, già nella prima novella della raccolta, come una regione priva di movimento storico e riconoscibile per gli esotici paesaggi rurali. All'interno di quella che già sembra caratterizzarsi come una regione dell'immaginario, l'uomo vive una tragicomica dimensione emozionale, tra egoismi e infantilismi, concupiscenze ferine e una socialità arcaica e premoderna.

La novella *Don Peppantonio* esplicita invece l'ambientazione mineola; sono indicazioni topografiche chiare i richiami alle zone di Jannicoco e del vecchio Collegio di Maria. Inoltre, Capuana opta per una (pur vaga) collocazione storica, facendo esprimere il protagonista sulla Monarchia italiana («Vittorio Emanuele, che avrebbe dovuto pensarci lui a far le strade buone, come si metteva in tasca i quattrini delle tasse, con quelle mignatte di sbirri che non lasciavano rifiatare»¹²). Il lettore si immerge, quindi, nella vita pulsante di un paesino della Sicilia postunitaria, con strade, negozi, rituali, personaggi, burle, nell'onnipresenza di una coscienza collettiva inflessibile.

Le vicende del protagonista si svolgono prevalentemente all'aperto¹³, nel cuore delle dinamiche sociali della comunità, tra i mo-

¹¹ Ivi, p. 124.

¹² Ivi, p. 217.

¹³ Come ha già dimostrato Moe a proposito della polemica tra Charles-Victor de Bonstetten (*L'homme du midi et l'homme du nord, ou l'influence du climat* del 1824) e Melchiorre Gioia (*Riflessioni* del 1825), uno degli elementi che negli anni immediatamente precedenti il processo di *nationhood* italiano più avevano caratterizzato la contrapposizione tra Nord e Sud d'Europa era stata la diversa disposizione a vivere gli spazi interni (domestici e di lavoro) ed esterni (strade, piazze, zone rurali), subito mutata in contrapposizione essenzializzata tra laboriosi uomini del Nord e *naturaliter*

menti di riposo che Peppantonio si concede sugli scalini del Collegio e le chiacchierate nella bottega dello speziale:

Lo facevano a posta per stuzzicarlo, ogni volta che Don Peppantonio andava a sedersi nella farmacia o su gli scalini del Collegio di Maria, per godersi il sole; ed era uno spasso. Egli gonfiava, gonfiava, sbuffava un buon pezzo, mordendosi la lingua per non parlare e, all'ultimo, quando scoppiava come una bomba, chi ne toccava ne toccava. La sua linguaccia lasciava il bollo, come un bottone di fuoco [...]. La gente si fermava a fare crocchio sentendolo sbraitare, e rideva [...]. Spesso quel sole se lo godeva tanto, da addormentarsi sugli scalini della chiesa del Collegio di Maria, quasi fosse sdraiato su una poltrona. Vito, che non aveva radiche da pestare, né decotti da bollire, andava adagino adagino a fargli il solletico con un filo di paglia, con una piuma, in un orecchio o sul naso; e don Peppantonio si aggrinzava nel sonno facendo certi versacci e dando certi scossoni che finivano col mandargli la tuba per terra e svegliarlo¹⁴.

Le relazioni sentimentali hanno ancora rituali dal sapore antico, con corteggiamenti che vedono donne annuire da finestre verghianamente addobbate («Tegònia che se ne stava tutto il giorno alla finestra a tastare i vasi di basilico e far la scimunita col figlio del calzolaio»¹⁵), serenate notturne («Pietro condusse sotto la casa di Tegònia mastro Nunzio col violino e tutti gli altri della compagnia»¹⁶) e fughe tra i giovani amanti, talvolta mortali ferite per i genitori:

L'accidente però gli prese davvero la mattina che donna Rosa andò

pigri popoli del Sud. Proprio nella polemica tra de Bonstetten e Gioia si trova una delle più importanti rielaborazioni di tale diversificazione geoculturale, con l'italiano intento a decostruire le tesi dello svizzero talvolta negandole, più spesso, invece, creando stratificazioni interne all'Italia stessa, alla ricerca di un Mezzogiorno tendente all'alterità. Si comprende, dunque, come, ancora settant'anni dopo, la rappresentazione di piccole o medie comunità siciliane tutte gravitanti intorno a una vita per lo più condotta in spazi aperti e collettivi, nelle piazze e nelle strade principali delle realtà di volta in volta descritte, non solo affondasse le radici in un universo discorsivo che informava le attese culturali stesse del lettore dell'Italia centro-settentrionale, ma continuava a sollecitare processi di orientalizzazione che neppure l'unificazione aveva potuto sopire. Su tali questioni cfr. N. MOE, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, Napoli, L'ancora del mediterraneo 2004, pp. 25-45.

¹⁴ CAPUANA, *Le paesane*, cit., pp. 218-219.

¹⁵ Ivi, p. 219.

¹⁶ Ivi, p. 226.

a cercare Tegònia nella sua cameretta e non la trovò, perché la notte era scappata di casa con Pietro di mastro Mommo, e non si sapeva dove fossero andati a nascondersi quegli scellerati che le ammazzavano il fratello. Il povero don Peppantonio non se l'aspettava: e dal lettuccio guardava con occhi stralunati, e non capiva e non sentiva, come un tronco [...]. E mentre egli moriva, colei ch'era stata da lui raccolta appena nata [...] domandava sorridendo al suo Pietro: – Mi vuoi bene?¹⁷

Nella novella il pittoresco Peppantonio¹⁸, a cavallo dell'inseparabile asino o impegnato nei campi, ingaggia un duello tragicomico con le condizioni meteorologiche, conducendo immaginarie polemiche con Cristo che sembrano avere la duplice funzione di segnalare l'avvicinarsi delle stagioni (dunque una percezione del tempo di tipo naturalistico) e di smussare i dibattiti meridionalisti sull'influsso del clima nell'arretratezza dell'isola:

Ci vorrebbe un'occhiata di sole e un po' di tramontana, e Cristo manda giù pioggia, con gli otri! I seminati affogano; i terreni sono diventati una ricotta; vi si affonda fino al collo... Poi, quando le pianticelle paiono tante anime del purgatorio che aspettino il suffragio, e la terra si fende e grida: Acqua! acqua! da cento bocche riarse¹⁹.

La *piece* prosegue con una terra assetata di pioggia («non lo sa lui che ora ci vuole la pioggia? E invece il cielo pare di bronzo e le campagne fanno piangere»²⁰) e continua con un comico aneddoto:

Arrivo, levo il basto all'asino... e comincia a piovere a dirotto, quasi non ci fossero ulive per terra che andavano perdute tra la mota!... – Al signore piace così; facciamo la sua volontà! – dico io. E, per passare il tempo, comincio a recitare il santo rosario... Al quarto mistero, spiove, e il cielo si rasserena. Cavo fuori i panieri, e mi metto a raccogliere ulive; mi piangeva l'anima nello scavarle con le ugne fra il terreno smosso dell'acqua. Ed ecco la pioggia, più forte di prima! – Al signore piace così; facciamo la sua volontà! – ripeto io... E

¹⁷ Ivi, p. 228.

¹⁸ Cfr. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 233.

¹⁹ CAPUANA, *Le paesane*, cit., p. 218.

²⁰ Ivi, p. 220.

rientro, e torno a recitare il santo rosario. Dopo tre ore di diluvio, spiove; il cielo si rasserena. Bravo! Grazie tante!... Era già tardi. Metto il basto all'asino, sto per montare a cavallo e la pioggia ricomincia più fitta, più insistente. – Oh!... Divertitevi pure, Signore! – mi scappa di bocca. – Rosario però non ne recito più! – E attesi il sereno, con le braccia in croce, masticando pazienza, giacché Domineddio godeva a divertirsi a quel modo [...]. – Lo fece il miracolo, appena fui a un terzo di strada, lusingato dal sereno. Aperse le cateratte del cielo addosso a me e al povero asino che non sapeva più dove mettere i piedi. Quattro miglia sotto la pioggia, inzuppato come una spugna, fino alle prime case del paese!... E, quando son lì, ecco il sereno, ecco il sole al tramonto che spunta tra le nuvole, lieto e luminoso, quasi intendesse burlarsi di me²¹.

L'abbassamento di tono è ricercato: le disavventure del protagonista procurano certo il riso nel lettore (coinvolto attraverso l'uso del discorso diretto e dell'indiretto libero), ma la sapiente costruzione retorica porta nella spirale della parodia anche il nesso clima-artratezza dei dibattiti meridionalisti cui accennavo in precedenza («il Signore si abusa della propria potenza e ci manda addosso tanti malanni che non li sopporterebbe neppure un macigno [...]; con questa mala annata, la gente muore di fame come le mosche»²²).

L'ultima delle novelle chiamate in causa è *Quacquarà*, testo che riprende il verso che il canonico Salamanca amava ripetere nei momenti di abbandono al ricordo, quel “quacquarà” che ne aveva accompagnato il distacco dal presente e lo slittamento verso il piano immobile dell'elegia. Per costruzione del protagonista²³ e ambienta-

²¹ Ivi, p. 224.

²² Ivi, p. 227.

²³ Se Peppantonio «portava in capo quella tuba bianca di felpa, della foggia di cinquant'anni fa, e non la lasciava neppure quando andava strascicando dietro l'asino gli scarponi imbullettati [...], corrugando le sopracciglia che parevano setole di maiale, e conficcando il mento nel bavero del ferraiuolo» (ivi, pp. 217-218), allo stesso modo il don Mario di *Quacquarà* veste «con quella tuba rossiccia, alta due palmi, a tese strette, col soprabito dalle ali lunghe fino ai piedi e ondeggianti al vento [...], soprabito alla foggia di mezzo secolo addietro» (ivi, pp. 293-294). La descrizione dei protagonisti delle due novelle rimanda icasticamente a una topica pittoresca, proponendo il profilo di uomini eccentrici e malconci, abbigliati in maniera poco appropriata e spesso legati a mode e stili di diversi decenni prima. La tuba usurata e fuori moda – sia bianca o rossa – si fa elemento pittorico centrale e di spicco, in qualche modo sineddoche della stravaganza dei personaggi; allo stesso modo la rimarcata ap-

zione, *Quacquare* guarda alla novella di Peppantonio, riproponendo luoghi, personaggi, riti e abitudini della comunità mineola. Ritrovia-mo la topografia (piazza Buglio, la cantonata della Mercede), i luoghi di ritrovo (il Casino, la farmacia Montemagno) e perfino alcuni personaggi, su tutti il farmacista Vito. I riferimenti intertestuali testimoniano lo spessore di quello che può essere considerato un compendio di vita paesana, una costruzione letteraria che mette in scena davanti agli occhi del lettore la vita quotidiana di Mineo. Perché ciò abbia successo è necessario, però, aggiungere ma non ripetersi, accrescere variando, ribadire semmai, ma senza annoiare.

Nella storia di don Mario, infatti, Capuana mescola in maniera diversa gli elementi e guarda all'inesorabile mutamento dei tempi, alla dolcezza di figure che oppongono un ostinato rifiuto al presente («i veri Majori siamo noi. Morti noi, morto il mondo!»²⁴), allo sguardo malinconico di chi è stato testimone della fine di un mondo. Le tappe di una vicenda povera di *verve* narrativa raccontano di una fallimentare metafisica della reazione al cambiamento: la polemica dell'ultimo rampollo di una famiglia di notai contro il Codice napoleonico («era uscito dall'inferno quel castigo»²⁵); il giudizio che accomuna calamità naturali e fermenti storico-politici («tempi duri; le cattive annate, il torcicollo epidemico del '37, il colera, la rivoluzione del '48»²⁶); l'ironia contro l'ascesa sociale della borghesia («domani andrò dal Cavaliere... – Suo padre era contadino!... – Suo nonno andava a giornata!... – Ora è ricco sfondato!...»²⁷). Tuttavia, è nella cadente casa Majori che si concentra il nucleo simbolico del racconto, nel suo rappresentare il segno della fine di un mondo, l'allegoria viva e materiale d'una crisi inarrestabile dietro cui si celano amarezze e ideologemi del Capuana scrittore:

Passava il tempo seduto su la soglia della porta, discorrendo con le vicine, o aggirandosi per le molte stanze vuote della casa crollante.

partenenza di quegli indumenti a cinquant'anni prima diventa essenziale perché si attivi il meccanismo della malinconia per un passato ormai irrecuperabile, quel senso di rovina e fine di un'epoca che è pilastro dell'estetica del pittoresco.

²⁴ Ivi, p. 300.

²⁵ Ivi, p. 293.

²⁶ Ivi, p. 294.

²⁷ Ivi, p. 295.

Da anni ed anni non v'erano state fatte riparazioni di sorta; le imposte si reggevano appena sui gangheri; due solai erano sprofondati e bisognava passare sui tavoloni, posti a mo' di ponticelli, per andare da una stanza in un'altra; i tetti di parecchie stanze, ridotti la più parte quasi senza tegole, versavano acqua da tutti i punti, quando pioveva [...]. Pure continuava a spazzare quella rovina con lo stesso amore, con la stessa accuratezza d'una volta; levando via i ragnateli dalle mura e dagli angoli; spolverando i pochi mobili tarlati e sfasciati; piantando un chiodo in una spalliera di seggiolone, in un piede di tavolino; incollando un foglio di carta oleata a una finestra dove mancava un vetro; portando fuori, al solito, a tarda notte, le immondezze²⁸.

Queste novelle, non a caso citate nella polemica sull'identità geoculturale della Sicilia, possono dunque essere considerate un campione rappresentativo dei temi e delle forme che – a detta dello stesso scrittore – più avrebbero influito sulla sedimentazione della «consapevolezza geopolitica» nazionale di saidiana memoria²⁹. Se passiamo in rassegna, con inevitabile superficialità, le restanti novelle delle *Paesane*, notiamo come l'autore giochi a variare la combinazione degli elementi senza mai rinunciare a un ambiguo pittoresco³⁰, mantenendo l'immagine di una Sicilia astorica³¹ che affiora dalle nebbie della memoria per consegnare ai lettori usi, costumi, passioni e credenze assai gravati da strategie discorsive che ne marciano la radicale *otherness*. Il discorso sulla Sicilia, così come si sviluppa nei restanti testi, non di distacca dalla rappresentazione di una religiosità popolare egoista (*Fra Formica*), folkloristica (*Rottura con il Patriarca*, *Mastro Cosimo*, *La conversione di Don Ilario*) e votata alla su-

²⁸ Ivi, pp. 298-300.

²⁹ E.W. SAID - E. W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli 2008⁷, p. 21.

³⁰ «Per il Capuana la stravaganza rimane una componente della natura umana viepiù interessante per quel quid di anormalità e di pittoresco che reca in sé, e per l'opportunità di condensare meglio negli svolgimenti amarezze e ribellioni senza gesti melodrammatici né forzature sentimentali» (E. VILLA, *Introduzione a CAPUANA, Le paesane*, cit., p. 53).

³¹ «Il lavoro delle *Paesane*, invece che la descrizione ravvicinata dello strano e dell'insolito, la curiosità bozzettistica e l'analisi del diverso, privilegia la riflessione approfondita del carattere primigenio di un popolo e l'analisi dello identico nel quale tutti i siciliani si possono riconoscere» (PICONE, *La Sicilia come mito in Capuana*, cit., p. 75).

perstizione (*Notte di San Silvestro, Il prevosto Montoro, Il «tabbùtu», Malìa e Il mago*); ribadisce il carattere primitivo delle passioni che dominano la vita dei siciliani, tra tutte il trinomio amore-gelosia-duello (*Notte di San Silvestro, Alle Assise, Tre colombe e una fava, Comparatico, Malìa*), l'avarizia (*Il medico dei poveri, Il «tabbùtu»*) e il vizio del gioco (*Mastro Cosimo, Il prevosto Montoro*); ripropone una vita comunitaria asfissiante, ma vissuta tra burlle (*Notte di San Silvestro*) e la semplicità di momenti trascorsi negli spazi aperti urbani (*Lo sciancato*) o rurali (*Alle Assise*). Perché un universo discorsivo così articolato possa risultare affascinante e coerente, non devono mancare altri elementi tipici dell'estetica del pittoresco: dalla curiosità per motti, proverbi, canti e soprannomi – spesso trascritti in dialetto – all'esotismo del paesaggio meridionale (fichi d'India, campi sterminati e deserti); dall'esplicitazione che ciò di cui si sta narrando appartiene a un romantico passato, alla presenza di muli, asini, carretti, abbigliamento rurale, palazzi e conventi in rovina, finestre infiorate e processioni festanti³².

Come nei testi spuri poi raccolti ne *L'isola del sole*, anche nelle *Paesane* Capuana è dunque incline a far propria l'estetica del pittoresco, una dimensione retorica che sente più consona all'immagine della Sicilia che egli conserva, più utile alle proprie opzioni politico-ideologiche, più coerente con la posizione che ricopre nei campi letterario e culturale italiani, nonché in linea con l'orizzonte di attese del pubblico e dell'editoria nazionali. Ciò avviene nonostante egli abbia il sospetto, a tratti angosciato, che (anche) grazie all'interessata strumentalizzazione delle essenzializzazioni pittoresche della Sicilia si sia consolidato il proposito di mutare i rapporti di forza tra settori della classe dirigente nell'isola³³. Il pittoresco cui lavora Capuana vorrebbe in parte depotenziare gli inneschi meridionalisti, essere ironico, tragicomico e lieve agli occhi del lettore; per farlo, l'intero orizzonte della scrittura deve tacere la consapevolezza della propria dimensione discorsiva, dell'illusoria pacificazione di contraddizione ineludibili ma esterne al piano testuale e al dibattito estetico. Quando ciò non avviene, l'ironia fa emergere all'improvvi-

³² Cfr. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 234.

³³ Sul tema, cfr. N. MINEO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio* [1892], in ID., *L'isola del sole*, cit., pp. 17-19.

so, negli *Scavi di mastro Rocco*, l'artificiosità del pittoresco nell'epoca moderna. In una novella che ripropone fichi d'India e resti dell'antica civiltà saracena, credenze popolari e ricorso alla magia, nomi fantastici e attualità dei miti, assenza di indicazioni storico-geografiche e soprannomi dialettali, ecco che uno dei personaggi scoprirà che la corsa alla riproposizione fuori tempo di reliquie delle epoche passate riserva amare sorprese:

Un giorno il Barone disse a mastro Rocco: – Trovate qualcosa altro, o risparmiatevi di venire. Di queste, guardate, ne ho già pieno un armadio. E gli additava le statuette – Cerere seduta e con le mani sui ginocchi – schierate in fila dietro i vetri dell'armadio, tra vasi greci, lucerne, bronzi e monete antiche d'ogni grandezza... Mastro Rocco stette un bel pezzo senza farsi vedere. Quando gli si ripresentò, insieme col solito vecchietto [...] – Signor Barone, gran novità! *Voscenza* resterà incantato! Il barone si era messo gli occhiali per ammirare meglio; e vedendo quelle quattro figurine di Cerere simili in tutto alle altre con tanto di pipa in bocca, invece di restare incantato cominciò a urlare: – Ah, mastro Rocco ladro! Ah, mastro ladro! E avrebbe, con una pistolettata, sfracellato il cranio a quei due, se non fossero saltati dalla finestra a pian terreno, senza neppure badare che potevano rompersi il collo³⁴.

Tutt'altro che casualmente Picone può considerare la scrittura capuaniana d'argomento siciliano un sistema integrato di etnografia e immaginazione, una proposta organica volta a definire un oggetto culturale antico come le memorie di chi lo testualizza: «il lavoro folkloristico e quello artistico diventano [...] un viaggio *a reboirs* nel dominio della memoria, nel tentativo di riportare in superficie immagini di vita siciliana registrate durante gli anni infantili [...], strati memoriali originari depositati nella psiche collettiva o nel ricordo degli scrittori»³⁵.

La questione che a questo punto appare ineludibile è, quindi, la relazione che certe opere dello scrittore mineolo possono aver istituito con i processi di orientalizzazione in atto in Italia proprio a cavallo tra i secoli XIX e XX. Capuana non fu certo scrittore sprov-

³⁴ CAPUANA, *Le paesane*, cit., p. 167.

³⁵ PICONE, *La Sicilia come mito in Capuana*, cit., p. 67.

veduto ma, semmai, operatore culturale sopraffino e proprio certe sue ambigue riflessioni sul rapporto tra immagini letterarie della Sicilia e operazioni politiche nazionali appaiono oggi di grande interesse. Ciò nonostante, egli sembra incapace di abbandonare fino in fondo quel bonario pittoresco di cui pure conosceva i rischi, confermando in qualche modo la lettura che Moe³⁶, Schneider³⁷, Pandolfi³⁸, Rosengarten³⁹, Wong⁴⁰, Moloney⁴¹ e – suo malgrado – Dickie⁴² hanno dato del peculiare *auto-orientalism* italiano⁴³.

³⁶ MOE, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit.

³⁷ J. SCHNEIDER, *Introduction: The Dynamics of Neo-Orientalism in Italy (1848-1995)*, in *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Oxford/New York, Berg 1998, pp. 1-26.

³⁸ M. PANDOLFI, *Two Italies: Rhetorical Figures of Failed Nationhood*, in *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Oxford/New York, Berg 1998, pp. 285-290.

³⁹ F. ROSENGARTEN, *Homo Siculus: Essentialism in the Writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, and Leonardo Sciascia*, in *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Oxford/New York, Berg 1998, pp. 117-134.

⁴⁰ A.S. WONG, *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*, New York, Palgrave Macmillan 2006.

⁴¹ B. MOLONEY, *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950: Bonfires in the Night*, Dublin, Four Courts 2005.

⁴² J. DICKIE, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Basingstoke, Macmillan 1999.

⁴³ Per una sintesi del dibattito sui processi letterari di *auto-orientalism* italiano, rimando al mio G.D. BASILE, *Said 'nonostante Said'. Il dibattito sull'orientalism in one country' e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano*, in *Identità, migrazioni e postcolonialismo in Italia. A partire da Edward Said*, a cura di B. Brunetti - R. Derobertis, Bari, Progedit 2014, pp. 94-112.

II
CAPUANA DRAMMATURGO

ARNOLD CASSOLA

LUIGI CAPUANA E I SUOI RAPPORTI CON MALTA

Questo contributo prende in esame i vari ‘reperti maltesi’ che si trovano presso la Casa Museo “Luigi Capuana”, di Mineo. Si tratta di notizie ricavate da cartoline spedite a Capuana da Malta; da fotografie fatte a Malta durante il suo soggiorno nell’isola dei Cavalieri nel dicembre del 1910; da dediche di libri o di fotografie fatte da Capuana ai suoi ammiratori maltesi, ma anche da dediche fattegli da italiani abitanti a Malta, nonché da una dedica fatta dallo stesso Capuana alla sua amata Adelaide Bernardini, che era rimasta in Sicilia. A questi vanno aggiunte le testimonianze ricavate dalle autobiografie di intellettuali e notabili maltesi dell’epoca, nonché dai resoconti dei vari giornali maltesi che diedero ampio spazio alla visita dell’illustre siciliano. Il tutto dimostra la grande considerazione in cui i maltesi tennero il maestro.

This article examines the various ‘Maltese holdings’ in possession of the Casa Museo “Luigi Capuana”, in Mineo. These include postcards sent to Capuana from Malta; photos taken in Malta during his stay there in December 1910; book and photo dedications made by Capuana to his Maltese admirers; dedications made to him by Italians living in Malta as well as the Sicilian writer’s dedication to his beloved Adelaide Bernardini, who had remained in Sicily during his Malta visit. To these one must add a number of testimonies from the autobiographies of illustrious Maltese intellectuals of the period, as well as newspaper accounts of his Malta visit, which all demonstrate the high esteem in which the great Sicilian writer was held by the Maltese.

Questo saggio ha come scopo quello di arricchire la storia dei rapporti tra Luigi Capuana, l’isola di Malta ed i suoi letterati, grazie alla ricostruzione di piccoli episodi verificatisi fra il 1902 e la morte dello scrittore mineolo nel 1915.

La visita di Luigi Capuana a Malta nel dicembre del 1910 è stata ampiamente trattata nei contributi di Oliver Friggieri (1988) e di Arnold Cassola (1996, ripubblicata 2007). Nel secondo contributo vi sono anche trattati i testi pubblicati dallo scrittore di Mineo nei giornali e nelle riviste maltesi del primo novecento.

Benchè Capuana avesse visitato Malta solamente una volta nel 1910, il suo sodalizio con Malta, ed in particolare con lo scrittore

maltese Agostino Levanzin, sembra essere cominciato almeno a partire dal 1902. L'8 giugno di quell'anno Capuana scrisse una lettera a Levanzin, che in precedenza gli deve avere chiesto l'invio di una foto con autografo. Capuana gli rispondeva:

Catania, 8 giugno 1902

Il ritardo con cui la ringrazio della sua gentilissima lettera proviene dall'aver voluto appagare il suo desiderio di una mia fotografia. Ho dovuto farla fare apposta.

Noi qui seguiamo con vivissimo interesse il movimento nazionale sviluppatosi in Malta che credevamo compiutamente "inglesizzata"; e facciamo auguri perché la nobile agitazione sia coronata da felice successo¹.

In questa breve lettera spiccano due elementi. Il primo riguarda il dichiarato interesse di Capuana per le vicende politico-linguistiche nella vicina colonia inglese. Il secondo è un episodio alquanto simpatico: Capuana giustifica il suo ritardo nel rispondere alla richiesta di Levanzin in quanto avrebbe dovuto far fare la sua fotografia specificamente per Levanzin, foto sulla quale scrisse la dedica «All'amico Levanzin ed alle sue care bambine – affettuosamente – Luigi Capuana»².

Adesso, è ben risaputo che Capuana si diletta di fotografia e che, nella sua casa di Mineo, aveva allestito un'apposita camera oscura per sviluppare le foto che egli stesso scattava. È verosimile che egli si fosse fatto fare una foto da qualcun altro, quando effettivamente lui stesso si diletta di fotografia? Oppure, lo scrittore di Mineo avrà fatto ricorso ad una piccola bugia per giustificare il ritardo nel rispondere? Forse non si saprà mai come sono andate veramente le cose.

Un paio di mesi dopo, nell'agosto del 1902, Capuana spedì un'adesione scritta a Levanzin in cui solidarizzava con i maltesi nella loro lotta contro il governo britannico, tanto che dichiarava che «questo sentimento, non d'italianità, ma di dignità umana, che fa ribellare i maltesi contro la prepotenza imperialista del ministro

¹ A. CASSOLA - C. FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzo: due italiani a Malta, un italo-maltese a Tunisi*. Roma, Camera dei Deputati 2007, p. 18.

² *Ibidem*.

Chamberlain, è veramente ammirabile». Questa dichiarazione di Capuana del 1902 venne pubblicata da Levanzin solamente dopo otto anni e sei mesi, nella rivista diretta da lui, *In-Nahla* [‘L’Ape’]³.

In quale occasione si erano incontrati per la prima volta Capuana e Levanzin? Questo non si sa. Ma non escluderei che il primo incontro fosse stato proprio a Catania qualche mese prima che Capuana inviasse a Levanzin la lettera e l’adesione. Infatti, nell’aprile del 1902, un gruppo nutrito di giovani maltesi, appartenenti al circolo “La Giovine Malta”, visitò la Sicilia. “La Giovine Malta” era costituita da «un nucleo di giovani che amavano considerarsi europei e che volevano vendicare la civiltà latina dell’Isola in un momento politicamente difficile, cioè quando il regime coloniale straniero opprimeva lo sviluppo ed il cammino della libertà politica e la visione europea dell’isola»⁴.

Il circolo “La Giovine Malta” si premurava di coltivare da vicino le relazioni culturali con l’isola italiana più prossima a Malta. «Nell’aprile 1904 [in realtà febbraio del 1902] il Circolo festeggiò un gruppo di studenti degli atenei siciliani di Catania, Messina e Palermo, e ancora nel maggio 1905 un gruppo di 50 studenti dell’Istituto Tecnico di Catania»⁵. Secondo Frenzo Azopardi, la visita degli studenti universitari siciliani a Malta avvenne il 26 febbraio del 1902. Per dirla con le sue parole, tali incontri servivano a «rassodare sempre più le affinità di razza, di storia e di coltura che tengono Malta e la Sicilia unite da tempi immemorabili»⁶.

I “giovani” maltesi contraccambiarono la visita poco dopo. Infatti, «in seguito, e precisamente ai primi d’aprile del 1902, gli studenti del nostro Ateneo restituirono la visita ai goliardi sicani, e le feste colle quali vennero accolti superano ogni tentativo di descrizione»⁷. Il primo scalo fu Siracusa, dove «ricevemmo [...] il primo fraterno saluto della studentesca e della cittadinanza, uscite in corpo sul molo ad acclamarci»⁸. Ma l’accoglienza aretusaiana, in confronto

³ *Ibidem*.

⁴ M. GALEA, *La cultura nella “Giovine Malta”*, in «La Fardelliana», XI (1992), p. 59.

⁵ *Ivi*, p. 61.

⁶ V. FRENO AZOPARDI, *Ricordo del venticinquesimo anniversario della fondazione del Circolo “La Giovine Malta”*, Malta, Tipografia del Malta 1926, p. 22.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. MERCIECA, *Le mie vicende*, Malta, Tipografia Casa San Giuseppe 1946, p. 30.

ai festeggiamenti catanesi, non era che un “pallido preludio”. Ecco come descrive la visita dei maltesi a Catania, l’allora presidente de “La Giovine Malta”, Arturo Mercieca:

Ma l’accoglienza della classica Ortigia non era che un pallido preludio a quella che, nella stessa mattinata, ci era preparata a Catania. Convennero a riceverci alla stazione ferroviaria, con labari e musiche, oltre alle rappresentanze delle autorità per intero, quattordici associazioni, tutti gli studenti universitari, coi tradizionali berretti multicolori, che noi avevamo adottato e in quella occasione portato per la prima volta, e una immensa calca di popolo. Terminate le presentazioni, tra uno scroscio assordante di battimani e di evviva, fummo fatti percorrere in corteo interminabile le principali vie diritte e spaziose della città, tutte addobbate con bandiere e strisce variopinte inneggianti a Malta, e gremitissime di popolo applaudente, sino all’Ateneo⁹.

Io ipotizzerei che l’allora trentenne Levanzin, che era socio de “La Giovine Malta”¹⁰, facesse parte del gruppo di giovani maltesi recatisi a Catania e che avesse incontrato in quell’occasione l’illustre scrittore, che proprio in quell’anno era tornato per insegnare lessicografia e stilistica presso l’Ateneo catanese. Nel contempo, Capuana avrebbe avuto modo di incontrare anche una buona parte dei soci de “La Giovine Malta” che, poi, nel 1904, avrebbero dato vita ad una rivista prestigiosa in lingua italiana, il «Malta Letteraria».

Il successivo contatto fra i due di cui si ha conoscenza è una cartolina in cui si ritrae la *Victoria Gate* di La Valletta, cioè la porta d’entrata laterale della capitale di Malta, la qual cartolina porta il timbro postale maltese datato 8 maggio 1903 ed è inviata all’«Illustre Letterato Prof. Luigi Capuana, Università, Catania». Sull’illustrazione stessa, che è una riproduzione fotografica del famoso fotografo maltese Richard Ellis, stampata a Milano da G. Godiano e Co., vi è scritto a mano semplicemente: «Agostino Levanzin B.A. 7-5-03» (Casa Museo “Luigi Capuana”, Mineo). Interessante notare come a Levanzin premesse aggiungere alla propria firma la sigla B.A. a se-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. GALEA, *The Genesis of the Circolo ‘La Giovine Malta’*, in «Melita Historica», XIV (2005), fasc. 2, p. 189.

guito del nome, per enfatizzare il fatto che fosse laureato, avendo conseguito il titolo di *Bachelor of Arts*.

Questa cartolina potrebbe anche essere il risultato di una seconda visita di Levanzin a Catania nel 1903, forse questa volta in compagnia della famiglia al posto degli studenti de “La Giovine Malta”. Infatti, nel 1910, Levanzin ricorda che Capuana lo accolse veramente bene quando egli visitò Catania sette anni prima, ergo nel 1903 (LEVANZIN, *In-Nahla*, 24 dicembre 1910). Durante questa ipotetica seconda visita catanese di Levanzin, oltre Capuana egli frequentò vari intellettuali e notabili del posto, fra cui Mario Rapisardi, A. Russo-Aiello, il Rettore dell’Università G. Clementi, il sindaco G. De Felice Giuffrida, il marchese Adriano Colocci, il barone Beneventano e altri ancora.

Il probabile contatto di Capuana con gli attivisti de “La Giovine Malta” nel 1902 potrebbe essere stato il motivo per cui nel settembre del 1904 lo scrittore siciliano pubblicò nella rivista *Malta Letteraria*¹¹ la sua novella *Sorrisino*, apparsa per la prima volta qualche mese prima nella rivista diretta da Mario Novaro, «La Riviera Ligure».

Il contributo di Capuana al «Malta Letteraria», oltre ad essere un contributo letterario, dovrebbe leggersi pure come una concretizzazione della sua solidarietà politica con i maltesi, come espressa nella sua adesione a Levanzin dell’agosto 1902. Il contributo del verista siciliano alla rivista maltese avrà senz’altro aiutato a cementare l’affinità siculo-maltese, tanto agognata sia dai giovani maltesi che dai loro coetanei catanesi.

L’articolo di Capuana nel «Malta Letteraria» del settembre 1904 potrebbe avere risvegliato in Levanzin la voglia di rimettersi in contatto diretto con il professore catanese dopo oltre un anno e mezzo. Infatti, in data 16 dicembre 1904, egli spedisce una seconda cartolina, questa volta raffigurante la Con-Cattedrale di San Giovanni, sita in Strada San Giovanni, La Valletta. Si tratta di un’altra riproduzione della foto scattata da Richard Ellis, questa volta fatta da J. Bonello, di Strada Reale n. 6d, La Valletta. Come la precedente cartolina, anche questa è indirizzata semplicemente all’«Illustre Letterato/Prof. Luigi Capuana/ Università di Catania» però la didascalia subi-

¹¹ Il «Malta Letteraria», rivista mensile di “lettere, scienze, ed arte”, era stato fondato proprio nel 1904, con il primo numero uscito a maggio, ed era l’organo ufficiale del circolo “La Giovine Malta” (*Ibidem*).

sce un leggero arricchimento verbale, diventando: «Saluti ed auguri/ A. Levanzin B.A./ Malta/ 16/12/04».

Anche se non abbiamo riscontrato altra documentazione che lega Capuana a Malta fra la fine del 1904 ed il suo viaggio nell'isola nel dicembre di sei anni dopo, sicuramente ci saranno stati dei contatti fra Capuana ed i maltesi. Sembra, come si vedrà più avanti, che Levanzin abbia visitato Catania in questo lasso di tempo e che Capuana lo abbia accolto calorosamente durante il suo soggiorno in città. Tuttavia, in assenza di ulteriori attestazioni relative a questo periodo, il documento 'maltese' successivo riguardante Capuana, in ordine cronologico, è da ritenersi l'articolo scritto dal siciliano Antonio Deni, ed intitolato "Per il giubileo letterario di Luigi Capuana", apparso nell'edizione di «Malta Letteraria» di marzo-aprile 2010.

In questo articolo, Deni «pubblicò un ampio resoconto della festa celebrata all'Università di Catania nell'occasione del giubileo letterario dello scrittore»¹² e aggiunse i vari tributi:

gli omaggi e i giudizi che tutto il mondo intellettuale ha rivolto al grande novelliere siciliano, da Benedetto Croce [...], a Giovanni Verga [...], a Federico De Roberto [...], a Cesare Lombroso [...]. a Salvatore Farina [...], a Vittoria Aganoor Pompilj [...], a Roberto Bracco [...], ad Ada Negri [...], a Giannino Antona Traversi [...], a Guido Mazzoni [...], a Renato Fucini che lo chiama fecondo e versatile scrittore; e a molti altri ancora è stato un tributo tutto di affetto e di venerazione al grande scrittore¹³.

Dopo i festeggiamenti del grande maestro a Catania, non poteva non seguire il tributo dei maltesi, in particolare quelli filo-italiani. Capuana arrivò a Malta il 13 dicembre del 1910, sul piroscafo *Peloro*, proveniente da Siracusa. Assieme a lui, i giornali dell'epoca registrano quattro altri passeggeri, G. Depiro, L. Fontana Rosa, A. Chircop e Pasqua Ferrara¹⁴. Non vi è nessuna menzione della moglie di Capuana, Adelaide Bernardini, e quindi si presumerebbe che lei non lo avesse

¹² O. FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia: prospettive veriste nella narrativa maltese*, in *Malta e Sicilia. Continuità e contiguità linguistica e letteraria*, a cura di R. Sardo - G. Soravia, Catania, CULC 1988, p. 156.

¹³ A. DENI, *Per il giubileo letterario di Luigi Capuana*, in «Malta Letteraria», VII (marzo-aprile 1910), fasc. 71-72, p. 77.

¹⁴ CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzo*, cit., p. 20.

accompagnato nel suo viaggio. Come si vedrà più avanti, la Bernardini effettivamente non accompagnò suo marito nel viaggio maltese.

Secondo Levanzin, era da molto tempo che Capuana gli scriveva dicendo che nutriva un forte desiderio di visitare Malta e fu solo a Levanzin, almeno secondo quest'ultimo, che lo scrittore siciliano mandò un telegramma perché lo andasse a ricevere a bordo del piroscafo appena arrivato e perché gli organizzasse gli incontri nell'isola¹⁵.

Levanzin fu molto fiero ed onorato di potere fare da cicerone ad un letterato di tal spessore. Nel suo contributo al giornale «Malta», del 17 dicembre 2010, non nasconde la soddisfazione di essere amico di un letterato talmente illustre che, però, dimostrava anche delle grandi doti e qualità umane:

Il nostro gradito ospite è una delle più fulgide figure della letteratura italiana contemporanea. Il suo ingegno policromo è di una versatilità meravigliosa: critico de' più autorevoli, romanziere de' più ricercati, novelliere per bambini de' più spontanei e simpatici, drammaturgo de' più applauditi, conferenziere dalla parola calda ed affascinante, è pure un profondo psicologo ed ha pubblicato lavori interessantissimi sulla scottante questione dello spiritismo...Figli non ha; è astemio, feroce, fotografo, spiritista convinto, modestissimo all'eccesso, amico sincero, ama i giovani e procura sempre di incoraggiarli, parlatore arguto e piacevole, ed uno di quelli che tratta con squisita gentilezza e cordiale ospitalità con tutti quelli che, fortunati, vengono in contatto loro. Io non dimenticherò mai la grata accoglienza che mi fece a Catania, quando, sentendo del mio arrivo colà, venne all'hotel per condurmi a casa sua in carrozza dove mi trattò con una espansione e familiarità eccezionali in un uomo del suo valore ... Abbia intanto l'augurio affettuoso di tutti gli ammiratori del genio latino per una lunga e felice permanenza fra noi¹⁶.

Come trascorse il suo soggiorno maltese Capuana? Sicuramente, ebbe occasione di fare conoscenza dei più importanti esponenti del mondo culturale maltese, che se lo contendevano. Come scrive il

¹⁵ FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia*, cit., p. 156; CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzo*, cit., p. 20.

¹⁶ FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia*, cit., pp. 156-157.

giornale «L'Avvenire» del 15 dicembre, «[...] già parecchie persone, tra cui le più colte del paese, si onorano a tenergli compagnia durante la sua permanenza tra di noi»¹⁷. La mattina dopo il suo arrivo nell'isola, egli fece una visita alla più alta carica politica di Malta, il Governatore britannico, che tenne un pranzo in suo onore nel palazzo magisteriale¹⁸. Non mi sorprenderei che il Governatore gli avesse regalato un libro sulla storia di Malta, scritto in inglese. Infatti, quello stesso giorno Capuana invia alla moglie Ada Bernardini l'introduzione in inglese ad una *Storia di Malta*, strappata dal resto del libro, con la seguente dedica: «Alla mia Ada, lieto ricordo (speriamo!) di una gita a Malta, 14 dic. 1910. Luigi Capuana» (Casa Museo “Luigi Capuana”, Mineo). Il pensiero amoroso diretto alla giovane moglie lontana ben valeva lo strappo ad un libro scritto in inglese.

Il giorno dopo poi, il 15 dicembre, visitò il prestigioso Istituto di Educazione secondaria di La Valletta, il Collegio Flores, dove si intrattenne per oltre due ore. Altri pranzi, bicchierate e *lunches* gli furono offerti dalla «migliore gente del paese», dal Rettore dell'Università, Edoardo Magro, dal medico e letterato Giovanni Felice Inglott, che era il suocero di Levanzin, nonchè dal Levanzin stesso¹⁹.

Il 16 dicembre, invece, fu lui a ricevere una visita nell'albergo dove alloggiava presso l'editore del quotidiano «The Malta Herald», come risulta dal seguente brano: «Yesterday we had the pleasure of paying a visit to Commendatore Luigi Capuana, Professor of Italian Literature at the Athenaeum of Catania, who, during his brief stay in Malta, has taken up abode at the Hôtel d'Angleterre» («The Malta Herald», Saturday, December 17, 1910).

Il 20 dicembre fece visita al Circolo “La Giovine Malta”, ricambiando così la visita che i giovani avevano fatto a Catania otto anni prima. Secondo «L'Avvenire» del 19 dicembre «apprend[iamo] con piacere che il Prof. Luigi Capuana che Malta si onora di ospitare sarà domani ossequiato dai soci del circolo “La giovine Malta” nella loro sede»²⁰. Levanzin ci conferma che nell'incontro presso “La Giovine

¹⁷ CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzzo*, cit., p. 21.

¹⁸ FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia*, cit., p. 157; CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzzo*, cit., p. 21.

¹⁹ FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia*, cit., p. 157; CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzzo*, cit., pp. 22, 24.

²⁰ CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzzo*, cit., p. 23.

Malta”, gli studenti «*taùh* bicchierata famusa», cioè gli dedicarono un caloroso brindisi (LEVANZIN, *In-Nahla*, 24 dicembre 1910).

Il giorno dopo, il 21 dicembre, toccò ai notabili del prestigioso *Casino Maltese* ospitare l'illustre letterato. Il gotha degli intellettuali e scrittori maltesi era ansioso di sentire qualche forbito discorso del Capuana ma, come riporta Mercieca, «venne richiesto [a Capuana] di presiedere e pronunciare il brindisi d'onore [...] eravamo ansiosi di ascoltare un forbito discorso del Capuana. Ci toccò rimanere però a bocca asciutta quando egli levatosi a rispondere disse: “Signori, io sono uno scrittore, non un oratore; dunque, grazie, grazie, grazie”»²¹.

Perché questa reticenza nel parlare? Un atto di modestia? Il timore di sbilanciarsi troppo nel contesto polemico dello scenario politico maltese? O magari era troppo stanco e sazio dopo un pranzo così lauto? Chissà? Di sicuro, i soci del *Casino Maltese* non si risparmiarono quel giorno. «La mensa dell'aristocratico circolo [era] stata ornata nel modo come di solito sanno fare quei soci. L'allegria ed i sentimenti d'amicizia e di simpatia regnarono sovrane e l'Illustre Professore ne rimase contentissimo»²². Sicuramente, dev'essere rimasto molto soddisfatto anche della ricca colazione offertagli, a base di «Hors d'oeuvre; Dental saucecrévettes; Côtelettes de veau à la Bourignon; Entrée de volailles; Gateau à la Malta; Bombe Melita [e] Dessert» (*Menù*, conservato presso la Casa Museo “Luigi Capuana”, Mineo).

Si sa pure che «gli intervenuti chiesero e ottennero, come ricordo, l'autografo dell'illustre scrittore». I giornali dell'epoca riportano che al pranzo presiedette il Magistrato Edgar Parnis, Vice-Presidente del *Casino*, che propose il brindisi per il Capuana «fulgida pagina della letteratura italiana»²³. Altri esponenti del mondo letterario e culturale maltese presenti erano Luigi Arnaldo Randon, Arturo Mercieca, Giovanni Roncali ed Enrico Magro²⁴. Un menù firmato da un numero di partecipanti, che Capuana si è portato con sé, e che oggi si trova presso la Casa Museo “Luigi Capuana”, ci permette di avere

²¹ MERECIECA, *Le mie vicende*, cit., p. 92.

²² CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Risorgimento*, cit., p. 24.

²³ *Ibidem*.

²⁴ FRIGGIERI, *Rapporti letterari tra Malta e Sicilia...*, cit., p. 157.

un quadro più completo dei partecipanti al pranzo. Oltre ai già menzionati Luigi Arnaldo Randon e Arturo Mercieca, firmarono il menù consegnato a Capuana in ricordo del detto pranzo S. Cassar, Paolo Mitrovich, Dr Carmelo Gluo (?), G. Caruana, Roberto Ganado, Emanuele Said, Avv. Victor Frendo Azopardi, Avv. Enrico Micallef, Avv. Beniamino Bonnici e O. Magro.

Chi erano i commensali di Capuana? Luigi Arnaldo Randon, avvocato, poeta e scrittore, era all'epoca professore di diritto criminale all'Università di Malta; Arturo Mercieca, più tardi Avvocato di Stato, autore di vari saggi e poesie, era stato presidente de "La Giovine Malta" tra 1895 e 1905, nonché direttore del «Malta Letteraria» e Segretario dell'*Associazione Politica Maltese* (1904-1910); Roberto F. Ganado, avvocato di professione e in seguito prima magistrato e poi giudice, era un avido collezionista di oggetti di Melitensia; Emanuele Said, medico praticante ai tempi della visita di Capuana e più tardi impresario del Real Teatro di Malta, venne eletto nel 1921 all'Assemblea Legislativa, mentre l'avvocato Beniamino Bonnici era un politico eletto nelle file del *Partito Nazionalista*, guidato da Fortunato Mizzi²⁵.

S. Cassar era Salvatore Cassar, chirurgo di fama e autore di alcuni articoli medici, CHE nel 1927 venne eletto senatore a Malta; mentre G. Caruana era il professore di Diritto Civile Giovanni Caruana, noto uomo di cultura, filosofo e linguista²⁶. Paolo Mitrovich era il discendente del patriota maltese Giorgio Mitrovich, mentre l'avvocato Victor Frendo Azopardi, più tardi nominato Avvocato di Stato, è stato poi rimosso dall'incarico dal Primo Ministro pro-inglese, Gerald Strickland. Invece, di Carmelo Gluo (?), dell'Avv. Enrico Micallef e di O. Magro si sa ben poco.

Il caso dei menù autografati non andò molto a genio a Levanzin. In un ambiente culturale pur sempre marginale, come era Malta nei confronti della Sicilia e dell'Italia, le piccole gelosie, anche fra intellettuali di comprovata fama, certo non dovevano mancare. Levanzin non fa nessuno sforzo per nascondere il suo disappunto per certi atteggiamenti:

²⁵ M. SCHIAVONE, *Dictionary of Maltese Biographies*, vol. I-II, Malta, PIN Pubblikazzjonijiet Indipendenza 2009, pp. 1131; 1118; 897; 1370; 245.

²⁶ Ivi, pp. 533; 481-482.

Tutto questo non lo dico per vantarmi, perché tanti già sapevano che io ero amico [di Capuana] molto prima che venisse a Malta, ma l'ho scritto per quelli che non appena si avvicinarono a lui se lo accaparrarono per loro come se non avessero mai visto niente prima e riguardo a me *persino non volevano che io partecipassi al pranzo offertogli perché dissero che mi avrebbe tenuto accanto a lui e non avrebbe parlato a loro!!!* Questa storia non è una favola, come se per conoscere Capuana avessi bisogno di incontrarmi con lui durante il pranzo o per avere il suo autografo avessi bisogno, come loro, che me lo scrivesse sul *menù*. Bene diceva Kirton, Dio lo perdoni, e su ciò ho parlato abbastanza²⁷.

Che Levanzin fosse stato effettivamente bandito dal pranzo è una cosa assai probabile, visto la natura molto esclusiva del *Casino Maltese*, i cui soci erano a quei tempi molto selettivi prima di ammettere nuovi soci alle loro adunanze. Sta di fatto che la firma di Levanzin non c'è sul menù collettivamente firmato quel giorno e questo dovrebbe essere indicativo della sua esclusione.

Esclusione che non deve essere stata l'unica. Infatti, in una foto di gruppo di Capuana con il gotha dell'intelligenza maltese - oggi conservata presso la Casa Museo "Luigi Capuana" - Levanzin non appare. La foto, fatta presso il "Grand Studio Photo", ritrae, oltre Capuana, venti altre persone. Grazie all'apporto del Prof. Raymond Mangion, si è arrivati ad identificare i seguenti:

Ultima fila, da sinistra: 1. ? 2. ? 3. ? 4. Carlo Mallia 5. ? 6. Dr. Giuseppe Mizzi.

Fila di mezzo, da sinistra: 1. ? 2. Alfredo Caruana Gatto, 3. Avv. Arturo Mercieca, 4. Avv. Paolo Azzopardi 5. Federico Caruana Gatto 6. Avv. Enrico Vassallo 7. Alfredo Stilon 8. ?

Prima fila, da sinistra: 1. Giuseppe Muscat Azzopardi 2. Prof. Hamilton Stilon 3. Prof. Carmelo Mifsud 4. Luigi Capuana 5. ? 6. Luigi Arnaldo Randon 7. Evaristo Castaldi.

Carlo Mallia conseguì la laurea di avvocato proprio nel 1910. Più tardi fu eletto all'Assemblea Legislativa maltese varie volte e fu anche ministro. Nel periodo fascista lasciò Malta per stabilirsi a Roma, dove

²⁷ CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzo...*, cit., pp. 24-25.

divenne il leader del Gruppo Irredentista Maltese; l'avvocato Giuseppe Mizzi, poeta e politico, tra il 1919 ed il 1927 fu direttore del giornale *Malta*; Alfredo Caruana Gatto era un criminologo e naturalista, autore di vari saggi accademici, ma anche politico, a cui, nel 1920-21, fu assegnato il portafoglio della giustizia; Enrico Carlo Vassallo fu professore di diritto costituzionale che, pur interessandosi di politica, si mantenne sempre in seconda linea. Alfredo Stilon era medico, fratello del Prof. Hamilton Stilon.

Giuseppe Muscat Azzopardi, procuratore legale, politico e scrittore, è considerato l'Alessandro Manzoni maltese, il 'Padre della Letteratura maltese'. Ironicamente, avversava fermamente il movimento letterario verista; Hamilton Stilon ricopriva la Cattedra di anatomia ed istologia all'Università di Malta dal 1876; Carmelo Mifsud era professore di medicina all'università e fu anche senatore, eletto in rappresentanza dell'*Unione Politica Maltese*, e Ministro della Sanità²⁸; Federico Caruana Gatto fu esponente de "La Giovine Malta" e attivista dell'*Associazione Patriottica Maltese*, mentre Evaristo Castaldi fu membro del Consiglio di Governo, libellista sotto lo pseudonimo di Ottavio Ottavi, ed entrò in feroce polemica con Arturo Mercieca²⁹. Dell' Avv. Paolo Azzopardi non si ha nessuna notizia.

Levanzin non rimase con le mani in mano. A parte il suo lamentarsi pubblicamente dell'occorso nei giornali dell'epoca, egli si curò di non lasciarsi sfuggire l'occasione di farsi ritrarre con il noto scrittore. E non fu una foto di gruppo. Di sicuro, la foto con Capuana e le sue due figliole fu scattata presso lo Studio fotografico *The Fine Art Studio*³⁰, sito nella città di Senglea, detta anche L-Isla, ubicata dalla parte opposta di La Valletta nel porto di Malta, NELLA zona chiamata Cottonera. Direi che questo comprova che la foto fu scattata il giorno che Levanzin invitò Capuana a casa sua, in quanto Levanzin era nativo proprio della città di Senglea. Lontano dal chiasso e dall'attenzione dalla capitale, Levanzin poteva gestire l'illustre ospite con molta più calma.

²⁸ SCHIAVONE, *Dictionary of Maltese Biographies*, cit., pp. 1071; 504; 1565; 1227; 1161.

²⁹ MERECICA, *Le mie vicende*, cit., pp. 62; 88-89.

³⁰ J. CILIA, *Agostino Levanzin: ħajtu u ħidmietu* ('Agostino Levanzin: vita e opere'), Malta, Università di Malta, tesi B.A. (Hons.), relatore Manwel Mifsud 2005.

Fare la foto da solo con Capuana non era sufficiente. Bisognava anche suscitare l'invidia di coloro che lo avevano sistematicamente escluso dalle loro adunanze. E così, ecco che Levanzin si vanta pubblicamente di aver avuto la grande fortuna non solo di ospitare questo grande scrittore in casa, ma anche di aver fatto 'legare ed abbinare per l'eternità' l'immagine simpatica di Capuana a quella di Levanzin e delle sue figlie: «dana l-famus letterat taljan li chelli il cbira xorti li nilkghu go dari u li jati lili u lill uliedi il cbir piacicir u unur li jorbot ix-xbiha simpatica tieghu għal dejjem ma' tagħna» (LEVANZIN, *In-Nahla*, 11 marzo 1911).

Ritornando agli eventi pubblici, il 22 dicembre Capuana è l'ospite d'onore ad un altro pranzo, questa volta organizzato su iniziativa di A. Muscat, del giornale «Malta Herald». I invitati al pranzo, che si tenne al *St. James Hotel*, furono trentadue, oltre naturalmente Capuana. Levanzin non risulta fra i commensali. Quel giorno Luigi Capuana, pur non rendendosene conto, riuscì, grazie alla sua fama di grande scrittore, a riunire - una delle poche volte - maltesi che raramente parlavano fra di loro se non per bisticciare. Infatti, secondo Civis, l'autore de *Il Pranzo al St. James Hotel*, bisognava:

tributare una sincera & richly deserved lode al Sig. Muscat And. Editore del *Malta Herald* che prese l'iniziativa di una simile non facile impresa, quando si considera che egli con fine tatto seppe riunirvi scienziati, politici, scrittori, editori ripetiamo di ogni sfumatura e di opposte fazioni che in politica si guardano in cagnesco e sono in uggia come cani e gatti, quando non ringhiano anche si addentano e si sgraffiano e si scalfiscono l'arruffata cute, che pure li seppe farvi trionfare un'unione di cuori e una serenità ed armonia ammirevoli. (*Risorgimento - Giornale di Malta*, Lunedì 26 dicembre 1910).

Chi erano i invitati che Muscat era riuscito a mettere insieme per questa occasione? «The Malta Herald», di sabato 29 dicembre 1910, li elenca tutti, in ordine alfabetico:

AGIUS P. P., B.A., M.D., CH. PH.
 AZZOPARDI F. F.L.
 AZZOPARDI PAOLO LL.D
 BARTOLI PROF. ALFREDO
 BOSELLI PROF. CONTE A. D. LIT.

CANTONI CAV. L.
 CASTALDI EVARISTO
 CARUANA GATTO F. LL.D
 CARUANA GATTO CONTINO A. B.A., LL.D
 CIVITELLI CAV. GENNARO
 CUSCHIERI REV. PADRE NRO. PROF. A.
 DEBONO PROF. F. M.D.
 FLORES PROF. SALVATORE
 FLORES RENZO
 GALEA GIOVANNI LL.D.
 INGLOTT G.F. M.D.
 LAURENZA PROF. VINCENZO D. LIT.
 MALLIA CARLO B. LIT., PRES. PER. COM. OF THE UN.
 MAGENTA CAV. DE CARLO, CONSUL GEN. FOR ITALY.
 MATTEI HON. MARCHESE ALF. LL.D
 MAZZONE LUIGI, VICE CONSUL FOR ITALY.
 MERCIECA ARTURO M.A., LL.D.
 MIFSUD PROF. CARMELO M.D.
 MIZZI GIUSEPPE J.U.D.
 MUSCAT ANDRÉ
 MUSCAT AZZOPARDI CAV. GIUS. P.L.
 RANDON PROF. LUIGI B.A., LL.D.
 REFALO PROF. M. A. M.A., LL.D.
 STILON CAV. ALF. M.D.
 STILON PROF. HAMILTON M.D.
 VASSALLO PROF. E.C. M.A., LL. D.
 ZAMMIT PROF. TEM. M.D.

Secondo i giornali dell'epoca:

[il pranzo] riuscì oltremodo imponente. Era bello osservare che la politica, né la pratica, né la materiale, né l'ideale, né la teoretica non vi ficcarono il naso. Infatti la politica vi brillò lodevolmente per la sua assenza e ciò lo diciamo con grande piacere, perché ogni sorta di politica vi era rappresentata di ogni genere, specie e varietà e di tutte le sfumature *and of everyshade*. [...] In assenza del giudice Z. Roncali che non vi potette intervenire fu scelto a farne le veci l'egregio ex onor. Dott. A. Mercieca M.A., LL.D., Editore del *Malta Letteraria* e anche egli in un aureo discorso che svolse evitò la politica

ed i suoi bassi fondi, sebbene egli sia generalmente versato in politica e così fecero anche coloro che tennero dei discorsi che riproduciamo in altra parte del giornale. (*Risorgimento - Giornale di Malta*, Lunedì 26 dicembre 1910)

Il pranzo offerto a Capuana fu veramente lauto, con piatti squisiti che avranno senz'altro fatto gola al grande scrittore. Il menu consisteva nel seguente: come *Hors d'Oeuvres*, "Alici alla Falstaff", seguito dal *Potage*, che consisteva in un "Consommé à la Julienne". Poi, come *Poisson* la "Quenelle de Brême" con, di seguito, l'*Entrée* consistente in "Cotolettes de Mouton Farcie à la Milanaise". Non abbastanza sazi di pesce e di montone, passarono al *Rotie*, che consisteva di "Dindon à la St. James Bécasses", mentre gli *Entremets* erano una "Gelléau Macedoine de Fruits" e delle "Oeufs à la Parmesan". Per finire, *Dessert* e *Café*.

Dopo il gustoso pranzo, molti furono quelli che pronunciarono discorsi. Fra questi:

lo scienziato e letterato Dr. Giovanni Felice Inglott [...]. Egli parlò a nome della famiglia Medica Maltese. Lo studente di Legge signor [Carlo] Mallia, della *Giovine Malta*, salutò l'illustre ospite a nome degli studenti dell'"Alma Mater" [...]. Il Cav. Gius. Muscat Azzopardi P. L. [...] propose un brindisi alla lontana poetessa Signora Capuana, che fu accolto entusiasticamente da commuovere l'illustre Romanziere e fargli spuntare una lagrima di tenerezza. (*Risorgimento - Giornale di Malta*, Lunedì 26 dicembre 1910)

Si fa notare che:

fu oltremodo felice il Prof. [Vincenzo] Laurenza nel suo discorso che s'aggirò intorno alla Letteratura Italiana e allo stile del Capuana [...]. Toccò della Scuola del Verismo e disse che il Capuana seppe scrivere delle alte passioni che agitano l'umanità matura e seppe con egual valore scrivere libri per le scuole infantili da pascerne le tenere fantasie e si mostrò grande trattando di gravi e grandi soggetti e si mostrò grande trattando di fiabe e di inezie. Nel creato osserviamo il meraviglioso e l'ammirevole nelle cose infinitamente grandi e nelle cose infinitamente piccole! Il Prof. Capuana seppe volare dall'uno all'altro estremo sempre librandosi in alto, in alto, senza mai mostrare segno di stanchezza di rilassatezza o di affievolimento nel suo stile. (*Risorgimento - Giornale di Malta*, Lunedì 26 dicembre 1910)

Messo di fronte a tali e tante lusinghe:

Il Prof. Capuana rispose in brevi accenti dicendosi non uso a parlare in pubblico, e dicendosi nuovo in tale impresa e paragonossi ad un suo amico (un illustre Ferri scrittore) che invitato da amici ad un banchetto volle rispondere, ma la parola gli faceva nodo in gola e dopo parecchie frasi improvvisate scoppiò in una gioviale risata, schermendosi dietro un “grazie grazie grazie” moltiplicato che il Prof. Comm. Capuana ripeteva mosso e commosso e in mo’ cordialissimo. (*Risorgimento - Giornale di Malta*, Lunedì 26 dicembre 1910)

Tuttavia, Capuana si rifece del suo silenzio, sempre in giornata, quando più tardi, finito il pranzo, «the company repaired to the Smoking Room, and Professor Capuana surrounded by all, spoke at some length of his experiences in life, occasionally giving out a joke or two. Before parting, Mr A. Muscat requested Professor Capuana to sit, with the whole company present, for a photographic group to be taken, which request was gladly acceded to» («*The Malta Herald*», Saturday, December 29, 1910). Da questa testimonianza si ha la riprova che Capuana sapeva ben intrattenere i suoi ospiti, non solo raccontando delle sue esperienze di vita, ma anche raccontando qualche barzelletta o due. Poi, fu fatta una foto di gruppo che, a giudicare dal raffronto con i nomi di vari commensali, molto probabilmente coincide con la foto di cui si è parlato sopra.

È probabile che questo pranzo suggellò l’inizio di un sodalizio letterario tra Capuana e Vincenzo Laurenza, professore di letteratura italiana, saggista e critico letterario, nonché collaboratore regolare al *Malta Letteraria*. Infatti, la Casa Museo “Luigi Capuana” di Mineo è in possesso di cinque pubblicazioni di Laurenza inviate alla famiglia Capuana. La prima s’intitola *Poeti e Oratori del Quattrocento in una Elegia inedita del Porcello*, pubblicata a Napoli, presso lo Stabilimento Tipografico della Regia Università, nel 1905; la seconda è intitolata *A proposito di due pubblicazioni sul Panormita*, pubblicata a Napoli nel 1908 presso lo Stabilimento Tipografico Cav. Nicola Jovene e Co.; la terza *Francesca, Pia e Piccarda*, pubblicata a Malta presso la tipografia del Malta, 16, Strada Zecca, Valletta, nel 1908.

Nel primo testo si legge la dedica «All’Illustre Prof. Comm. Luigi Capuana, umile omaggio di V. Laurenza». Nel secondo e terzo testo «Al Prof. Luigi Capuana, rispettoso omaggio di V. Laurenza». Si può

presumere che questi tre testi fossero stati dati in omaggio a Capuana il giorno del pranzo al St. James Hotel. Da notare non tanto l'aggettivo "Illustre", spesso e regolarmente abbinato al nome di Capuana durante il suo soggiorno maltese, quanto gli aggettivi "umile" e "rispettoso" abbinati ai lavori di Laurenza, che servono non solo a denotare la modestia del professore di Malta ma anche a evidenziare la distanza che intercorreva fra il famoso maestro italiano ed il molto meno conosciuto ammiratore di Malta.

Il sodalizio fra i due continuò, probabilmente fino alla morte dello scrittore di Mineo. Infatti, Capuana e sua moglie dovettero ricevere in seguito due copie diverse dello stesso volume di poesie del Laurenza, intitolato *A Mezz'ora Via – Canti*, e pubblicato a Malta nel 1912 presso Giovanni Muscat Editore. La copia destinata alla Bernardini reca la dedica «Alla poetessa Adelaide Bernardini rispettosamente. Malta, 17 febbraio 1912. V. Laurenza». In quella per Capuana invece si legge «Al Prof. Luigi Capuana, artista della parola, con preghiera di compatimento. Malta, 17 febbraio 1912». Il tono di rispetto e di ammirazione per colui che adesso viene esplicitamente chiamato "artista della parola" rimane immutato.

Gli ultimi giorni di Capuana a Malta trascorsero in maniera intensa. La vigilia di Natale del 1910 lesse due dei suoi bozzetti umoristici. Infatti:

Al *Collegio Flores* la solita funzione per la *Notte di Natale* sarà preceduta da un trattenimento che comincerà alle ore 10 precise con il seguente programma: PROGRAMMA. Alle ore 10 – Conferenza, con numerose proiezioni lette dal Prof. Bartoli. Alle ore 10.30 - il Prof. Comm. LUIGI CAPUANA leggerà due dei suoi bozzetti pel Natale. Alle ore 11 [...]». Poi, il giorno di Santo Stefano diede una conferenza su *Arte e Scienza*, sempre al Collegio Flores, conferenza alla quale si poteva accedere dietro il pagamento di due scellini³¹.

La visita maltese di Capuana si concluse il 27 dicembre 1910, quando ripartì per Siracusa sul piroscafo *Enna*.

Dai resoconti dell'epoca, risulta chiaro che durante la sua permanenza a Malta Capuana cercò di parlare il meno possibile di questioni che potessero ricondurre alle polemiche linguistico-politico-culturali

³¹ CASSOLA - FERRINI, *Garibaldi, Capuana, Rizzo*, cit., p. 27.

prevalenti a quell'epoca. Ciò nonostante, non furono pochi quelli che sfruttarono la sua visita per riaffermare l'italianità di Malta. Ne costituisce un chiaro esempio l'articolo intitolato "Il Prof. Commend. Capuana a Malta", firmato SPECTATOR, uscito nel numero di «Risorgimento», del 29 dicembre 1910:

La visita del grande Luigi Capuana a Malta riuscì graditissima. [...] Sebbene con fine tatto e diplomatico e degno della Grande Nazione che in Diplomazia eccelle e che ha dato al mondo un Macchiavelli, un Crispi, un Rampolla, un Re Vittorio, egli abbia saputo, schermandosi dietro la umile scusa di non essere oratore, di evitare la politica, pure non si può negare che la sua visita non abbia dato luogo più fiate per non dire sempre a manifestazione schietta di, come dirla?! *Italianità!* in Malta. Negare ciò sarebbe follia!

Polemiche politiche a parte, di sicuro Capuana ebbe occasione di conoscere diverse persone durante il suo soggiorno a Malta. Uno di questi probabilmente fu il giovane italiano Mario Nicolò Maggiore. Costui regalò all'illustre siciliano una propria foto scattata presso lo studio fotografico di Michele Zahra di La Valletta. Sul retro della foto, oggi conservata presso la Casa Museo "Luigi Capuana", vi è scritta la seguente dedica: «Mario Nicolò Maggiore - all'Insigne Sigr. Luigi Capuana». Altro contatto maltese di Capuana fu Rosario Frendo Azzopardi (più tardi divenuto Rosario Frendo Randon). Il notaio Rosario Frendo Randon, esponente del Partito Nazionalista, si presentò come candidato alle elezioni in rappresentanza di questo partito tra il 1947 e 1950. Il 21 dicembre 1910 gli fu regalato il libro *Cardello*, pubblicato da Sandron (libro gentilmente regalatomi dal compianto figlio di Rosario, l'avvocato René Frendo Randon), sul quale Capuana scrisse la seguente dedica: «A Rosario Frendo Azzopardi, perché apprenda da questo libro la schietta anima del popolo siciliano. Malta, 21 dicembre 1910. Luigi Capuana».

Partito da Malta, i contatti di Capuana con Malta non si interruppero. Intanto, un suo saggio su Alfonso Daudet uscì a puntate, fino al 23 gennaio 1911, nel giornale maltese «Risorgimento». Poi, da una cartolina in possesso della Casa Museo "Luigi Capuana", datata 19 marzo 1912, si desume che il suo legame con Agostino Levanzin si rafforzò. Questa volta la cartolina non è più spedita al generico indirizzo "Università, Catania", ma è indirizzata all'«Illustre

Letterato/ Prof. Luigi Capuana/ Villino Lombardo/ Via XX Settembre/ Catania». La dimestichezza di Levanzin con l'indirizzo personale di Capuana presuppone che nei quindici mesi intercorsi fra la visita maltese e la spedizione di questa cartolina Levanzin abbia fatto qualche visita privata al maestro nella sua abitazione catanese.

Il contenuto di questa cartolina rivela un tono certamente molto più confidenziale fra i due: «Carissimo Amico, Memore della grata accoglienza, Le invio i miei più affettuosi saluti da questa bella città. Dev.mo A. Levanzin». Gli scarni “saluti e auguri” del 1904 diventano adesso “affettuosi saluti”, mentre l’“Illustre Letterato” da riverire da lontano è diventato ora un “Carissimo amico”. La cartolina, raffigurante *La Sainte-Chapelle*, fu spedita da Parigi. In quell’epoca Levanzin era in procinto di imbarcarsi per gli Stati Uniti dove, nell’aprile del 1912, si sottomise ad un esperimento di prolungato digiuno che durò 31 giorni presso il *Carnegie Nutrition Laboratory* di Boston, stabilendo così il record mondiale dell’epoca in fatto di digiuni³².

L’ultimo indizio ‘maltese’ presso la Casa Museo “Luigi Capuana” di Mineo è una cartolina raffigurante la Biblioteca Nazionale di Malta, in “Queen’s Square”, La Valletta, spedita al «Chiarissimo S. Luigi Capuana e Signora, Via XX Settembre, Catania». Questa cartolina, che sul verso riproduce la pubblicità per la “Manufacture des gants de peau, chamois, cheveau suede, etc.” della ditta “J. Rausi and Son”, sita in “56, Strada Forni, Valletta”, riporta solamente la firma di “Corrado”, con la data “Malta, 3/12/913”. Si tratta di una cartolina inviata a Capuana dal suo compaesano Corrado Guzzanti, rinomato sismologo che istituì a Mineo un osservatorio sismologico e metereologico, che, evidentemente si trovava nell’isola dei Cavalieri nel detto periodo. Questo ultimo reperto sembra decretare la fine, almeno per quello appurato fino ad ora, del rapporto fra Luigi Capuana e l’isola di Malta.

³² F. GANO BENEDICT, *A Study of Prolonged Fasting*, Washington D. C., The Carnegie Institute of Washington 1915.

open access

GUIDO NICASTRO

GLI ATTI UNICI DI CAPUANA TRA VERGA E PIRANDELLO

Dopo alcune considerazioni teoriche sull'atto unico, la relazione prende in esame gli esempi maggiori del teatro fine ottocento, *Cavalleria rusticana* e *Il rosario*. Quindi passa in rassegna gli atti unici di Capuana evidenziando la novità (teatro psicologico, fantastico) che essi rappresentano rispetto al teatro del tempo legato a moduli naturalistici.

After some theoretical reflections on the genre of one act, this essay focusses on the most important examples of theatrical productions of the end of the XIX century, Cavalleria rusticana and Il rosario. It then examines Capuana's one acts, focussing on their innovations (psychological theatre, fantastic) in comparison with contemporary theatre, still linked to naturalism.

Nel 1884 Giovanni Verga mette in scena al Teatro Carignano di Torino l'atto unico *Cavalleria rusticana*; più tardi Federico De Roberto pubblica, sulla «Nuova Antologia» del 16 aprile 1899, l'atto unico *Il rosario*, rappresentato, insieme all'atto *Il cane della favola*, al Teatro Manzoni di Milano il 29 novembre 1912. In quegli stessi anni, nel 1910, Luigi Pirandello fa rappresentare presso il Teatro Metastasio di Roma, dove agiva il Teatro Minimo fondato e diretto da Nino Martoglio, gli atti unici *La morsa* e *Lumie di Sicilia* che inaugurano la sua folgorante carriera teatrale. Nello stesso anno e nello stesso teatro Luigi Capuana mette in scena i suoi atti unici, *Gastigo* e *Un brindisi*. Era infatti caratteristica precipua di quel teatro presentare spettacoli misti di varietà e di prosa, in cui trovavano largo spazio anche brevi opere di scrittori non siciliani. Del resto l'atto unico è una forma di teatro abbastanza diffusa in tutta Europa, in quel lasso di tempo tra fine Ottocento e prima guerra mondiale, a cui dettero il loro contributo in Italia, oltre a quelli citati, i maggiori scrittori di teatro del tempo, Giacosa e d'Annunzio, solo per fare qualche nome.

C'erano ragioni pratiche che ne consigliavano l'adozione (il numero limitato di attori, un allestimento che non comportava muta-

menti di scena, un'azione rapida che non impegnava troppo l'attenzione degli spettatori), ma c'erano anche altri motivi che portavano gli scrittori a prediligere questa forma.

Verga, De Roberto, Capuana, Pirandello sono innanzi tutto autori di novelle, e tante delle loro opere teatrali, questo vale soprattutto per gli atti unici, sono trasposizioni sceniche di testi narrativi precedentemente elaborati. Più di un'affinità lega infatti la novella all'atto unico: non è solo questione di brevità, ma di struttura delle due forme artistiche. Questo lo aveva capito Pirandello, quando nel suo scritto *Romanzo, racconto, novella*, pubblicato il 16 febbraio 1897 sulla rivista catanese «Le Grazie», rifacendosi al Tommaseo del *Dizionario estetico*, aveva affermato che, a differenza del romanzo, la novella che tratta un argomento «sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti», e la tragedia, «pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano; intese a dipingere non le origini, non i gradi della passione, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo, e servono a sospingerla, a ripercoterla, a informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso, insomma»¹.

In altri termini, la novella e l'atto unico presentano i fatti non già nel loro sviluppo temporale, analiticamente, ma, al pari della tragedia antica, nella situazione finale quando il dramma si è già consumato.

In anni più recenti, il critico e studioso ungherese Peter Szondi nel suo memorabile saggio *Teoria del dramma moderno*, apparso in Italia nel 1962, a proposito dell'atto unico scrive: «L'atto unico non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto». Qui «la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma dev'essere già insita nella situazione. [...] Per questo motivo l'atto unico [...] sceglie la situazione-limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata». L'atto unico è, infatti il dramma dell'uomo non libero costretto a vivere in

¹ L'articolo è stato ripubblicato con una breve introduzione da F. RAPPAZZO, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, nella rivista «Allegoria per uno studio materialistico della letteratura», III (1991), 8, pp. 158-160.

un tempo vuoto che «non può essere riempito da nessuna azione»². Non è un caso che il momento storico in cui esso nacque fosse quello del determinismo.

Fin qui Szondi, ma è sorprendente come la sua analisi pur partendo da presupposti diversi coincida con quella di Pirandello. Alla base della riflessione pirandelliana c'è l'esperienza del novelliere che lo porta a riflettere sugli elementi specifici della forma narrativa. Da lì muove poi l'esperienza teatrale che inizia intorno al 1910, negli stessi anni in cui Capuana dà vita a un repertorio teatrale in lingua con numerosi atti unici. A Pirandello la novella fornisce l'argomento, i personaggi, le situazioni. A teatro poi l'autore seleziona, abbrevia, condensa; riporta sulle scene i dialoghi, spesso consegna alle didascalie le parti più propriamente narrative del racconto. Questo vale per *La morsa* che trae origine dalla novella *La paura*: essa ci parla di una donna che tradisce il marito e mette in scena il sentimento di paura che prende gli amanti quando si convincono che l'uomo si è accorto della loro relazione e pertanto decidono di troncane ogni rapporto. Nel testo teatrale si dà risalto alla «morsa» nella quale il marito stringe progressivamente la moglie sino a farle confessare l'adulterio e indurla al suicidio. Siamo al momento conclusivo del dramma, all'«epilogo» come lo definisce l'autore stesso che si serve di una forma analoga negli atti unici *Lumière di Sicilia* e *Il dovere del medico*. Nel caso di *Lumière* assistiamo a una storia d'amore nel momento conclusivo del distacco e del disincanto; nel *Dovere del medico* al suicidio del protagonista resosi responsabile dell'omicidio del marito della sua amante. La struttura di queste opere è abbastanza simile: c'è un'azione che si è svolta nel passato, riassunta e ricordata dai personaggi, che ora sta per concludersi in maniera drammatica.

Pirandello sino alla fine della carriera si servirà dell'atto unico per veicolare i suoi sentimenti e le sue emozioni, ma non è di certo il primo tra gli autori siciliani a farlo.

All'origine della scena verista di ambiente siciliano e meridionale in genere, lo abbiamo ricordato all'inizio, c'è *Cavalleria rusticana*: da questo atto unico trae ispirazione tanta parte del teatro successivo, anche di Capuana, in cui largo spazio ha il dramma di amore e di ge-

² P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1962, p. 76.

losia che si svolge fra campagne e paesi. Ebbene, un'analisi dell'opera (non sto qui a riproporre un confronto tra novella e opera teatrale che ho fatto in altra sede³) non fa che confermare l'assunto di Pirandello e di Szondi. Nel dramma verghiano tutto è deciso sin dalla prima scena, quando Santuzza informa la gnà Nunzia di ciò che è accaduto prima e confida alla madre di Turiddu la passione che la pervade; in tal modo lo spettatore viene a conoscenza dell'antefatto, si rende conto della situazione del dramma e può immaginare quale sarà l'esito dello scontro finale tra Turiddu e compare Alfio. Nello svolgimento dell'atto non intervengono elementi nuovi a connotare la fisionomia dei personaggi che pertanto non subiscono alcuna evoluzione, ma mostrano sin dall'inizio i loro sentimenti portati a un grado estremo: la passione e la gelosia di Santuzza, la frustrazione di Turiddu il quale non ama più Santuzza e per lei prova solo pena e compassione, il senso dell'onore di compare Alfio. C'è un crescendo tragico dalla sesta scena in poi: prima il brindisi proposto da Turiddu che affoga nel vino il presentimento dell'imminente tragedia, quindi la sfida tra Turiddu e compare Alfio con il gesto del morso all'orecchio, poi il riferimento a Santuzza da parte di Turiddu quando si rivolge alla madre e riconferma il suo affetto per la giovane e il proprio senso dell'onore, infine il duello rappresentato indirettamente attraverso le battute dei vari personaggi, sino a quando non esplode il grido finale di Pippuzza: «Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!»

Si allontana dal modello verghiano *Il rosario* di Federico De Roberto non solo per l'ambiente prescelto (una casa nobiliare al posto di una piazza di paese) ma per il modo in cui viene presentato l'evento che determina il dramma, il matrimonio della figlia della baronessa Sommatino, Rosalia, con un uomo non gradito alla madre. Si tratta di un fatto accaduto in passato, le cui conseguenze si fanno sentire nel presente: quell'uomo ora è morto e la sua famiglia versa in penose condizioni economiche. Ma la baronessa non vuole saperne di rappacificarsi con la figlia, e la scena si chiude su di lei che continua imperterrita la recita del rosario, incurante di ciò che le viene riferito e consigliato.

Il rosario è infatti il motivo conduttore dell'opera: nel corso del-

³ Cfr. G. NICASTRO, *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania 1988.

la sua recita vengono intercalate una serie di battute attraverso le quali siamo informati di ciò che accade nella famiglia della Baronessa e ci viene mostrato l'ambiente del dramma, una società agraria e feudale in cui si parla della raccolta dei pomodori, della malaria, del vino per gli uomini di campagna; in tal modo la preghiera si svuota del suo significato religioso e si riduce a mera consuetudine sociale.

Per il resto si tratta di una situazione semplice e lineare che non conosce né un progresso dell'azione, né un'evoluzione psicologica dei personaggi. Sembra che tutto sia stato deciso sin dall'inizio e il finale non fa altro che confermare il sentimento di ostilità che anima la baronessa nei confronti di una figlia che si è sottratta ai suoi comandamenti sposando un uomo che non apparteneva al suo rango sociale.

Anche in questo caso l'atto unico funziona come voleva Pirandello: esso ci mostra «l'eccesso» di una situazione che resta immutata sin dalle battute iniziali. Nulla cambia in un mondo dove si respira aria di morte e nessuna catarsi è possibile. In questo contesto la figura della baronessa diventa il simbolo di una società aristocratica chiusa in se stessa che si rifiuta alle novità, ma ben presto sarà costretta a venire a patti con la storia, come sapeva bene il De Roberto dei *Vicerè*. Ma lì si tratta di un romanzo che analizza tutto un processo storico. Qui siamo di fronte a un atto unico che nell'ambito di una sola scena deve comunicarci il senso di una società immobile che però è costretta contro ogni resistenza ad aprirsi al nuovo, come testimonia il matrimonio di Rosalia con un semplice impiegato. La storia va avanti e nel suo movimento procura traumi e lascia detriti, come ben sapeva il Verga dei *vinti*. Di fronte al mondo che cambia la baronessa si arrocca in un rifiuto che non ammette contraddizioni. La tensione estrema è raggiunta con la sua battuta finale in cui c'è tutto, il dolore di una madre per la scelta della figlia e al tempo stesso la sua caparbità nel non volere prendere atto che il mondo di cui fa parte è cambiato: «Mia figlia è morta. L'ho piantata. Non vedete?... Ne porto ancora il lutto, da nove anni...».

Come si può vedere da questi brevi cenni, la scelta da parte di Capuana dell'atto unico, soprattutto nel teatro in lingua⁴, non ha

⁴ Il teatro in lingua si può leggere in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva - L. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., I.

nulla di originale, ma si inserisce in una tradizione consolidata. Proprio con un atto unico del 1885, pubblicato nel 1886, *Il piccolo archivio*, inizia infatti la sua carriera teatrale, anche se si dovette aspettare il 1910 per vedere rappresentato sulle scene del Teatro Metastasio di Roma il breve componimento.

Due personaggi, una coppia di amanti, sono presenti sulla scena: siamo al momento finale del loro amore, quando sono costretti a lasciarsi, perché la donna deve abbandonare Roma insieme al marito trasferito a Napoli. Del resto non si è trattato di una passione vera e propria, ma di una sorta di finzione vissuta con scetticismo e *nonchalance*, soprattutto da parte dell'uomo, Federico, che nel momento del distacco sfoglia l'archivio in cui stanno raccolte le lettere che testimoniano i suoi antichi amori. Non siamo in presenza di una commedia e tanto meno di un dramma, ma di una sorta di dialogo galante, molto esile in verità, ma che bene risponde al gusto di una borghesia elegante e disincantata che di lì a poco avrebbe accolto con favore il verbo dannunziano.

Peraltro qui siamo ai primordi della produzione teatrale di Capuana che solo dopo la stesura di *Giacinta* e di *Malia*, alla fine degli anni Novanta, si sviluppa con una certa assiduità. Bisogna attendere quindi il 1899, quando fu rappresentato l'atto unico *Gastigo* al Costanzi di Roma, per assistere alla messa in scena di un testo breve di Capuana.

Gastigo: è il dramma di Elio Ramis, uno scrittore che trae ispirazione per le sue opere dai casi della sua stessa vita. Per anni ha vissuto con una donna, Leonia, che poi lo ha abbandonato, non sentendosi amata, ma disprezzata da lui che predicava «una legge inebriante: la libertà dell'amore, della passione; il trionfo dei sensi». Per questo personaggio che confonde arte e vita e proclama la supremazia dei sensi, Capuana chiaramente si è ispirato a d'Annunzio: non è un caso che egli avrebbe voluto Eleonora Duse come prima interprete del dramma che nel 1910 verrà intitolato *Un Superuomo* per una rappresentazione presso il Teatro Minimo di Nino Martoglio. Ma siamo di fronte a un dannunzianesimo di riporto, rivissuto in chiave piccolo-borghese. C'è un moralismo di fondo che porta questo Ramis a pentirsi del suo comportamento che ha avuto gravi ripercussioni non solo sull'amante, la cui vita si è degradata sino all'estrema abiezione, ma anche sui figli, sul maschio che è andato a

morire in Grecia, sulla figlia che va alla ricerca della madre e quando capisce che si tratta di Leonia, si ritira in un monastero a espiare le colpe sue e quelle del padre, che ammalato si appresta a morire.

Il dramma si compie secondo un copione ben collaudato che verrà ripreso più tardi da Pirandello in *Come prima, meglio di prima*. Leonia avrà il suo corrispettivo in Fulvia Gelli che abbandona il marito che si è comportato con lei in maniera brutale, ma per amore della figlia ritorna, con una nuova identità, nella casa familiare. Capuana riesce in poche pagine a riassumere le ragioni dei vari personaggi e a illuminare il loro passato pieno di traumi e di ferite non rimarginabili, da cui scaturisce la tensione che nel finale porta tutti a una scelta drammatica.

Sempre in ambiente dannunziano ci muoviamo con l'atto unico *Un brindisi* pubblicato e rappresentato dalla compagnia martogliana del Teatro Minimo nel 1910. L'azione si svolge all'interno di un ristorante di lusso dove un gruppo di amici, tutti elegantemente vestiti, si intrattiene in un pranzo offerto dal pittore Ruggero Viosci che festeggia così la vendita di un suo quadro. Ma l'atmosfera festosa viene ben presto interrotta dall'apparizione di un altro personaggio, Luigi Clari, una figura ambigua che chiede denaro a Viosci. Ben presto capiamo che alla base del loro rapporto c'è un fatto di cui Viosci si è reso responsabile in passato e di cui Clari è a conoscenza: si tratta dell'omicidio di una giovane dovuto a ragioni di gelosia. Viosci ha ucciso la povera Risetete, una sua amante colpevole di avere rivelato il loro rapporto alla fidanzata del pittore. Fu in quella occasione che Clari inventò per l'amico un alibi indistruttibile che lo salvò dalla galera, ma non dal rimorso che alla fine lo ha sopraffatto e indotto a confessare dinanzi a tutti l'omicidio.

Capuana si prova quindi in un teatro psicologico, ma il risultato non è tra i più convincenti. Il sentimento del rimorso è più dichiarato che vissuto dal protagonista, il quale addirittura ne nega la liceità e come un superuomo lo considera un sentimento immorale e innaturale. Non sappiamo come esso si sviluppa nel suo animo e qual è la molla, a parte lo stato di ubriachezza in cui versa, che alla fine lo porta a rivelare il delitto. Il suo pianto finale non nasce da un reale pentimento per ciò che è avvenuto e da una volontà di espiazione del male commesso, piuttosto suona come un convenzionale modo di chiudere una vicenda che nel suo svolgimento presenta non po-

chi lati oscuri (ad esempio, non sappiamo cosa abbia fatto realmente Clari per salvare l'amico dall'accusa di omicidio).

E però è interessante l'impegno dello scrittore di Mineo a procurare un teatro diverso dal consueto, un teatro che si allontani dal modello verghiano e da quello di De Roberto, ma anche dal filone dialettale-paesano da lui stesso concepito. Le opere a cui si è accennato stanno ad indicare una visione più moderna del fatto teatrale, non più legata in modo schematico ai canoni del naturalismo, ma in grado di accogliere anche elementi dell'arte dannunziana e della letteratura russa (Dostoevskij in primo luogo), e come tale capace di lasciare tracce nel Pirandello più tardo delle novelle (*Nel gorgo* e *Cin-cì*) e del teatro (*Non si sa come*). Per non parlare del *Vampiro*, un altro atto unico composto tra il 1911 e il 1913 e mai rappresentato, che rientra a buon diritto nella tradizione della letteratura fantastica europea, come ha messo in evidenza Mario Tropea⁵ che ha condotto una puntuale disanima dell'opera in rapporto alla novella omonima. Qui la discussione sull'esistenza o meno dei vampiri è punteggiata da effetti scenici anche grossolani che richiamano il contemporaneo teatro del Grand Guignol⁶.

È una svolta, quella che lo scrittore siciliano propone, confermata dall'atto unico, *La buona vendetta*, pubblicato nel 1912 e mai apparso sulle scene. La vendetta in questione è quella che una moglie tradita dovrebbe mettere in atto nei confronti del marito e dell'amante che le ha confessato il suo peccato. Ma ella non vuole fare un dramma o una tragedia per ciò che è successo, si accontenta di una «buona vendetta»: in un primo momento minaccia il marito di ricambiare con la stessa moneta il suo tradimento, poi ammette che la sua era solo una finzione che aveva lo scopo di mettere a nudo i veri sentimenti dell'uomo.

La verità è che l'ambiente in cui si muovono i personaggi di questo componimento, e più in generale del teatro in lingua di Capua-

⁵ Cfr. Luigi Capuana: *vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena*, in M. TROPEA, *Nomi, etnos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, con uno scritto su G. Sciuti pittore (Seconda edizione rivista e accresciuta), Caltanissetta, Lussografica 2015, pp. 147-170.

⁶ Cfr. L. PASQUINI, *Nota introduttiva all'opera*, in CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., I, p. 548.

na, è quello di una borghesia che di lì a qualche anno vivrà nella realtà la tragedia della grande guerra, ma per il momento di drammi e tragedie non voleva sentire parlare, paga del benessere del suo stato; al più preferiva versare qualche lacrima dinanzi ai problemi intimi dei suoi personaggi. E Capuana sembra accontentare il pubblico preferendo soluzioni compromissorie a esiti tragici estremi. Questi ultimi li riserva semmai alle opere di ambiente contadino e paesano⁷, come *Malìa* o l'atto unico *Interrogatorio* del 1906, dove assistiamo a un processo che vede alla sbarra un barbiere del paese che si è reso responsabile di un delitto passionale. In un mondo arcaico come quello che ci viene presentato nelle opere anzidette vigono sentimenti e regole che ammettono, a volte pretendono, comportamenti anche feroci. Ma nelle altre *pièces* tutto si stempera, come avviene in *Riricchia* (1912), atto unico in lingua e in dialetto, in cui la protagonista dovendo scegliere tra vari pretendenti il futuro marito, preferisce Don Micio, «giovane farmacista», che si distingue per l'affetto e la signorilità dei modi. Nel teatro di Capuana prevale una rappresentazione di maniera di un ceto sociale pavido e conformista preso quasi unicamente da problemi di gelosia e di “corna”, e ciò lo rende ai nostri occhi perfettamente datato e poco rappresentabile.

L'attenzione dello spettatore odierno piuttosto continua ad essere attratta da due opere che testimoniano della *verve* dello scrittore e delle sue doti sceniche non indifferenti: si tratta di *Lu cavaleri Pidagnà*, una sorta di *Rosario* risolto in chiave comica, e *Lu Paraninfu*, un tempo cavalli di battaglia di Giovanni Grasso e di Angelo Musco e in tempi più recenti di attori come Turi Ferro, Tuccio Musumeci, e altri ancora, che quella lezione del teatro siciliano hanno saputo fare propria con bravura e intelligenza.

⁷ Sono le opere composte o tradotte in dialetto nelle quali Capuana segue principalmente la lezione verghiana. Si veda la più importante fra queste, *Malìa*, storia d'amore e di gelosia nella quale l'influsso di *Cavalleria rusticana* è evidente.

open access

ALDO MARIA MORACE

CAPUANA E IL TEATRO IN VERSI

L'opera di un autore polimorfico e amante dello sperimentalismo come Luigi Capuana presenta ancora aspetti poco conosciuti come quello del teatro in versi. Eppure il suo interesse in questo campo risale alla giovinezza quando sognava di divenire lo Shakespeare italiano. Dopo un'accurata analisi del dramma *Sordello*, in cui si riscontrano perizia narrativa e competenza drammaturgica, il contributo si sofferma su composizioni come *Ghisola*, *Garibaldi*, *Piccolo archivio*, *Semiritmi*, *Rospus/Milda*, non tralasciando la tardiva produzione di libretti d'opera. Opere queste che confermano l'oscillare dello sperimentalismo capuaniano tra tensione verso il nuovo e adeguamento alle richieste dell'industria culturale.

The opera of polymorphic author such as Capuana, who loved to experiment with his texts, still has some poorly known aspects, as for example its poetry theatre. And yet his interest towards this kind of theatre dates back to his youth, when Capuana dreamed of becoming the Italian Shakespeare. After a deep analysis of the play Sordello, characterized by narrative and theatrical competence, the essay focusses on plays such as Ghisola, Garibaldi, Piccolo archivio, Semiritmi, Rospus/Milda. It considers late production of opera's libretti as well. All these texts confirm that Capuana's experimentalism was between a movement toward innovation and the necessity of adapting itself to the needs of cultural industry.

Autore polimorfico, a forte impronta sperimentale, Luigi Capuana presenta ancora aspetti che permangono in ombra: ad esempio, il settore della produzione in versi (pur essendo stato l'anticipatore del verso libero in Italia) e quello teatrale. Della prima manca, da sempre, un'edizione completa, che uscirà prossimamente a mia cura nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'*Opera omnia*; mentre soltanto sul finire dello scorso secolo è apparso in due volumi il *Teatro italiano*¹. Di contro a quanto era avvenuto per quella dialettale

¹ L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva - L. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll. (da cui si cita). Oliva ha poi dato l'edizione critica delle *Cronache teatrali (1864-1872)*, in due tomi, vol. X, nell'ambito della Edizione Nazionale delle Opere, diretta dal compianto Gianvito Resta (Roma, Salerno 2009): nel primo tomo è stato

(raccolta in cinque tomi già a partire dal 1911, e poi ripubblicata nel 1974 a cura di Pietro Mazzamuto), l'opera teatrale in lingua era rimasta, infatti, smembrata e dimenticata in una serie variegata di sedi e – talvolta – non più ristampata dalla prima apparizione in rivista. Eppure quella di Capuana non era stata una conversione tarda al genere, poiché la sua carriera si era aperta all'insegna del verso, e del teatro in versi, quando sognava di divenire lo Shakespeare italiano. È stato lo stesso autore a raccontare la vicenda della sua formazione culturale, delle sue aspirazioni drammaturgiche e della sua conversione alla narrativa nella ben nota *Come divenni novelliere. Confessione a Neera*². Dopo aver praticato la poesia, e soprattutto «i poemi lirico-ciclici», fu preso dal «morbillo» drammaturgico ed ebbe «parecchi anni d'illusioni sublimi», prima che il vento della cultura moderna giungesse a spazzare via risolutamente, una volta giunto a Firenze nell'aprile del 1864, le ambizioni shakesperiane, uccidendo rapidamente – e spesso in germe – «i drammi storici in versi», di cui non poteva non rileggere con commozione nei cartolari «la lunga lista preparatoria», ricordando di avere bruciato per «incontentabilità d'autore» i tentativi febbrilmente esperiti. «Quel fuoco, così facile divoratore dei miei manoscritti drammatici», aveva però risparmiato qualche perdurante testimone, come la prima scena della *Principessa* e alcuni sparsi e circoscritti segmenti di *Ghisola*: ciò che l'autore ha stampato – e propagato sino a noi – nella *Confessione a Neera*, non essendoci pervenuto di essi alcun reperto autografo, probabilmente distrutto dallo stesso Capuana dopo la loro fruizione editoriale³.

Fra quelli elencati da Capuana non c'era però il *Sordello*⁴, di cui ri-

ripubblicato il *Teatro italiano contemporaneo* (1872); nel secondo le *Cronache e gli scritti teatrali sparsi* (1864-1867).

² Datata Mineo, 20 agosto 1887 e premessa a L. CAPUANA, *Homo. Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti*, Milano, Treves 1888, pp. v-xxxv. In essa Capuana, oltre alla stampa dei relitti superstiti della *Principessa* e di *Ghisola*, inserisce anche «la lunga lista preparatoria» delle opere concepite nel genere del dramma storico in versi, prima del trasferimento a Firenze: «*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.» (tutte opere abortite o bruciate catarticamente).

³ Quanto rimane (il *Sordello*, i frammenti di *La principessa* e di *Ghisola*) è stato raccolto in CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., II, pp. 239-275.

⁴ Bibl. «Capuana» di Mineo, 16/2546, aut. in pulito, anepigrafo, mutilo, mm. 310x210, cc. 9 scritte in *recto* e in *verso*, in origine incollate, num. aliena a pp. da 1 a 18;

manevano molteplici indizi epistolari e, soprattutto, i primi due atti, superstiti di una redazione che deve essere stata completa, se il 17 aprile 1858 scriveva a Giovanni Squillaci «che immancabilmente il *Sordello* anderà sulle scene agli ultimi del mese, o ai primi di maggio», professando (28 maggio 1858) di essere tormentato dal «diavolo drammatico», «una febbre ardentissima che mi consuma»⁵ e che gli fa ideare – o abbozzare – una ventina di drammi diversi (ma mai una «tragedia, per non parere un'arditezza imperdonabile»)». Agisce in Capuana la pulsione a una drammaturgia hughiana come forma di immediato impatto sociale e politico, in simbiosi necessitata con la Storia ed in sintonia con il proliferare di tentativi coevi di teatro tragico in Sicilia. A questo lo incoraggiava anche Navarro della Miraglia, scrivendogli che «questo genere di lavori è il più giovevole all'umanità perché pochi leggono e molti vanno ai teatri»; ed approvava con calore che Capuana – per produrre una progettata «storia d'Italia drammatizzata» – avesse optato per «torre i subbietti [...] dalle *Istorie* del Machiavelli»: «se cose sante vi sono in terra, una delle prime si è quella di mettere in rinnovazione i fatti gloriosi e infelici della Patria, onde muovere l'animo degli uomini a magnanimi effetti», ma senza «mettere in oblio la Sicilia nostra» e il proposito capuaniano di dar vita a un dramma, folto di decine di personaggi, sui *Vespri*⁷.

Machiavelli, sì, ma soprattutto – e profusivamente – Dante, studiato con intensità dal luglio del '56 e visto come macrocosmo di spaurante grandezza, da cui estrapolare (e già Capuana mostrava di saper captare intuitivamente le linee vettoriali di sviluppo del pro-

carta avoriata di buona consistenza e conservazione, marginazione ridotta in alto e in basso, testo a colonna, con specchio di scrittura delineato da piegature verticali e con l'indicazione dei personaggi in mg. sx; spaziature ben regolate, almeno trenta ll. per p. (meno nel secondo atto), sparsi e sporadici interventi correttori (quasi sempre varianti immediate, per abrasione e riscrittura in linea). A c.5^v ha inizio l'atto II, che si conclude a c.9^v; e – come attestano le note in calce – il primo atto, di «Versi 217» (in realtà, 219), fu scritto a Mineo e terminato il «4 dic. 1857»; il secondo, di «Vv. 197» (e questa volta il computo era esatto), fu «Finito addì 6 Dicembre 1857».

⁵ C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXVIII (1972), fasc. 3, pp. 463-464.

⁶ Da Mineo, il 28 giugno 1858: L. PASQUINI (a cura di), *Lettere inedite a Lionardo Vigo (1857-1875)*, Roma, Bulzoni 2002, p. 70.

⁷ C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Ed. "Biblioteca Capuana" 1954, pp. 65-67.

prio tempo) suggestioni per piste creative e personaggi da rimodulare nel segno della modernità⁸, ma fuori da ogni gretta chiusura regionalistica e dalle strade dantesche più percorse (Francesca, Ugolino, Manfredi, Pia). Come è appunto il caso di *Sordello*⁹, del quale è da rimarcare, *in limine*, la originalità del *focus* tematico, che si coglie solo se lo si contestualizza cronologicamente nella produzione drammaturgica italiana, che ha avuto inizio – come è noto – con l'*Ecerinis* di Albertino Mussato. E da allora la figura tirannica e luciferina di Ezzelino, dopo fugaci apparizioni settecentesche¹⁰, si è stagliata massicciamente nel teatro tragico e lirico dell'Ottocento (anche con due traduzioni dell'archetipo)¹¹, mentre nulla è registrabile

⁸ *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Mod (Roma, 10-13 giugno 2014), a cura di P. Bertini Malgarini - N. Merola - C. Verbaro, Pisa, ETS 2015.

⁹ La ricostruzione della protostoria drammaturgica di Capuana è stata tracciata da G. OLIVA, *Il primo Capuana (1857-1860): a proposito di un abbozzo drammatico inedito*, in *Id. Capuana in archivio*, Caltanissetta, Sciascia 1979, pp. 11-65. L'abbozzo era il *Sordello*, stampato in appendice (pp. 47-65), ma in modo filologicamente approssimativo; e poi ripubblicato in CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., II, pp. 247-265, questa volta in maniera disastrosa. Nelle frequenti spezzature prodotte dall'alternarsi di brevi battute dialogiche, i versi, tra l'altro non numerati, sono uniformemente allineati a sinistra, malgrado il rigore dell'originaria impaginazione autografa, rendendo difficoltosa e imprecisa la lettura; e inoltre le infedeltà, le trascuratezze e le lacune della trascrizione sono davvero numerose. Qualche *specimen* sparso: «ognora a raffrenar fui tratto» (I, I, 26) ← «*ratrarmis*»; «*novò boller vegg'io sdegno*» (I, I, 42) ← «*batters*»; «*a me parve schiarrirsi la turbata*» (I, I, 53) ← «*schiaritiis*»; «*chiamar la gioia a ravvivarle il viso*» (I, I, 57) □ «*abolire la gioia o*»; «*spenta è la face*» (I, II, 77) ← «*pace*»; «*(Oh! bellezza! Se*» (I, IV, 95) ← «*([...!] Se*»; «*da mestizia aduggiar*» (I, IV, 125) ← manca; «*meritamente un carnefice abborro*» (I, IV, p. 138) ← manca; «*Ah! che spietato / Riccardo di sua man cavò di fronte / al giovinetto gli occhi!*» (I, IV, pp. 161-63) ← «*Riccardo di sua man così di fronte / al giovinetto gli occhi! [...]*»; «*ove da terra un'ombra / barcollante si drizza*» (I, IV, pp. 177) ← «*[...] ombra / [...]*»; «*nato a ben altro che a servir quest'ire / fanciullesche e ministro il braccio a questa / bassa zuffa prestar...*» (II, I, 7-9) ← «*nato a ben altro che a [... / ...] queste | basse zuffe prestar...*»; «*contristar straggi novelle. / E ostaggio, a lui che disconosce i sacri*» (II, II, 39-40) ← «*a valle / e ostaggio, a lui [...] sacri*»; «*spirto che lungi dolorando scorra / da' simposi celesti*» (II, IV, 140-41) ← «*impiora*»; «*a me rivela quanto / chiudi nel petto*» (II, IV, 149-50) ← «*talento*»; «*amore / prode farammì, immergerò nel sangue*» (II, VI, 189-90) ← «*amore / [...] immergersi nel sangue*».

¹⁰ G. BARUFFALDI, *L'Ezzelino*, tragedia, Venezia, Valvasense 1721; A. FRANCESCHINI, *L'Ezzelino*, tragedia, Verona, G.A. Timmermani 1743.

¹¹ C. MARENCO, *Ezzelino terzo*, tragedia, Torino, G. Pomba 1832; L. VIVARELLI, *Ezzelino III da Romano*, tragedia, Bologna, tip. Bortolotti 1838; A. BASEVI, *Romilda ed Ezzelino*, tragedia lirica in due atti, Firenze, G. Galletti 1840; S. RIBERA, *Ezzelino III*,

su Sordello e Cunizza – fagocitati da quella presenza – prima della duplice e inusitata sincronia con il tentativo capuano (il *Sordello* di Temistocle Solera, per la musica di Antonio Buzzi; la tragedia *Cunizza da Romano* di Giuseppe Pieri, rappresentate nel 1856 e nel 1857)¹².

Appare improbabile che una qualche notizia di queste opere sia giunta all'aspirante drammaturgo nel «remoto paesello» di Mineo (la definizione è dell'autore)¹³; e comunque – nell'uno come nell'altro caso – si è in presenza di un ordito molto diverso, senza punti di contatto con quanto rimane del *Sordello* di Capuana, che nulla ha da

tragedia lirica in tre parti, musica di G. Longo, Messina, f.lli Pappalardo 1860. *L'Ezzelino* viene tradotta nel 1865 da F. Baldi e nel 1868 da L. Mercantini.

¹² T. SOLERA, *Sordello*, opera in quattro atti, musica di A. Buzzi, Milano, Pirola 1856 e 1857; G. PIERI, *Cunizza da Romano*, tragedia, Firenze, A. Romci 1858. A parte si situa il *Sordello*, tragedia inedita di P.P. PARZANESE [ante 1850], pubblicata postuma da C. De Vivo (Avellino, tip. G. Ferrara 1911). Sebbene eponimo, il libretto di Solera non è imperniato su Sordello ma sulla figura dell'indovina, in realtà Bianca Della Porta, vera madre di Alba, creduta figlia naturale di Ezzelino e da lui segretamente amata. Ma quando Alba rivela di voler essere sposa di Sordello, il furore del tiranno erompe; e, per salvarla, Bianca, svelatasi come madre, le dà una pozione che la fa sembrare morta; poi Alba riappare per uccidere il tiranno, quando i suoi avversari – di cui fa parte Sordello – si sono uniti in lotta comune, vendicando la falsa pace che Ezzelino aveva violato e distruggendo il suo sogno di potenza egemonica. Al di là della esibita ripresa shakesperiana, e del consueto turgore situazionale ed espressivo, il testo è percorso da fremiti patriottici, come lo è la tragedia di Pieri (ambientata anch'essa negli anni cinquanta del sec. XIII), nella quale la figura eponima assume la dimensione di una calda eroina risorgimentale. Come tale, Cunizza odia il fratello Ezzelino, il marito Rizzardo e Buoso, ambedue coinvolti e complici nella voluttà di dominio del tiranno. Buoso ama riamato Emira, figlia di Rizzardo e Cunizza, e per rendere possibili le proprie nozze ordisce una «trama orrenda» – sull'impronta di Iago – volta a far credere adulteri Cunizza e Sordello, che a sua volta ama Emira e rifugge, per alta coscienza civile, dalle lusinghe di Ezzelino, che lo teme e lo detesta. La morte di Federico II, sperata da Ezzelino, sembra coadiuvare le mire del tiranno, machiavelliano nel perseguirle; e, di contro a lui, Cunizza e Sordello sognano che l'«itala razza» possa un giorno essere affratellata, poiché «bello è il morir» in «orrendi tempi», se il sacrificio salva la speranza. Ormai disamato da Emira, che ne ha colto la vera natura e si è convertita all'amore di Sordello, Buoso uccide il trovatore ed è a sua volta ucciso da Cunizza, mentre la tela cala – con finale aperto e non banale – sull'eroina che col pugnale insanguinato minaccia Ezzelino («Arma la destra agl'innocenti Id-dio: / Chi contro Dio potrà? Guai, se t'avanzi»).

¹³ Molto probabile invece – *et pour cause* – che a Capuana notizia sia giunta dell'*Oberto di San Bonifacio*, andato in scena per la prima volta nel '39 e in stampa sette volte fra il 1840 e il 1855 (nel '42 con il titolo *I Bonifazi e i Salinguerra*), ma nel quale il trovatore non appare, mentre diviene protagonista eponimo nel 1856-57 (il libretto viene poi riciclato con il titolo *L'indovina* a partire dal 1862).

perdere in un confronto comparativo con le omologhe prove, che rielaborano improbabilmente i dati storici forzandoli retoricamente in dimensione patriottica e infarcendoli di tirate ad effetto e di parossistici colpi di scena. Prospetticamente errato è, dunque, enfatizzare le ricorrenti improprietà ortografiche e linguistiche di questo Capuana, o la pesantezza di certe sue volute stilistiche, o l'ipermetria/ipometria di qualche endecasillabo sciolto, come ha fatto Oliva, tanto più che non poche volte questo è dovuto alle sbadatezze trascrittive ed al possesso non inappuntabile degli strumenti ecdotici. Il primo ad essere consapevole delle proprie difettività era lo stesso Capuana, che con autocritica liquidatoria – ed eccessiva – aveva chiuso i conati drammaturgici accusandosi ferocemente di inadeguatezza stilistica e distruggendone catarticamente i reperti. Acclamate per testimonianze multiple e concordi l'insufficienza dei maestri e l'arretratezza del quadro culturale¹⁴, con le conseguenti e pesanti penalizzazioni degli aspiranti scrittori, è storiograficamente più funzionale mettere a fuoco la tecnica e la tenuta dell'impianto drammaturgico, anche in rapporto alle prove non esaltanti di Solera e, soprattutto, di Pieri.

L'abbozzo si apre su Riccardo che confessa a Sordello la propria infelicità coniugale, per la mancata corresponsione affettiva di Cunizza, e sul successivo confronto con lei: il microcosmo privato e il macrocosmo storico, con le contrapposizioni sanguinose fra famiglie ghibelline e guelfe, sopite ma non spente da un doppio matrimonio, sono efficacemente coagulate in una sessantina appena di versi, per poi slittare con la quarta scena, di ampio respiro, in facili

¹⁴ «Figuratevi che io ero fino a vent'anni, ed anche oltre, un terreno quasi vergine. Mi avevano insegnato poco o nulla, e pochissimo o avevo appreso da me» (L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, in ID., *Homo*, cit., p. vi); e De Roberto, *à rebours*, conferma: «In Sicilia, a quei tempi, non c'erano altri maestri che i preti, la cultura dei quali non andava oltre le lingue morte; [...] nell'isola vi s'aggiungeva una notazione alquanto ambigua della grammatica e della sintassi. Quegli emeriti *Padri-lettori*, ai quali non sfuggiva il minimo solecismo quando i loro scolari adoperavano la lingua di Cicerone, lasciavano poi violentare le regole più elementari delle composizioni italiane. I giovani che uscivano dalle loro scuole erano troppo stretti, costretti a cavarsela dando cadenza toscana alle forme dialettali; e mentre per questa ragione incappavano in grossolani errori, infarcivano contemporaneamente le loro scritture di voci e costrutti disusati e rancidi che i loro maestri stimavano squisiti e preziosi» (F. DE ROBERTO, *Il volo d'Icaro*, in ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 65-66).

topismi (le duplici battute ‘da sé’ per le parole del silenzio, che l’interlocutore non deve conoscere, di contro all’ipotetico pubblico; la romanza che muove la commozione di Cunizza, che vi sente pulsare il sentimento segreto di Sordello), dai quali ci si rialza con la motivazione – fin qui protratta dall’orizzonte di attesa – dell’odio verso Riccardo (reo di avere barbaramente mutilato per vendetta il suo primo amore, Lanciotto) e dal fantasma di questi, che la perseguita nel sogno-incubo di notti tormentate (altro topos della tragedia cinquecentesca e shakesperiana)¹⁵. La dichiarazione d’amore di Sordello – che si professa dannato alle tenebre dalla propria bassa condizione, sociale ma non spirituale – viene così ad essere sotterraneamente provocata da Cunizza, che chiude con un brevissimo soliloquio l’atto nel segno prefigurativo di una imminente tragedia («Un abisso a’ miei piedi apresi? Tutta / me co’ miei affetti e la mia vita ingoi»), mentre il secondo si apre sulla feroce determinazione al sangue ed al potere di Ezzelino, del quale si mostra *en abyme* la intelligenza di fagocitare masse di uomini alle sue mire. Si torna al microcosmo coniugale, sempre più divaricato e ostile, con Riccardo che adombra un sospetto adulterio, respinto fieramente da Cunizza («pensa chi sono; d’Ezzelin sorella, / tu lo dicesti, io son»), e ne assilla il mistero inespresso, ottenendo – con abile tocco psicologico d’autore – l’effetto opposto a quello voluto; e poi è la scena-madre – conclusiva – fra Sordello e Cunizza, pervasa da una confidenzialità (ora il trovatore le si rivolge con il ‘tu’) che induce l’idea che siano divenuti amanti; e nuovamente in modo occulto, mostrando di non volerne rivelare le offese, Cunizza fa scaturire nel trovatore la volontà di uccidere Riccardo.

Non è dato sapere come si sarebbe sviluppata negli atti seguenti l’azione (qui interrotta dalle perdita delle carte successive), che probabilmente si sarebbe conclusa – come nella realtà storica – con la fuga dei due amanti dal castello di Riccardo e con il loro ricovero

¹⁵ «Parmi le notti / che Riccardo su me alzi il pugnale / e poi ferita mi strascini in loco / tetro e profondo, ove da terra un’ombra / barcollante si drizza, ha lordo il viso / di raggrumato sangue e son l’occhiaie / anelli senza gemme: per la cieca / aura dattorno va tenton movendo / le braccia, alfine un gemito di belva / ferita manda e sopra me si getta / per dolor disperato. Allor mi scuoto, / da me l’orrenda vision scompare / ma resta nell’afflitta anima il pondo / qual di tristo presagio» (I, IV, 173-186).

presso Ezzelino, che forse avrebbe coadiuvato questa fuga – come in effetti fece – per motivi di strategia politica¹⁶. Ma anche questa sommaria delineazione attesta – al di là di palesi scadimenti espressivi – che si percepisce nei quattrocento versi a noi giunti del *Sordello* una indubbia perizia di narrazione drammaturgica, evidente nella abilità di inquadrare le situazioni, di muovere i personaggi, di usare l'intuitivo, di acuire l'orizzonte d'attesa. E anche il montaggio scenico appare tutt'altro che dilettantesco, nella capacità non didascalica di richiamare e reinterpretare la materia storica, nei rapidi passaggi di allocazione, nel dinamismo complessivo della tela teatrale, che coniuga la materia dantesca con sparse suggestioni shakesperiane, non stravolgendo la storia né ricercando effetti di volgare amplificazione. È palmare, tra l'altro, la geometrica rete di corrispondenze che percorre le undici scene pervenute: quattro sono di brevissimo

¹⁶ Il *Sordello* capuaniano si situa ben lontano dal personaggio dantesco: non ha nulla della solitudine altera e sdegnosa con cui la sua fonte si presenta nel Purgatorio, e neppure sembra essere pensato per assumere nell'*actio* i connotati dell'amor patrio, secondo la traccia sviluppata da Solera e Pieri. Si tratta, d'altronde, di un trovatore nel pieno di una giovinezza (il fatto si situa intorno al 1226) che è stata focosa, secondo le concordi notizie documentarie, e non del poeta cui si deve il *planh* per ser Blacatz, che ha suggerito a Dante di dare a Sordello il ruolo di guida nella valletta dei principi, dei quali accenna con raccolta tristezza le colpe, in un quadro amaro e pacato di decadenza. Ed anche Cunizza è profilata da Capuana in orgogliosa rivendicazione della potenza del fratello, nel momento in cui si sono riaccese le ostilità fra le loro famiglie, e come lui lucida nella strategia situazionale. L'acerbo drammaturgo si focalizza sul coagulo di eros carnale e di politica, prescindendo nell'impostazione del personaggio da ogni suggestione seriore, data dalla collocazione di Cunizza nel cielo di Venere (*Paradiso*, IX, 25 sgg.), che Dante ha potuto operare in virtù della vita casta poi condotta, dopo il turbinoso avvicinarsi di amanti e di matrimoni, e dunque della conversione dall'amore carnale allo spirituale, dalla lussuria alla redenzione, tanto da conferirle un ruolo prospettico-prophetico sulle vicende d'Italia, che pervade quasi per intero il canto. Il più aderente al tratteggio consueto delle fonti e dell'immaginario, ed alla suggestione dantesca, è Ezzelino III da Romano, che Capuana trovava nel primo girone del cerchio settimo, immerso nel sangue bollente del Flegetonte, fra i violenti contro il prossimo («E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino; e quell' altro ch'è biondo, / è Opizzo da Esti, il qual per vero / fu spento dal figliastro su nel mondo» *Inferno*, XII 109-112). È quell'Obizzo che il figlio Azzo VIII sembra abbia ucciso di sua mano nel 1293, per prendere il potere, e che aveva avuto contatto carnale con Ghisola attraverso il lenocinio di Venedico, sicché la congiunzione allocativa fra Ezzelino e Obizzo d'Este, nell'*Inferno* dantesco, costituisce in Capuana lo snodo genetico fra il *Sordello* e la *Ghisola*. Azzo VIII è citato indirettamente nella *Commedia* come nemico di Jacopo del Cassero, che dalla sua ira fuggiva dopo averne contrastato, come podestà di Bologna, le mire sulla città felsinea (*Purgatorio*, V, 77-78).

raccordo, sospensione e trapasso monologante (e sono sempre, nei due atti, le terze – recitate da Riccardo ed Ezzelino – e le quinte, di pertinenza solo di Cunizza). E dopo la prima, che funge da prologo, due sono sempre le scene riservate ai personaggi in scontro o in incontro: nella seconda dell'atto primo e nella quarta del secondo, Riccardo e Cunizza; nella quarta del primo e nella sesta del secondo, Sordello e Cunizza; e ancora due, ma consecutive, sono per Ezzelino nell'*ouverture* dell'atto secondo, con il personaggio che prima monologa a lungo, poi muove i congiurati contro Riccardo, infine si congeda con un brevissimo soliloquio, che ne ribadisce gli stigmi.

Non è dunque ingiustificato il rimpianto capuano per aver distrutto le sue prime sperimentazioni drammaturgiche¹⁷, e neppure il conato nostalgico che lo spinge a recuperare nello scritto prefatorio di *Homo* sparsi frammenti dimostrativi del sopravvissuto, come la *Ghisola*, sempre di ispirazione dantesca e sempre di originale rimodulazione nel panorama della produzione drammaturgica nazionale¹⁸. A lungo Capuana credette in questo soggetto, «il più shakespeariano dei miei drammi», cronologicamente incerto: secondo l'atte-

¹⁷ «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 di versi, che io avrei scritti (non ci sarebbe voluto molto) allo stesso modo e, permettetemi di aggiungerlo, fors'anche un po' meglio?»; sicché, se nessun testimone si fosse conservato, «i miei rimpianti sarebbero ora, forse, meno vivi, o meno amari, o non sarebbero affatto» (CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., pp. VIII e XII).

¹⁸ L'unico antecedente è costituito da L.A. LIVERANI, *Ghisola Caccianimico*, dramma in cinque atti, Firenze, A. Romei 1854 (e 1865: ma messo in scena il 20 febbraio 1852). In esso Ghisola è promessa a Uberto dei Fontana, che viene esiliato; ma la giovane non vuole abbandonarlo al suo destino e contrae con lui nozze segrete. Venedico vuole trasferirsi alla corte estense e, per avere onori e prebende, conta di far leva sulla sorella, avendo intuito che il marchese la concupisce. Dopo le nozze Uberto sembra essere perito nel Po in piena, ma la notizia si rivela non vera e lui ricompare con il proposito di partecipare, in incognito, al torneo di Ferrara, che vince. Il corteggiamento di Obizzo si fa sempre più serrato, come anche il servilismo di Venedico che imprigiona Uberto, mentre questi prega Ghisola di fuggire con lui, e poi spinge la sorella a recarsi dal marchese per chiedere grazia. In realtà si tratta di un disegno perverso, che comporterebbe lo stupro di Ghisola se non venisse salvata dalla propria resistenza e dall'arrivo di Uberto, liberatosi, che però può solo raccogliergli le ultime parole. Le scene sono veloci, l'intreccio serrato, ma denso di tutti i più vietati topismi, con a conclusione la fine edificante della virtù che vince, pur se a prezzo della morte.

stazione di Di Blasi, il 7 maggio 1859 egli scriveva a Macherione che, ispirato da un femmineo «angelo consolatore», aveva portato «la *Ghisola* molto innanzi con il primo atto»; poi il 10 luglio che essa «dorme e dormirà molti anni [...]. Finito l'atto primo, ero a più di metà del secondo, quando una mattina, rileggendo il già scritto, mi dispiacque in tal guisa il mio stile che giurai di non prender la penna se non dopo quattr'anni e sudare intanto per formarmi uno stile veramente drammatico. Vuoi un saggio di come fosse stata scritta la *Ghisola*? Ecco l'atto secondo»¹⁹. Ciò malgrado, Capuana decide ugualmente di testare sulla scena la parte già composta (o l'intero dramma, affrettatamente compiuto) e nel magazzino del Collegio dei Gesuiti di Mineo, come scriveva a Macherione il 29 luglio:

La sera del 25 qui fu rappresentato il mio dramma *Ghisola* ed il pubblico l'ha compatito benignamente, più che io non credessi. Ora sono intento a stendere l'*Agnese Visconti*: appena scritto lo manderò al nostro Vigo e dopo gli darò un passaporto per le scene. Così io voleva fare con la *Ghisola*, ma me ne mancò il tempo e fu rappresentato prima che don Lionardo l'avesse visto. Non importa: glielo manderò in questi giorni, farò tesoro delle sue osservazioni per il lavoro che ho tra le mani²⁰.

Ma era il 25 luglio del '58 o del '59? La seconda è quella indicata dal Di Blasi, che in un capitolo della sua biografia capuaniana ha pubblicato sparsi escerti dalle lettere a/di Macherione e Navarro della Miraglia, spesso senza datazione e senza che esse siano oggi disponibili alla consultazione. La prima è, invece, quella sicuramente attestata dalla corrispondenza con Lionardo Vigo, al quale il 26 luglio 1858 il mineolo scriveva:

¹⁹ Con apparente coincidenza, dieci giorni dopo, il 20 luglio 1859, scriveva a Giovanni Squillaci: «nel maggio andato [58, come è più probabile? o '59?] ritentati il dramma: ma che stile, fratello mio! sono così restato all'atto secondo, scena terza; l'andare innanzi mi pareva tempo sprecato: ho giurato di non toccar penna che con altri due paia d'anni, e nel frattempo sudare a formarmi uno stile veramente drammatico, e quale n'ho in mente il modello» (MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana*, cit., p. 468). È sintomatico che non vi si accenni alla rappresentazione della *Ghisola* (ad appena cinque giorni dall'evento?), come aveva fatto invece il 28 maggio 1858 per la possibile messa in scena del *Sordello*.

²⁰ DI BLASI, *Luigi Capuana*, cit., p. 69.

Ieri sera fu rappresentata la mia *Ghisola*: io non poteva domandare un esito tanto felice dalla parte della rappresentazione, ed un così benigno compatimento del pubblico; tutto ha sorpassato le mie speranze e l'altrui aspettativa: fino il vestiario, che fu soprammodo magnifico, e ogn'altra cosa che spetta alla messa in scena contribuì grandemente all'effetto generale. Io dovetti sostenere il personaggio d'Azzo. La Sig. Isabella d'Amico e suo fratello Luigi poi interpretarono con tutta la valentia artistica le parti loro affidategli: essi erano i soli comici di professione [...]

Appena avrò ricopiato il manoscritto, glielo manderò per far tesoro de' suoi consigli.

In questi giorni ho trovato il Ricco Epulone che già credevo perduto: anco come l'avrò ricopiato glielo manderò²¹.

A parte qualche esplicita trasgressione (il piccolo melodramma *Piccarda*) al proposito di non scrivere più per anni in chiave teatrale²², la *Ghisola*, pur accantonata, continuava a tentare l'immaginario di Capuana, tanto da portarla con sé a Firenze per riprenderne «le interrotte scene», di cui riproduceva qualche sparso lacerto in *Come io divenni novelliere*: una sequenza-chiave (probabilmente quella conclusiva del primo atto ed interpolata da glosse esplicative d'autore), in cui Lamberto era scosso – come Riccardo nel *Sordello* – dal «terribile segreto intraveduto negli occhi smarriti e nel pallido volto di

²¹ PASQUINI, *Lettere inedite a Leonardo Vigo*, cit., p. 71. Il 2 agosto 1858 invia il *Ricco Epulone* e il 18 agosto, invece della preannunciata *Ghisola*, «avendo in questi giorni scarabocchiato un terzo dramma, *Agnese Visconti*, che ho scritto a posta per una recita a beneficio del Direttore della Compagnia filodrammatica, ho stimato meglio per me il mandarle questo ultimo, poichè delle sue correzioni e de' suoi consigli potrò farmi bello innanzi il pubblico» (ivi, pp. 72 e 73).

²² Ribadendo a Squillaci il culto di Dante («me l'ho bevuto dal primo all'ultimo verso, ma a tracannare, come un uomo arso di sete: sono uscito da quel pelago con uno stordimento di meraviglia»: 20 luglio 1859), successivamente lo informava – una volta esaurita la fase febbrile della adesione ad un comitato di fiancheggiamento garibaldino – che «studiando il III canto del Paradiso di Dante restai commosso dalle patetiche e dolcissime parole messe in bocca di Piccarda: la storia di questa giovine sventurata per più giorni mi stette innanzi agli occhi finché mi venne in pensiero di trattarla in un piccolo melodramma, e così ho fatto. È stata una vera ispirazione, e le corde del cuore risposero com'io voleva. Oggi appunto [...] l'ho letto in una scelta conversazione ed ho avuto la consolazione di vedere a quella lettura che tutti erano commossi e inteneriti» (10 settembre 1860: MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana*, cit., pp. 468 e 480).

Ghisola», e dunque dal sospetto del tradimento da lei perpetrato e dalla febbre di una gelosia non ingiustificata. Nel dramma veniva così ad essere rimodulata – con esibita ripresa intertestuale dal *Romeo e Giulietta* («Qual è, tra mille, / il nome a te più caro, ond'io ti possa / chiamar con questo nome?») – la vicenda dantesca di Ghisolabella (*Inferno*, XVIII, 40-66), cui Capuana fa esplicito riferimento quando accenna a Venedico Caccianemico, il fratello «che volea indurla a far le voglie del Marchese»²³. Al pari del personaggio a lui speculare del *Sordello*, Lamberto alterna il dubbio atroce («Oh, s'io potessi, / in questa luce di benigni sguardi / [...] scoprir la tua menzogna!») al pentimento («Perdonami! I demoni han qui versato / un velen senza nome») ed a tocchi stilnovistici («Oh! senza l'amor tuo, sarei feroce, / [...] Mi fe' pietoso / mi fe' gentile l'amor tuo»). Ma quando Ghisola, dopo essere riuscita a rabbonirlo con erotica dolcezza («Esser fatata, / ascoltami, vorrei: vorrei nel core, / coll'aria penetrarti»), usa un vocativo ancipite, «signor mio» (che richiama la Stampa e una dedizione feudale, ma anche una estraneità formulare o, peggio, la proiezione di un altro contatto), ecco che il sospetto riprende corpo e diviene geloso furore vedendo un uomo ammantel-

²³ Coraggioso ed astuto, una volta divenuto capo della sua casata e, in Bologna, della potente fazione guelfa dei Geremei, Venedico Caccianemico ricoprì importanti ruoli politici, fu più volte esiliato e, schierato pervicacemente con gli Estensi, giunse a imparentarsi con loro grazie al matrimonio del figlio Lambertino con Costanza, figlia di Azzo VIII. Dante lo situa fra i ruffiani nella prima bolgia dell'ottavo cerchio, smascherandolo nella sua identità mentre egli – scudisciato in modo degradante dai demoni – abbassa il viso per non farsi riconoscere; poi, incalzato dal poeta, precisa lui stesso la propria colpa, quella di aver prostituito la sorella per trarne vantaggio, secondo un uso comune fra i bolognesi dall'«avaro seno». Al termine della breve e rancorosa confessione, un diavolo chiude la sequenza sferzandolo con la frusta e con le parole: «Via, / ruffian! Qui non son femmine da conio». Quale era stata appunto la Ghisola, a ciò indotta dal fratello, secondo la «sconcia novella» che Dante recepisce: sebbene negli archivi tale notizia non trovi riscontri documentari, Dante mostra di essere sicuro del lenocinio, tanto da farlo dichiarare con disprezzo fustigativo al dannato stesso, che della stessa colpa degradante fa partecipi i propri concittadini. Quando e alle voglie di quale marchese d'Este Ghisolabella abbia ceduto, non è dato sapere: sposa di Nicolò dei Fontana, e da lui divisa dall'esilio comminatogli, forse intorno al 1273 – secondo Zaccagnini – la giovane sarebbe tornata a vivere nella casa di famiglia, dove Venedico l'avrebbe spinta e convinta ad accondiscendere alla lussuria di Obizzo d'Este (meno probabile che si sia trattato di Azzo VIII), del quale fu detto (*Cronica* di Salimbene de Adam) che «filias et uxores tam nobilium quam ignobilium de Feraria constupraret».

lato e incappucciato che entra guardingo e fugge via, accortosi di essere stato scoperto. Ora il dubbio è in lui divenuto certezza; e Ghisola, allontanatasi per soccorrere l'ubriachezza del fratello, scorge Lamberto stralunato, in preda ad una amarezza dolorosa, densa di echi shakespeariani: «razzolando» ha ritrovato il senno perduto, poiché la benda è caduta e può ora vedere nella sua reale entità la forse ancora incolpevole fanciulla, sferzata con rancorosa ripugna («Vent'anni / ancor non tocchi, eppur così sfacciata!»).

Il proposito di riprenderne la interrotta stesura, dando corpo a un ordito di cui non è possibile in alcun modo ipotizzare lo svolgimento, fu accantonato per sempre²⁴ a seguito dell'acquisto – e dell'avidità lettura – dei quarantacinque volumi della *Comédie humaine* di Balzac, con la conseguente liquidazione del dramma storico. Mentre subdolamente «il demonio della novella e del romanzo» andava prendendo pieno possesso di lui, «il teatro rimaneva sempre (almeno apparentemente) la mia unica passione» con la conversione alla commedia moderna, alla Augier o alla Sardou, ed alla critica drammatica, che doveva essere maieutica «alla mia nuova carriera» ed alla torturante sperimentazione del «verso comico» («abbozzavo dei dialoghi, delle scene staccate, unicamente per farmi la mano a quel verso»). Di questa fase di transizione è indizio e testimonianza la *Principessa*, «un dramma» (in realtà, «una fola tragicomica») di cui riproduce «la sola prima scena [...] colla scrupolosa fedeltà di un tra-

²⁴ Alla fine di ottobre del 1864 Capuana inviava una lettera al padre Carmelo Pardi, da Firenze, informandolo che aveva definitivamente accantonato l'incompiuta *Ghisola* «per scrivere un dramma in prosa e di soggetto moderno, l'*Elisa Fantini*» (G. RAYA, *Capuana e d'Annunzio*, Catania, Giannotta 1970, p. 214), anch'esso disperso, che segnava la sua 'conversione' creativa al teatro borghese, verso cui già lo aveva spinto l'esempio di Giuseppe Macherione con *Carlotta Ricciardi*, pratiana e «turpe storia di un adulterio». È da rimarcare, però, che anche dopo aver pubblicato *Il dottor Cymbalus* («La Nazione», 3, 5, 8, 9 ottobre 1867), la non originale «novelluccia [che] aveva rapidamente ucciso in germe tutti i miei drammi storici in versi», anche a Firenze Capuana aveva insistito nella sperimentazione del genere letterario allora prediletto: «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 [...] a sognare drammi in versi, a scriverne ed a bruciarne, poco dopo, i manoscritti per modesta, notate! incontentabilità di autore. Mi riconoscevo molto lontano, moltissimo, dal mio tipo shakespeariano. E non era questo un buon segno? Non voleva dire che proprio qualcosa di serio si nascondeva in quella mia vocazione, la sola, la mia vera vocazione?» (CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., pp. x-xi).

scrittore di codici»²⁵ e «di cui non mi ricordo nulla», salvo che doveva essere stata «suggerita dalla *Turandò* del Gozzi» – letta però nella traduzione che Maffei aveva dato della versione tedesca di Schiller – e che segnava l'affrancamento dalla matrice dantesca. Nella scena reliquata è lumeggiato il disagio di un duca e di alcuni cortigiani per il fatto che la principessa ereditaria Ulrica vuole sposare per amore, con il pieno consenso del re padre, uno straniero che si è rifiutato di rivelare la sua identità per «buia ragione di Stato» e, per di più, ricusandone la mano in un primo momento, «per timor che astretto / a palesar l'arcano esser dovesse»; e si accenna ad un antico e oscuro e affliggente presagio (di marca cinquecentesca, secondo il quale «estinguer si debba in questa figlia / la sua stirpe real, dopo diversi / e luttuosi avvenimenti»), ed alla crisi che l'evento del matrimonio sta manifestando a corte («l'antica e vera nobiltà del regno / qui manca; e nuova nobiltà superba / s'affolla... e, forse, merca il trono»), fino a quando le mormorazioni vengono interrotte dall'arrivo del re. Dell'intreccio gozziano, rielaborato liberamente (ma non troppo) dalla fonte schilleriana²⁶, rimane poco, dal momento che la principessa appare sin dall'inizio ben felice di sposare l'anonimo, anzi ne è innamorata al punto di far sospettare «maligna virtù di incantagioni»; né si accenna agli enigmi che, nella fonte gozziana-schilleriana, il principe Kalaf aveva dovuto superare per rendersi degno di impalmare la bellissima Turandò, sicché *more solito* si possono cogliere nuovamente la intelligente sagacia dell'apertura *in medias res* e la creazione dell'orizzonte d'attesa, ma non prefigurare i successivi sviluppi della *Principessa*. E, d'altronde, a Capuana interes-

²⁵ Il reperto capuano superstita è stato pubblicato, con tit. «*Principessa*, frammento di dramma storico», in *Charitas - Dall'Etna al Po*, Catania, Giannotta 1883 (per gli inondati del Lazio); poi in CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., pp. XIII-XVIII; successivamente, a cura di P. Meli, «Fermenti», gennaio 1984, pp. 42-7; infine in CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., II, pp. 267-75.

²⁶ Capuana deve averla letta in: F. SCHILLER, *Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakespeare; *Turandot*, fola tragicomica di Carlo Gozzi, imitate da F. Schiller e tradotte da A. Maffei, Firenze, Le Monnier 1863, pp. 163-362 (in nota Maffei scrive: «con mio stupore trovai che ben di poco il poeta straniero si era allontanato dal nostro. [...] Lo Schiller altro non fece che sostituire il suo nobile e poetico stile al volgarissimo e spesso abietto del Gozzi»; e di quest'ultimo – a dimostrazione di quanto affermato e del fatto che è «la forma condizione assoluta in ogni opera d'arte» – riproduceva l'intero atto quarto, «scegliendo questo tra gli altri giacché parmi li superi per forza drammatica e per movimento d'affetti»).

sava solo produrre un reperto della sua protostoria e – non a torto – compiacersi con sé stesso per il fatto che «i versi tornano tutti, facili, armoniosi», e che il dialogo «scorre naturale e vivace, senza declamazioni», oscillando in modo ancipite – e perseguendo una saggia fusione – «tra il maffiesco della traduzione dello Schiller e la seconda maniera del Nicolini, quello dell'*Arnaldo da Brescia* e del *Filippo Strozzi*», dove il verso era «simile alla fionda»²⁷.

Il passo d'esordio avveniva, comunque, in ambito latamente drammaturgico. Nella nota rievocativa acclusa in un volumetto miscelaneo dal titolo *Il primo passo*, a cura di Ferdinando Martini²⁸, Capuana lo indicava nella leggenda drammatica *Garibaldi*, stampata presso Galatola nel 1861. In sintonia con la propria generazione, imbevutasi dei succhi patriottico-risorgimentali, negli anni giovanili Capuana aveva tentato anche la via della lirica (patriottica e non), senza peraltro che queste esercitazioni valicassero i limiti di una resa scolastica e di maniera, della quale era consapevole lo stesso autore, che si era congedato dalla poesia con i versi finali di *Vanitas vanitatum* (1863): «Madre, risposi, non mi fu seconda / Fortuna, e, fabbro d'ingiocondo stile – / l'arpa ti rendo – me il silenzio asconda!». Da patriota Capuana aveva coltivato con ardore infiammato il sogno di un'insurrezione antiborbonica che consentisse all'Italia di divenire nazione, libera e unita, sotto l'egida della monarchia sabauda; e perciò aveva coltivato «l'arte civile, l'arte battagliera, l'arte redentrice, alla Berchet, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici*»²⁹, che nell'accesso romanticismo del giovane Capuana trovava declinazioni gonfiamente percussive. Ma quando il maturare degli eventi lo consentì, Capuana fu anche uomo d'azione, fiancheggiando l'impresa garibaldina; e per l'inevitabile corto circuito che viene a crearsi fra vita e scrittura, l'epica garibaldina si tradusse in una composizione in due tempi, dal titolo *Il cacciatore delle Alpi*, datata in calce 1860 e forse inconclusa, di complessivi centoquindici versi endecasillabi, impernati sul momento del distacco – assaporato con rugiadoso

²⁷ CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. XIX.

²⁸ F. MARTINI - G. BIAGI (a cura di), *Il primo passo*, Firenze, Sansoni s.d. [ma 1923], pp. 47-51. Sempre a proposito di questo passo d'esordio, si veda la lettera pubblicata da P. VETRO, *Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania, Studio Editoriale Moderno 1922, p. 102.

²⁹ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, p. 141.

sentimentalismo pratiano – fra l'amata e un volontario, che «dietro correrà d'una tremenda / fidanzata, la morte, ad abbracciarla / sul talamo sanguigno»; e poi sull'imbarco e la partenza dei Mille da Quarto («Rompe il silenzio un grido e parve il Fato: / Avanti avanti»), con mitografia paganeggiante del condottiero³⁰.

Ambizioni ed espansioni ben diverse essa assume nella leggenda drammatica³¹. Il modello letterario è offerto – per esplicita attestazione autoriale – da *The Loves of the Angels* di Thomas Moore, anch'esso in tre canti, che Capuana leggeva nella traduzione di Andrea Maffei³². La storia parallela dei tre angeli che – innamoratisi della bellezza femminile – erano caduti nel peccato della carne, rimanendo catafratti sulla terra, aveva colpito la fantasia di Capuana, fondendosi e contaminandosi con le ben note leggende popolari che mitizzavano l'invincibilità di Garibaldi, attribuendola ad una nascita soprannaturale ed ai talismani divini che lo preservavano in battaglia. Nel momento in cui prendeva a modello il poemetto di Moore, Capuana rimaneva comunque ben lontano da un interesse quasi da copista, come pure ha affermato il compianto Madrignani³³: la fascinazione e la dannazione del peccato, che era in Moore, viene assorbita dall'intento agiografico, per cui l'angelo Elim, dopo l'estasi della carne con una giovane nizzarda, avverte il richiamo del cielo, fa atto di contrizione e torna a Dio, vigilando dall'alto sulla creatura che è nata da quest'amore. Del Moore Capuana rifiuta anche la tradizionale ed effusiva struttura poemica per dar vita, invece, ad una

³⁰ In proposito: A.M. MORACE, *Garibaldi negli scritti inediti o rari di Capuana* (relazione al Convegno «Mazzini e Garibaldi cento anni dopo», Catania, 8-9 novembre 1982), in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II (1984), pp. 645-662. Sulla «leggenda drammatica» capuaniana si vedano S. COMES, *Chiaroscuro di un mito*, Roma, Colombo 1972, pp. 5-53; OLIVA, *Capuana in archivio*, cit., pp. 147-149; e M. DURANTE, «Il fascino poetico della leggenda». *Il mito garibaldino e la giovanile poesia del Capuana*, in *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Catania, 13-16 dicembre 2010), «Annali della Fondazione Verga», a cura di G. Sorbello, n.s. III (2010), pp. 45-76.

³¹ È ripubblicata da E. GHIDETTI in appendice a L. CAPUANA, *Semiritimi*, Napoli, Guida 1972. Una recente ed organica ricostruzione dello svolgimento dell'impresa dei Mille, nella sua fase siciliana, in L.G. FRUDÀ, *Garibaldi in Sicilia*, Roma, Gangemi 2014.

³² La traduzione di *The Loves of the Angels* era apparsa in A. MAFFEI, *Versi editi e inediti*, Firenze, Le Monnier 1858, 2 voll., II, pp. 59-136.

³³ C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 11.

più contratta struttura drammaturgica in versi. E neppure si può affermare, con Enrico Ghidetti, che nel *Garibaldi* Capuana è mosso da un'accentuata volontà di fare poesia popolare³⁴: privo di uno stile proprio, si esercita in un funambolico *collage* di stilemi, di riprese ed echi tratti dalla canonica triade ottocentesca (Foscolo, Manzoni, Leopardi), ma corroborata dall'onnipresente dantismo e da sparse reminiscenze di Shakespeare e della traduzione maffeiana; e traspone i dati della leggenda popolare su un piano di alta letterarietà, perché essa suggelli col suo crisma il *mythos* dell'eroe, il cui destino di liberatore – in audace omologia con la venuta di Cristo – viene preannunziato alla madre da un angelo, nella chiusa del canto secondo. Nel terzo entra finalmente in scena Garibaldi, foscolianamente conteso fra speranza e disperazione sulle future sorti delle itale sponde, dal servaggio straniero affaticate; e riappare il genitore Elim che – senza rivelarsi come tale – lo invita ad una purificazione rituale e gli dona una correggia salvifica, che lo renderà intangibile in battaglia. La simbologia è trasparente, al pari del modello mitografico che rinvia alle consacrazioni rituali dei poemi cavallereschi: è la voce di Dio che imprime il sigillo del divino al compiersi dell'unità d'Italia ed alle gesta di Garibaldi.

Con questo tributo celebrativo – un «pasticcetto giovanile», secondo la calzante definizione dell'autore³⁵ – Capuana chiudeva la sua protostoria. A Firenze era giunto con un passato culturale in crisi, come dimostrava il primo articolo pubblicatovi, una recensione stroncatoria a quell'Hugo che era stato uno dei vati demiurgici della sua adolescenza: la suggestione hegeliana lo spingeva a rigettare la possibilità stessa della forma poematica e della tragedia, storicamente dislocate *à rebours* rispetto all'evoluzione delle forme letterarie, secondo un vettore di approfondimento teoretico che avrebbe trovato di lì a poco un suggello decisivo nella conoscenza e nell'adesione entusiastica alle teorie demeisiane di *Dopo la laurea*. La prefazione al *Teatro italiano contemporaneo* (1872) costituisce una sintesi accattivante delle sue posizioni teoriche: vi era declinata una poetica del 'vero' che si riconosceva negli esiti di Sardou, di Augier, di Dumas *fil* (senza peraltro ripudiare la «fisionomia nostrana») e

³⁴ E. GHIDETTI, *Introduzione* in CAPUANA, *Semiritimi*, cit., pp. 13-4.

³⁵ MARTINI – BIAGI, *Il primo passo*, cit., p. 50.

nella ripulsa dei sentimentalismi, delle tirate ad effetto, delle esibite declamazioni. La passione teatrale tornava così ad accamparsi nell'opera capuana come conseguenza necessitata dell'adesione al naturalismo, poiché il canone dell'impersonalità comportava una poetica manichea della verità e della semplicità, fuori da ogni artificio scenico o attoriale: Becque, più che Augier, all'insegna di 'drammi intimi' fondati su gradazioni dialogiche di sfumature e di silenzi, di parole pronunziate o rimosse, di malinconie trascorrenti in flussi alieni da arsi passionali o fattuali. È l'intenzione artistica sottesa alla sperimentazione di *Piccolo archivio* (1885), atto unico interamente risolto in raffinato dialogo intimo tra due amanti, che nella volubilità del fraseggio mondano tentano di nascondere a sé stessi – prima ancora che al *partner* – la stanchezza di una relazione peritura; o – a livello progettuale – è il proposito abortito di *Tristezza* (1887), covata con l'idea precisa di rompere violentemente gli schemi teatrali tradizionali («scrivere tre atti con nulla era l'audacia che mi aveva sedotto») per cogliere la vita in un fluire cecoviano, costringendo gli attori «a parlare, assolutamente, non a recitare». L'intuizione felice, l'energia sperimentale, però, smarriscono la carica eversiva, mostrandosi capaci di proporre l'urto e la contraddizione iniziali, ma non di perseguire monoliticamente un nuovo modo di essere della realtà artistica.

Progressivamente Capuana aveva preso coscienza che le aspirazioni si erano concretizzate in maniera molto lontana dall'ideale e che il nuovo stato unitario sembrava avere frettolosamente accantonato – nel dilagare degli interessi partitici e particolaristici – la tensione risorgimentale e l'ideale stesso di patria³⁶; e questa delusa irrequietezza affiorava esplicitamente nella commemorazione necrologica di Garibaldi («Fanfulla della Domenica» dell'11 giugno 1882): la sua morte sembra sommergere la dimensione stessa dell'ideale, lasciando il campo alla prosaicità di un tempo senza eroi e «alle diffidenze ed alle nausee della presente vita politica». Cinque anni dopo, il sormontare del disgusto e del malessere storico, contravvenendo al postulato dell'apoliticità dell'arte, si traduceva in un semi-

³⁶ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Brigola 1880 (Prima serie), p. 236.

ritmo di acre spessore politico, *O voi che deste il fiore*³⁷: coloro che diedero la vita per il compimento unitario sono definiti beati perché non assistono al tradimento ignominioso degli ideali e all'assalto dei «retribuenti spalti / dell'italico tesoro». Ancora più graffiante è l'espressione di questa delusione storica in *Le Nuove Rane*, due frammenti di commedia politica in versi, pubblicati nell'agosto 1887 nel «Corriere di Roma», sotto lo pseudonimo di Aristofanuncolos³⁸. Scritte a caldo dopo la morte di Depretis, danno vita ad una satira politica ed antiparlamentare che tocca punte corrosive di sporcificazione nel ridestarsi dell'*indignatio* civile, sulla spinta della suggestione operata su di lui da Augusto Franchetti con la sua traduzione delle *Rane* aristofanee (naturalmente letta e rideclinata in chiave attualizzante); ma – pur inscrivendosi nell'arco cronologico dei *Semiritmi* (1888) – essa trova la sua forma naturale nell'endecasillabo sciolto, differenziandosi dalla sperimentazione metrica, portata avanti nella raccolta, che inaugura la storia del verso libero in Italia³⁹. Modellandosi liberamente sulla fonte aristofanesca, i frammenti riprendono due situazioni particolari: il primo, l'attraversamento dell'Acheronte sulla barca di Caronte, con una polemica antidepretisina sin troppo facile e grossolana; il secondo, più costruito e brillante, riprende il *topos* del giudizio da parte del tribunale infernale, con la pesatura dei versi di Eschilo e di Euripide in Aristofane, di Depretis e di Minghetti («il più sciupato dei politici pesi», premorto al primo il 10 dicembre 1886) in Capuana. Attraverso una riuscita serie di trovate satiriche che culminano nell'invenzione, suggerita dalla vignettistica del tempo, dei ministri e dei ministeri-tappi di vino (usati da Depre-

³⁷ Nell'autografo dei *Semiritmi* (segn.: 2334/81), le colonne 22-23 sono occupate dalle undici quartine di *O voi che deste il fiore*, corredate dalla seguente postilla: «Questo componimento non è stato pubblicato nel volume dei *Semiritmi* perché mi è parso una stonatura nella serenità degli altri: e poi, la politica, in arte, stona sempre; è cosa troppo mutabile».

³⁸ In A. LONGONI (a cura di), *Lettere a Capuana*, Milano, Bompiani 1993, pp. 140-152, ne è stata data una sciatta edizione, meramente riproduttiva. Dopo questa infelice riesumazione, i due frammenti hanno avuto una edizione critica, che ne ricostruisce la spinosa storia testuale e li contestualizza nell'itinerario politico di Capuana: A.M. MORACE, *Fra Aristofane e satira politica: «Le Nuove Rane» di Capuana*, in *Non di tesori eredità. Studi di Letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, introduzione e cura di R. Giulio, Napoli, Guida 2015, 2 voll., II, pp. 643-701.

³⁹ Sulla poesia capuaniana: A.M. MORACE, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi*, in «Annali della Fondazione Verga», XVI (1999, ma 2003), pp. 25-87.

tis per gestire indirettamente le situazioni più rischiose), l'Aristofanucolos di Mineo giunge ad investire con taglienti allusioni uomini e fatti della cronaca politica, che tutti conoscevano, raggrumando in veloci tocchi demolitori una carriera di statista, una prassi di governo ed un periodo, appena conclusosi, di vita postunitaria.

Sospinto dal bisogno economico, negli ultimi anni di vita Capuana si era dedicato a comporre libretti d'opera: un capitolo – questo – che non si esaurisce certo nelle esigenze pressanti del *pot boiler* (divenute peraltro divoranti), né costituisce un elemento di mera complementarietà nel quadro della sua poligrafia⁴⁰. L'interesse di sempre per il melodramma era divenuto, agli inizi degli anni Ottanta, adesione tensiva al culto wagneriano «per tendenza anticonservatrice», secondo la definizione di Ugo Fleres, in sincronia con la sperimentazione di una forma anticipatrice del verso libero, che già Pascoli in *A Giuseppe Chiarini, sulla metrica neoclassica* correlava a Walt Whitman, respingendo il sospetto che si trattasse dei «giochi capricciosi di uno scrittore fecondo», dato il suo passato di contraffattore

⁴⁰ Sul rapporto fra letteratura e musica e sulla librettistica dell'Ottocento: L. BRAGAGLIA, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, III, Roma, Trevi 1971; G. SCHMIDGALL, *Literature as opera*, New York, Oxford University Press 1977; F. PORTINARI, *Pari siamo. Io la lingua, egli il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT Musica 1981; C. DAPINO (a cura di), *Il teatro italiano. V: Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, introduzione di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1985; F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori 1986; *Teatro, musica, tradizione dei classici*, in *Letteratura italiana*, VI, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1986; J. P. BARRICELLI, *Melopoiesis. Approaches to the study of literature and music*, New York-London, New York University Press 1988; C. ABBATE, *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press 1991; G. PETROCCHI, *Letteratura e musica*, Firenze, Olschki 1991; P.S. SCHER (a cura di), *Music and text: critical inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press 1992; G. PADUANO, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia 1993; L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1994; J. Moestrup - P. Spore - C.K. Jorgensen (a cura di), *Letteratura italiana e musica*, Atti del XIV Congresso A.I.S.L.L.I., (Odense 1-5 luglio 1991), Odense, Odense University Press 1997; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni 2000; A. LOCATELLI, *Littérature et musique au XX Siècle*, Paris, Presses univ. de France 2001; A. DIEHR, *Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin, E. Schmidt 2004; P. DAYAN, *Music writing literature, from Sand via Debussy, to Derrida*, Aldershot, Ashgate 2006; A. CABIANCA, *Armonie d'insieme. Musica e poesia dal mito al '900*, Padova, CLEUP 2009; F. PETROCCHI, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, Bologna, Archetipolibri 2009.

e di beffardo parodista. Il Capuana dei *Semiritmi* ed il Capuana librettista nascono ad un parto, inscindibili, come esplicita egli stesso nella nota prefatoria a *Rospus*, datata 15 settembre 1886, dedicando la fiaba per musica a Giuseppe Perrotta. Avvertendo la consunzione dei sistemi metrici, ritmici e rimici tradizionali, il mineolo aveva dato espressione al bisogno profetico di novità ed aveva creato «un ritmo tra quello del verso e quello della prosa», senza però «fare della *prosa poetica* come ne hanno fatto tant'altri». Il culto di Wagner⁴¹ era giunto alla sua arsi quando aveva avuto modo di assistere ad una rappresentazione della tetralogia nibelungica, tanto che una volta sognò «un colossale melodramma alla Wagner»⁴², in una sorta di esperienza medianica poi trasfusa in *Un melodramma inedito*. Dal dialogo tra un «wagnerista fanatico» ed il narratore aveva inizio, nella novella, il racconto fantastico di un viaggio che era il sogno di un'opera fiabesca in musica, tratteggiata nel dettaglio dell'intreccio e dei suoi momenti musicali (ed altrettanto permeata di wagnerismo risultava già *Ribrezzo*, in cui la progressione interiore del dramma nascosto era scandita dalla *Cavalcata delle Walkiire*, suonata al piano-forte dalla protagonista)⁴³. Non si trattava che di attendere l'occasione-spinta; ed essa si era presentata nella persona del compositore ed amico fraterno Giuseppe Perrotta, il quale, «lette certe mie finte traduzioni poetiche dal danese che pretendevano di essere interlineari, e per ciò avevano un ritmo tra quello della prosa e del verso»⁴⁴, aveva espresso il desiderio di musicare un libretto scritto «co-

⁴¹ Su Wagner in Italia: U. JUNG, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, G. Bosse 1974; *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, a cura di G. Bevilacqua, Firenze, Olschki 1986; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino 1988.

⁴² U. FLERES, *Per Luigi Capuana*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1916, p. 81.

⁴³ Ambedue in L. CAPUANA, *Le appassionate*, Catania, Giannotta 1893, dopo che la prima era stata compresa in ID., *Fumando*, Catania, Giannotta 1889, e la seconda nella raccolta eponima (ivi, 1885).

⁴⁴ *Al maestro* Giuseppe Perrotta, in L. CAPUANA, *Rospus*, fiaba in un atto in prosa o quasi, Firenze, tip. dell'Arte della Stampa 1887, p. 3. La lettura e l'apprezzamento dei versi apocrifi, da parte del musicista, erano avvenuti in occasione della pubblicazione di *Per l'arte* (1885), come dimostra il gioco delle date e dei rimandi ad esse inerti (la dedicatoria è datata 15 settembre 1886 e Capuana fa cenno ad un anno prima).

sì, liberamente»; e Capuana, in un giorno di buonumore, aveva dato vita ad esso, «colla intenzione di farne anche una cosina letteraria»:

Te la lessi e ti piacque molto; ma, in quanto a musicarla, non ti sapesti decidere. Un'azione in un atto, che è seria come un melodramma e richiederebbe una musica elevatamente seria, avrebbe incontrato, secondo te, tali difficoltà per mostrarsi sul teatro, che non ti bastava l'animo di spendere per essa forze e tempo da impiegare più proficuamente in una vera opera musicale rappresentabile [...].

Mi persuasi che avevi ragione, ma non mi pentii di avere scritto il mio lavorino; e lo pubblico, come saggio, dedicandotelo. Ti appartiene; senza il tuo impulso, io non avrei mai pensato a scrivere un libretto in prosa o quasi.

Sulla spinta della richiesta di Perrotta⁴⁵ Capuana aveva dunque composto – con la febrilità che gli era consueta quando era motivato da una forte carica ispirativa – un libretto che si proponeva di «produrre una radicale rivoluzione non solo nel genere melodrammatico, dove di una radicalissima rivoluzione sentesi oramai il bisogno, ma anche nei vari rami e generi delle forme poetiche»⁴⁶. Attraverso le parole di Perrotta lo scrittore aveva preso coscienza delle implicazioni di rinnovamento e di liberazione metrica che il suo tentativo del '82 – «nato più per canzonatura che sul serio» – comportava; ed ora lo reiterava in modo ben altrimenti consapevole, esplicandolo nell'ambito della fiaba per musica, quasi a saggiarne le possibilità in un genere non di stampo tradizionale e nel respiro contratto di un unico atto, che consentivano la libertà di poter scrivere «un libretto in prosa o quasi». Il Capuana anticipatore del verso libero compiva, pertanto, la sua prima consapevole prova, sottratta al margine protettivo del gioco letterario e della pseudonimia, attraverso questo libretto per musica⁴⁷, che era seguito, con un rapporto consequenziale di causa e di effetto, dalla composizione del secon-

⁴⁵ F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta maestro di musica*, Catania, tip. La Siciliana 1911.

⁴⁶ Lettera a De Roberto del 18 settembre 1886, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, p. 192.

⁴⁷ L'interesse per la librettistica era incubante da tempo, anche per effetto dell'ammirazione nutrita nei confronti della musica wagneriana; e già nell'84 Capuana fu contattato da Verga a nome di un musicista, Marchetti, per scrivere un libretto di me-

do ed organico nucleo dei *Semiritmi*, in appendice ai quali *Rospus* veniva ripubblicato, dopo l'edizione in *plaquette* del '87, con significative varianti che investivano anche l'impaginazione tipografica del testo, che dapprima presentava una scansione alineare, mentre l'anno dopo la disposizione versale sulla pagina tornava ad essere quella consueta⁴⁸, coerentemente con l'intero volume dei *Semiritmi*, ivi comprese le liriche apocriefe di Getziier.

Non pentito nell' '87, Capuana lo era ancor meno (*et pour cause*) nel 1906, quando – interpellato da Antonio Scontrino circa la possibilità di scrivere «un melodramma per un suo valente scolaro» (Paul Allen) – rinviava a quel suo mai dimenticato tentativo, «dove il semiritmo non è meno musicale del verso», come aveva dimostrato anche un seriore «libretto in prosa poetica» di Zola: «ti piacerebbe che quello mio pel tuo scolaro fosse nello stile di *Rospus*?»⁴⁹. Sebbene le lettere superstiti non ci consentano di ricostruire l'evolversi delle trattative, la lettura della «favola in prosa o quasi» dovette convincere il giovane compositore che era giunto il momento di compiere ciò che Perrotta non aveva avuto il coraggio di fare; e *Rospus*, divenuto *Milda*, fu musicato da Allen e poi rappresentato a Venezia, nel '13, con varianti rispetto al testo dell'87 che non ne alteravano la struttura originaria. Come già per Boito (il quale, in nota al primo *Mefistofele*, nel 1868, aveva evidenziato i problemi di versificazione barbara che si era posto nella stesura del libretto), il wagneriano ritmo in «prosa o quasi» di Capuana giungeva così a permeare dall'interno l'innovazione metrica del melodramma, pur se ad un ventennio di distanza dalla data effettiva di composizione⁵⁰. Né la speri-

lodramma storico (lettera del 13 agosto 1884, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 226-227).

⁴⁸ L. CAPUANA, *Rospus*, fiaba in un atto in prosa o quasi, in «La scena illustrata», 15 aprile 1887; poi, in volumetto nel 1887; poi in appendice a ID., *Semiritmi*, Milano, Treves 1888, pp. 61-95; e da ultimo, col titolo *Milda*, fiaba in un atto, in ID., *Si conta e si racconta. Fiabe minime*, Catania, Muglia 1912 e in libretto, per la «musica di P. Allen», Milano, Sonzogno 1913 (testo ora riprodotto in CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., II, pp. 105-128).

⁴⁹ Lettera del 10 settembre 1906, in G. RAYA, *Carteggio inedito Capuana-Scontrino*, «Narrativa», IX (settembre 1964), fasc. 3, pp. 103-112 [106-07]; e IX (dicembre 1964), fasc. 4, pp. 157-174.

⁵⁰ E sarebbe il caso, a questo proposito, di studiare analiticamente l'influsso esercitato da Wagner sulla liberalizzazione metrica in Italia (si pensi, a parte i casi

mentazione era circoscritta all'ambito versale: Capuana aveva evitato nel respiro breve dell'atto unico «mutamenti di scena e interruzioni troppo distaccate», in modo da consentire «una musica di melodia continua», con scene che si succedevano legate intimamente l'una all'altra per annullare le «famoso pause che sono la mia bestia nera»⁵¹; e smussava gli estremi prosastici e l'anisosillabismo attraverso una costellazione di armoniche (assonanze, soprattutto) al servizio della cantabilità, praticando una empirica soluzione compensatoria lì dove più forte si faceva la spinta eversiva. Ed un ulteriore elemento di novità era dato, infine, dal suo stesso situarsi capuanamente, con aggraziata esilità, nella fascinazione atemporale della fiaba d'amore e di metamorfosi, secondo una linea in controtendenza rispetto alla spinta veristica in atto nel melodramma e destinata ad affermarsi piuttosto come escursione nel 'fantastico' nordico, oltremontano, verso la fine del secolo (*Loreley* di Catalani, 1893; *Giuglielmo Ratcliff* di Mascagni, 1895; *La falena* di Smareglia, 1897, ad esemplificazione sommaria).

Il Wolf di *Rospus* riappariva in mutata veste nel *Re vergine* (1896), rivelato nella sua esistenza dalle lettere a Scontrino e rimasto inedito fino a quando Raya non l'ha restituito alla luce, senza giungere a decrittare i concreti riferimenti a figure ed eventi della storia recente, come peraltro è avvenuto anche all'ultimo editore (Oliva) di questo melodramma in un atto, che si situa più che mai in orbita wagneriana con esibite contaminazioni shakesperiane dalla *Tempesta*. L'azione è ambientata nel parco del castello di Straubland, nel secolo XIV, tra gnomi e silfidi che danzano: il Re, che ne è protagonista, è plagiato dal «maestro cantore» Wolf, che sogna di «por l'arte in trono»; e, avvinto da questa totale fascinazione, trascura le cure del regno, invano richiamategli alla memoria da un Ministro, che infine ordisce una congiura per internarlo in un «asilo di salute». Ma il Re, reso edotto di essa, avverte di non poter sopravvivere al dissolversi del sogno; ed approfitta di una ultima passeggiata nel parco per trascinarlo nel lago il Ministro, congiungendolo a sé nella morte. Proiettato in un secolo lontano, l'intreccio ripercorre pari pari la vicenda di Ludwig II di Ba-

suaccennati di Capuana e di Boito, al D'Annunzio di *Laus vitae* ed al Thovez del *Poema dell'adolescenza*, intrisi di tristanismi).

⁵¹ Lettera del 17 settembre 1886, in GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...*, cit., p. 85.

viera (ben nota anche per il film di Visconti), morto suicida nell'86 dopo aver regnato per un ventennio dissipando rovinosamente le finanze statali, prosciugate dalla costruzione di castelli fantastici ed irreali, come quello di Neuschwanstein, o dalla messa in scena delle opere wagneriane, con ricchezza profusiva ed insultante. La regalità era, per Ludwig, la volontà di ritrovare nella compaginazione creativa dei volumi e degli arredi i paradisi perduti della fantasia, di edificare la vita come sogno di poesia e di bellezza in uno scenario di titanica totalità, che rimuovesse la coscienza stessa della Storia; e quando, reso bulimico dal deragliamento della ragione e dalla perdita del potere, fu trasferito nel castello di Berg, si suicidò nel lago dopo aver strozzato ed annegato il suo psichiatra von Gudden, a tre anni di distanza dalla morte di Wagner, in cui aveva identificato la presenza ed il respiro dell'Ideale. Come in *Rospus*, il testo capuaniano s'impenna sulla compressione dell'intreccio in un unico movimento, nell'ambito di una linea tematicamente nuova che alterna movimenti di cantabilità *retro* e recitativi semiritmici, ibridando in una linea di chiara marca decadente l'ansia d'assoluto e l'attrazione dell'abisso; e che il personaggio capuaniano – a prescindere dalle congruenze con la vicenda storica – debba essere identificato senza ombra di dubbio con il re di Baviera (così come Wolf con Wagner), lo attesta proprio *Un melodramma inedito*, in cui Ludwig appare a luce radente nelle sue solipsistiche e totalizzanti grandiosità.

Ma anche nella librettistica si riconferma il diagramma instabile dello sperimentalismo capuaniano, del suo alternare sistole e diastole tra spinta al nuovo e riflusso di adeguamento alle richieste dell'industria culturale (ed alla pressione devastante del *pot boiler*). Il successo di *Cavalleria rusticana* aveva indotto Capuana, nel giugno del '91, a scrivere *Malia*, in cui «esagitazione, immediatezza, tendenza alla drammatizzazione totale, fisicità scenica dell'azione» (Oliva) si traducevano in gestualità vocale ed orchestrale, che ostentava il plebeo, ed in cui la passionalità si convenzionalizzava nell'esibizione amplificata del colore locale, tra stornellate, cori e masse di comparse in movimento. E questa tendenza si radicalizzava in *Il filtro* (1906), scritto per la musica di Paul Allen e giunto alla rappresentazione nell'ottobre del 1912⁵²: ad ambientazione marinaresca, in un

⁵² Stampato da Sonzogno nel 1911, e rimasto praticamente sconosciuto, è stato

villaggio siciliano del secolo XVII, giocava sugli effetti scenografici, sulla coralità popolareggiante e sul manierismo del colore locale, in un deflagrare dell'elemento magico e della gelosia amorosa che si convertivano in veneficio e suicidio, senza però che lo slontanamento temporale riuscisse a far levitare la dimensione barbarica, dannunzianamente passionale, nella solarità mediterranea. Dopo aver abbozzato nel 1909 una schema d'intreccio per un libretto tratto dall'*Ultimo dei Mobicani* di Fenimore Cooper⁵³, negli ultimi mesi della sua vita Capuana iniziava a lavorare (o scriveva di lavorare) ad un melodramma giocoso sull'abate Meli (per una curiosa coincidenza, il centenario della scomparsa di Capuana si congiunge con il bicentenario di quella di Giovanni Meli). In esso il mineolo si riprometteva di servirsi del semiritmo e del dialetto siciliano per conferire «caratteri spiccatissimi» ai personaggi, immettendovi «tutta la mia anima siciliana e quella fresca vena di humour che nessuno può negarmi». Ma, in realtà, la mente di Capuana era altrove: l'entrata in guerra dell'Italia l'aveva riportato all'ardore patriottico della prima giovinezza («son lieto di soffrire, credimi; purché l'Italia si copra di nuova gloria, tutti dobbiamo contribuire in qualche modo»); ed invidiava all'amico Scontrino «l'affettuosa ed elevata compagnia dell'on. Nasi», al fianco del quale si era schierato quando l'isola era insorta in sua difesa, richiedendo una giustizia equanime per l'uomo politico «calunniato e perseguitato», il cui arresto aveva rappresentato «una vigliacca provocazione al fiero sentimento dei siciliani». Nella virulenza del suo interventismo – come anche nel culto rivendicativo della 'sicilianità', così manifesta nei melodrammi 'insulari' – è percepibile la radiografia politica dell'ultimo Capuana, dietro cui agiscono non i nuovi irrazionalismi del primo Novecento, né «la carica di elettrica moralità» che Boine coglieva nell'inquietudine di Prezzolini, ma – appunto – l'idolatria antiquata del patriottismo e dell'unitarismo risorgimentali, con i suoi corollari autoritari e coloniali⁵⁴, nella quale Gramsci ravvisava acutamente l'impronta più for-

ripubblicato da Oliva in *Teatro italiano...*, II, cit., pp. 81-104; l'autografo, vergato tra il 28 ottobre ed il 5 novembre del 1906 (e rimasto sconosciuto a Croce Zimbone), è stato da me ritrovato tra le carte mineole e ricomposto.

⁵³ E pubblicato, su mia segnalazione, in A. MAZZARINO (a cura di), *Apophoreta. Scritti offerti a G. Raya*, Roma, Herder 1982, pp. 523-526.

⁵⁴ L. CAPUANA, *Prima di li Milli*, in ID., *Teatro dialettale siciliano*, V, Catania, Gian-

te impressa da Crispi ad «un vasto gruppo di intellettuali» italiani, e siciliani in particolare». Il 10 novembre 1915 lo scrittore annunciava all'amico musicista – che gliel'aveva commissionato – di aver «quasi finito il primo atto, e ne sono contento!» di *Lu New*: qualche giorno ancora ed il progetto, concepito *in limine mortis*, era interrotto dalla partenza di Capuana verso il paese dal quale, shakesperianamente, «no traveller returns».

notta, 1921. Come mostra il lievitare della tensione nella coralità dell'ultimo atto, quando borghesi e popolani confluiscono nelle squadre rivoluzionarie per offrirsi al destino della patria, dietro questa ripresa celebrativa agisce – in funzione propulsiva rispetto al piano della scrittura – l'istanza interventista per la liberazione delle terre irredente: ultima testimonianza dell'intransigente fedeltà capuaniana ai vettori risorgimentali del suo itinerario ideologico.

open access

CINZIA EMMI

LA “VOCE” DI *GIACINTA*: SULLA LINGUA
DEL DRAMMA EPONIMO

Capuana rivela acume nella creazione di *Giacinta*, finalizzata a inquadrare la condizione femminile del tempo nella società borghese. Nel saggio, attraverso l'analisi linguistica, retorica e tematica della riduzione teatrale eponima e del suo ms., si delinea il carattere del personaggio e l'opposizione tra essere e apparire. Dal lessico della follia e da quello della malattia si ricava quanto l'equilibrio psico-fisico di Giacinta sia compromesso e la spinga verso l'accettazione di un destino inesorabile con autocoscienza.

Capuana reveals a remarkable keenness in creating Giacinta so as to represent the female condition of his times in the middle-classes. Through the linguistic, rhetorical and thematic analysis of the eponymous play and its ms. this article aims to delineate this character and the opposition between being and appearance. Through the madness and illness lexicons the author shows how Giacinta's psychophysical balance is compromised and leads her to the acceptance of her inexorable destiny by self-consciousness.

1. La dinamica del personaggio drammatico e la prima ricezione

Il dramma di Luigi Capuana *Giacinta*, nonostante venga definito dall'autore «commedia» per alcuni tratti vivaci e per le scene sociali, viene composto dal 12 al 27 dicembre 1887, come risulta nel ms.¹,

¹ Il ms. dell'autore è conservato presso la Biblioteca Museo “Luigi Capuana” di Mineo e ha due frontespizi: uno scritto da Adelaide Bernardini e un altro da Luigi Capuana. Si compone di 56 cc. raggruppate in un quaderno e in quattro quinterni con l'inserto di tre cc.; i fogli sono a righe tipo protocollo piegati a metà, ingialliti e rilegati con un filo rosso, mentre l'inserto è rilegato con un filo bianco. La maggior parte delle scene sono in bella e sono state scritte dal 12 al 27 dicembre 1887 in sequenza, eccetto IV. 11. La numerazione delle scene nel ms. è diversa da quella della stampa del 1890 per i tagli effettuati in sede di lettura del copione. Per i dettagli, si veda per i dettagli sul ms., al mio saggio *Capuana e il «dramma» «Giacinta»: dal manoscritto alla stampa*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008), Roma, Salerno Editrice 2010, pp. 565-584.

e costituisce una delle opere del teatro «in rivolta»², in cui si mostra uno stralcio amaro della borghesia del tempo. Grazie alla presenza dei personaggi femminili, di Giacinta e di Teresa, l'autore imparziale³ trasmette una mentalità borghese che cominciava a mostrare le sue crepe e, attraverso una mimesi del reale, rappresenta la condizione femminile, senza tuttavia tentare di salvare chi ha già iniziato a violare le regole sociali e a infrangere i sogni dell'immagine utopica di società creata dalla Nuova Italia. La protagonista Giacinta, con un'indole turbata e ribelle, mette in scena un dramma interiore della donna del tempo e cerca di ritagliarsi uno spazio sociale per l'affermazione di sé, in quanto individuo capace di sapersi rapportare agli altri, di agire senza chiedere il permesso all'autorità patriarcale. In tal modo, il personaggio femminile scopre il fianco alla critica altrui, ma procede verso una strada futura senza ritorno, nella quale esprimerà liberamente il proprio essere, le proprie opinioni e i propri sentimenti. In particolare, Capuana era ben consapevole dell'operazione *tranchante* della sua Giacinta e delle difficoltà che questo personaggio avrebbe dovuto affrontare, e, come scrive nella *Prefazione* alla pubblicazione del 1890, «la critica si mostrò, meno poche eccezioni, d'una severità straordinaria verso il mio tentativo; divagò sul valore morale dei miei personaggi, sulla cupa tristezza degli avvenimenti esposti al pubblico»⁴. Da una parte si trova, con qualche dissenso, un baluardo di ostilità nei confronti della protagonista del romanzo che era già stato edito e che ora veniva portato sulle scene, dall'altra il pubblico accoglierà con un successo clamoroso le varie rappresentazioni del dramma, come si legge più avanti nella stessa *Prefazione*: «il pubblico, meno poche eccezioni, dando esempio di spregiudicatezza che gli fa molto onore, mostrò di intendere benissimo le mie intenzioni» (p. XLII).

Nella storia del personaggio, tra romanzo e dramma, Giacinta è

² F. ANGELINI, *Teatro verista in Italia*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 Febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, I, p. 323.

³ Cfr. E. GHIDETTI, *Nota introduttiva*, in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, p. 3.

⁴ Per i riferimenti si farà uso della seguente edizione indicando solo le pagine: L. CAPUANA, «*Giacinta*». *Commedia in 5 atti*, a cura di G. Corsi, Catania, Giannotta 1980. Per la cit. vd. pp. XLI-XLII.

una creazione amata e sofferta ad un tempo; essa è stata oggetto di un rapporto travagliato con il suo autore per la ricerca linguistica che percorre le tre edizioni del romanzo, di cui due già pubblicate nel 1888⁵. La trasposizione per il teatro fa emergere appieno le qualità del personaggio di Giacinta, forse per la mano ormai sicura del suo creatore che la fa apparire completa e delineata senza sforzo: vera creatura fatta da sé. Le battute di Giacinta sono essenziali e senza fronzoli, dirette nei primi tre atti, ambigue e sottese di malinconia negli altri due atti, per attestare l'incalzare della depressione e della sofferenza che la condurranno al gesto fatale. Si ricorda anche che Capuana resta sempre legato alla pagina romanzesca, tanto che in molte scene, semplificate o riviste anche nell'edizione a stampa corretta di mano dell'autore e conservata presso la Biblioteca-Museo di Mineo, sono postillati i riscontri delle pagine o dei capitoli del romanzo. Questi sono, inoltre, testimoniati nelle indicazioni presenti nelle lettere a De Roberto e a Boutet⁶.

Il successo considerevole decretato dal pubblico durante le rappresentazioni napoletane⁷, nonostante i timori di Capuana espressi in varie lettere⁸, e le notizie fornite nei resoconti di molti critici, sono un'ulteriore conferma che il percorso realizzato dal drammaturgo era ben orientato nella scelta tematica e nella definizione del ca-

⁵ Si tratta di Milano, Brigola 1879 e Catania, Giannotta 1886. Le edizioni successive sono: Catania, Giannotta 1889; Milano, Cervieri 1914. Per un'analisi del rapporto tra le prime due edizioni, vd. M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga 1984, pp. 199-263.

⁶ Cfr. A. BARBINA, *La prima di «Giacinta» e le «ragioni» della Duse (lettere inedite a Eduardo Boutet)*, in *Capuana inedito*, Milano, Minerva Italica 1974; e S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore 1984.

⁷ Compagnia Rossi di Torino, prima attrice Graziosa Glech, dedicataria della stampa. Per la rassegna stampa, vd. M.V. SANFILIPPO, *Il caso «Giacinta» di Luigi Capuana: dal romanzo alla rappresentazione teatrale. Per una ricostruzione della fortuna scenica*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri et alii, Roma, Adi Editore 2014, pp. 1-18; poi, con qualche modifica e senza la conclusione, EAD., *«Giacinta» (commedia in cinque atti)*, in *La fortuna scenica di Luigi Capuana*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore 2015, pp. 19-45. Il dramma sarà rappresentato a Firenze, Roma, Messina, Catania, Torino e, infine, di nuovo a Roma; tutte le rappresentazioni si svolgono tra il 12 maggio 1888 (debutto) e 6 dicembre 1890 (ultima replica).

⁸ Vd., ad es., la lettera a Corrado Guzzanti da Napoli, 12 maggio 1888, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, cit., pp. 274-280.

rattere della protagonista. Il resoconto di Gaetano Miranda, in particolare, punta l'attenzione su due aspetti: «la più completa vittoria del *realismo* al teatro» e il fatto che «anche i moralisti di professione si sono lasciati trascinare a battere le mani, senza badare alle arduità del dramma»⁹. Il problema dell'immoralità del romanzo aveva creato aspettative negative per la rappresentazione, come si legge nelle parole Eugenio Checchi e di Emilio Treves¹⁰. Riteniamo, invece, che l'operazione di portare in scena temi scabrosi, come il tradimento coniugale, la violenza sessuale su una minorenne, il suicidio di una donna per disperazione¹¹, la corruzione di un ambiente sociale, era un modo per rappresentare il reale con verità, per far riflettere sull'ambiguità del modello sociale portato avanti dalla borghesia dall'inizio del XIX secolo e, non ultimo, per creare un legame spirituale con la letteratura coeva, soprattutto francese.

2. *Analisi linguistico-retorica*

La lingua del dramma è molto fluida, e tutte quelle anastrofi presenti nei SN (tra N e AGG¹²) vengono eliminate nel passaggio dal ms. al testo a stampa. La struttura sintattica si avvale soprattutto della paratassi e presenta numerose ripetizioni nei dialoghi¹³, fre-

⁹ G. MIRANDA, *Giacinta*, in «Gazzetta Letteraria», 26 maggio 1888. Diversamente, nell'articolo *Corriere dei Teatri e dei Concerti* (in «Il Corriere Italiano», 22 giugno 1888) si evidenzia «l'intollerabile immoralità». Così, in «La Vedetta», 23-24 giugno 1888. Simile la definizione in *La «Giacinta» di Luigi Capuana al teatro Gerbino*, in «Gazzetta Piemontese» (14-15 ottobre 1888), in cui si parla di un argomento «molto ripugnante».

¹⁰ Cfr. E. CHECCHI, *A proposito di una commedia*, in «Fanfulla della domenica», X (22 gennaio 1888), p. 1; e E. TREVES, *Note letterarie. «Giacinta» di Luigi Capuana*, in «L'illustrazione italiana», VI (29 giugno 1879), 26.

¹¹ Si ricorda che nella seconda edizione del romanzo il suicidio di Giacinta era stato eliminato, e Capuana si giustifica con Cesareo: vd. L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G.A. Cesareo. 1882-1914*, Palermo, Tip. Valguarnera 1950, p. 42.

¹² Ad es.: «un magnifico avvenire» diventa «un avvenire magnifico» (p. 15). Le sigle, ben note, stanno per: SN, sintagma nominale; N, nome; AGG, aggettivo.

¹³ Ad es.: «voler entrare in convento?... In convento!» (p. 7); «un'ipotesi assurda. [...] è un'ipotesi assurda» (p. 58); «l'ho sgridato; lo sgridi anche lei. / Lo sgriderò» (pp. 83-84).

quenti reticenze¹⁴, svariate esclamazioni¹⁵ ed interrogazioni¹⁶ nelle battute dei personaggi. Riguardo al lessico, considerevole è l'uso di termini quotidiani, come gli aggettivi *balorda* (p. 6) e *bislacca* (p. 7); i sostantivi *imbecillità* (p. 5), *sciocca* (p. 10), *spiantato* (p. 16), *babbeo* (p. 38), *imbecille* (p. 83); l'avverbio *mica* (pp. 40, 86). Si trovano pure diversi alterati, soprattutto diminutivi, talvolta dispregiativi, come *lo-schine* (p. 4), *amoruccio* (p. 7), *romanzetti* (p. 14), *impiegatuncolo* (p. 16) e *impiegatuccio* (p. 58), *malaticcia* (p. 17), *disegnino* (p. 19), *stanzine* (p. 62), *poverino* (p. 64), *sorrisetto* (p. 70), *zitellona* (p. 60), *tempaccio* (pp. 89, 93), *gobbaccio* (p. 90), *scimmiotto* (p. 94). Interessante è la presenza di qualche termine desueto o letterario, come l'aggettivo *insoffribile* (p. 9); i sostantivi *servigio* (p. 5, forma letteraria con affricata prepalatale contrapposta a *servizio*, pp. 6 e 88, forma con affricata alveolare), *sacrifizio* (pp. 49, 51, 98) vs *sacrificio* (pp. 96, 108) e *benefizio* (p. 60). Sono anche presenti alcuni francesismi (*bigiù*, p. 39¹⁷; *fiscii*, p. 63, già attestato agli inizi del 1700; *curare*, pp. 71 e 112) per ricreare il registro della media borghesia *à la mode*, e alcuni toscanismi (i sostantivi *grulla/grullo*, pp. 7/15, e l'aggettivo *grulli*, p. 81; la voce di *chetare*, p. 50, e quella di *tranquillare*, p. 44; *ubbia*, p. 67; *imbroncita*, p. 67; *gocciola*, p. 98). La forma più antica *ubbia* è in concorrenza con *uggia* (p. 91), usata anche nel romanzo di Manzoni, e con il recente denominativo *uggire* (p. 89), attestato dalla metà dell'Ottocento. Si riscontrano forme in uso, come *fiele* (p. 5); la I persona singolare dell'indicativo passato prossimo di *imbroccare* (p. 101), la III persona singolare dell'indicativo presente e la I persona plurale dell'indicativo passato prossimo del composto *travedere* (p. 70), la III persona plurale dell'indicativo passato prossimo di *brigare* (p. 74), l'intransitivo *scolparsi* (pp.

¹⁴ Ad es.: «Lasciami fare... anche una sciocchezza!... Che te ne importa?» (p. 15); «Se ti fa girare la testa quel chiacchierone del Ratti...» (*ibidem*); «colla bella dote che ora hai...» (p. 16).

¹⁵ Ad es.: «Oh! Oh! Un cavallo ch'era una giumenta!» (p. 26); «Quante umiliazioni! Quanto strazio!» (p. 34); «Povero babbo!» (p. 37); «ritorno anch'io all'antico!» (p. 60).

¹⁶ Ad es.: «Che vuoi? Che pretendi?... Che io cheti la tua coscienza e assopisca i rimorsi rinascanti nel tuo seno ad ogn'istante? Vuoi che ti dica che hai fatto bene?» (pp. 50-51); «Di chi dovrei essere? [...] Che fate?» (pp. 86-87).

¹⁷ Il sostantivo viene usato nel significato francese di 'gioiello' e non in quello traslato di 'galanteria', come attestato in P. FANFANI – G. RIGUTINI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana 1875, p. 166.

10, 28); la preposizione *rimpetto a* (p. 62); l'avverbio *lestamente* (p. 80); l'espressione figurata *sgravio di coscienza* (p. 83).

A livello morfologico si rileva l'uso delle forme preposizionali articolate (*colla e colle, pel e pei*) e del pronome personale singolare *gli* per il plurale *li* o *loro*, come in «il miele dei dividenti gli attira» riferito agli azionisti (p. 28) o «Teresa gli ammanserà» riferito ai parenti del conte Grippa (p. 42). Capuana cerca di imitare appieno il ritmo di una conversazione naturale e fluida, senza appesantirlo con strutture eccessivamente articolate. Quest'apparente fluidità nasce da un lavoro di correzione che, tuttavia, non è ben documentato nel ms. che è quasi una bella copia, eccetto alcune scene. I costrutti presentano alcune figure retoriche che ne abbelliscono il tessuto. Si tratta di figure di ripetizione, come l'anadiplosi (ad es. *una sciocca [...] quella sciocca*, p. 10; *più calma [...] sono calma*, pp. 14-15; *un bacio, un bacio solo*, p. 48; *il nostro segreto, il nostro dolce segreto*, p. 54), l'epanalessi (ad es. *io perdo la testa!... Io perdo la testa!*, p. 52) e l'epanadiplosi (ad es. *alla prosa, alla trista prosa*, p. 24; *una parola, una sola parola*, p. 49; *la Banca degli italiani. Poveri italiani!*, p. 57; *la puntura [...] una sola puntura*, p. 71; *taci, mamma, taci!*, p. 78; *perché non parlo? Perché?*, p. 88). Si vedano pure l'uso frequente del poliptoto (ad es. *sgridami [...] la sgrido*, p. 21; *Non lo avrei mai creduto!... Quasi non lo credo ancora*, p. 56; *insulta [...] insultarmi*, p. 77; *legalizzando [...] si legalizzano*, pp. 102-103), la figura etimologica (ad es. *tu mi baciasti una mano [...] l'unico bacio*, p. 33; *un amore [...] un amore sciupato [...] mi so amato*, p. 33; *orgogliosa [...] l'orgoglio*, p. 36; *un'ipotesi assurda [...] l'assurdo*, p. 58), alcune paronomasie (*spende, spande*, p. 6; *dalle, dille*, p. 13; *senta, segga*, p. 21) e ditologie (*vecchia e brutta*, p. 20; *la forza e il coraggio*, p. 35; *miserie e dolori*, p. 84); diverse sinonimie (*ai capricci, ai vizii e delle protezioni, degli appoggi*, p. 59; *la passione, l'amore*, p. 60; *una calunnia [...]! Un'infamia*, p. 64; *un pretesto, una scusa*, p. 91; *di più soave, di più pacato*, p. 93; *d'ogni scrupolo, d'ogni pudore*, p. 97; *più franca, più sincera*, p. 110). Tra le figure per accumulazione, si riscontrano la climax ascendente (*calma, calmissima*, p. 15; *un savio, un filosofo, uno scienziato*, p. 22; *la tua gelosia, i tuoi sospetti e i tuoi rimproveri*, p. 34; *un'esistenza nuova, di considerazione, di rispetto, d'influenza*, p. 59; *la mia dignità d'uomo, la mia coscienza, ogni cosa*, p. 96) e qualche enumerazione (*la famiglia, la banca, gli azionisti*, p. 14; *l'emozione, la folla, i lumi*, p. 53). Tra le figure di pensiero a struttura antitetica compare qualche chiasmo (*la musica e i libri [...] libri e musica*,

p. 11)¹⁸; mentre, tra quelle per dilatazione, prevale la similitudine che è quasi sempre usata per definire le personalità di Andrea (*fermo come una torre*, p. 81; *mi tratti come un amante*, pp. 91 e 92; *vince come un Cesare*, p. 101; *sono scappato via come un ladro*, p. 102; *la tua mano [...] come cosa morta*, p. 110) e di Giacinta (*mi tollera come una malata noiosa*, p. 85). Altrove, la similitudine serve per omaggiare Verga in una battuta dell'atto V pronunciata da Mochi: «in provincia riesce così difficile lo spostarsi... Siamo come ostriche: ci attacchiamo allo scoglio» (p. 104). Tra i tropi, diverse sono le metafore, tra cui notiamo quella espressa da Andrea che vuole fingersi dolente per evitare di restare con Giacinta (*sono un barometro!*, p. 93); e quelle di Giacinta riferite alla situazione che si è creata recentemente e che ha deteriorato il rapporto con Andrea: *è un martirio!* (p. 90); *sono impietrita dentro* (p. 97); *veggo lì, nel tuo petto, il cadavere del nostro amore!* (p. 111).

3. Riscontri linguistici tra essere e apparire

L'animo di Giacinta è stato turbato in giovane età da un trauma che non ha potuto elaborare, al quale si allude sempre con perifrasi o metafore: *macchiata dalla brutalità* (p. 35), *quel punto nero e una disgrazia* (p. 40). Il trauma spinge la giovane a nasconderselo e a ricercare un uomo da ingannare per poter essere libera dalla sottomissione dovuta al marito, che una volta scoperta la verità, la potrebbe offendere. Per questa ragione, in una scena concitata (cfr. II. 4), densa di ripetizioni lessicali e sintagmatiche e di reticenze, Giacinta nell'atto II. IV spiega a Gerace perché ha sposato il conte e non lui: «Volevo trovarmi da pari a pari con te!... Era la mia idea fissa! Ora non puoi niente rinfacciarmi!... Non sei mio marito!...» (p. 52)¹⁹. Giacinta, agli occhi dei personaggi secondari, come il conte Grippa o Ratti o la Signora Bianchi, appare superficiale, allegra e frivola, ma ostinata nelle scelte²⁰. Stessa opinione conserva la madre, che, ad es., afferma

¹⁸ Il sostantivo *libri* torna associato a *romanzi*, nel V atto, in una similitudine che lega i due innamorati in una vita tra sogno e arte: «questi libri... Li volete, Ratti? Sono dei romanzi... come un ricordo» (p. 101).

¹⁹ Si noti la presenza dell'infinito con costrutto alla francese.

²⁰ La Signora Bianchi ad es. afferma: «Quando hai in testa una cosa...» (p. 65).

che Giacinta «attaccata a viso aperto, resisterà; s'impunterà nella sua stoltezza» (p. 58) oppure che «Giacinta se n'è così incapricciata...» (p. 62). Il dottor Follini nella scena I. 6, invece, indica la differenza tra apparire ed essere: «Giacinta è assai migliore che la gente non la stimi... Il resto, mio Dio! È un'opinione» (p. 22). A questo punto, si rafforza la duplicità tra personaggio pubblico e privato, tra apparire («la buccia delle cose, il falso», p. 41) ed essere, tra sanità e malattia, tra realtà e pensiero, con una maturità dell'autore che anticipa i dilemmi dei personaggi pirandelliani. In seguito, Mochi, che era stato consigliere e istigatore di Giacinta verso l'emancipazione con un effetto quasi ipnotico (cfr. II. 2), dichiara che la contessa sta mostrando la sua vera essenza («è una vera donna! È forte...», p. 56), e mette in evidenza questo continuo contrasto tra ciò che gli altri ritengono e la verità.

Pur essendo molto corteggiata, come ricorda Teresa (I. 4, p. 15), Giacinta ha rifiutato molti partiti: sia un giovane che vuole affermarsi nella società (Porati, Gessi, Merli, Gerace) o fare carriera militare (il capitano Ranzelli), sia un aristocratico che vuole rimpinguare le proprie finanze (l'avvocato Ratti, il conte Grippa di San Celso), perché sente il peso della violenza sessuale subita in adolescenza e, quindi, è alla ricerca di un matrimonio d'interesse: in tal modo, con fare proprio dello spirito borghese, Giacinta cerca di conciliare dovere filiale e rispetto delle regole sociali con la libertà individuale, l'indipendenza²¹ e l'affermazione del sé. Giacinta si lancia verso il proprio destino e, incalzata dalla *malia* della madre (cfr. III. 8, p. 78), si aggrappa al *curare* che da medicina (per il padre Paolo, il cui nome si legge solo nel ms.) diventa veleno²², proprio sulle orme dell'eroina flaubertiana, con un concetto introdotto ben due volte come anticipazione diegetica (cfr. II. 2, p. 43; III. 6, p. 71). Non elaborato il lutto della piccola Adelina, figlia dell'amore non consacrato e della falsità, Giacinta sprofonda nel vuoto della mancanza di desiderio e nell'insoddisfazione generata dal vivere per chi non si ama; a questo

²¹ Più volte Giacinta ripete alla madre: «Lasciami continuare a vivere così, abbandonata a me stessa; [...] Ma lasciami libera, assolutamente, te ne prego» (p. 14). La madre invece dubita, non riesce a comprendere i desideri della figlia, e chiede: «Che significa, dunque, quel: lasciami libera?» (*ibidem*). Prima Teresa aveva detto a Mochi: «un enigma: non la capisco» (p. 7).

²² Sull'origine del termine, vd. EMMI, *Capuana e il "dramma" «Giacinta»*, cit., p. 567.

punto, l'esito sembra inevitabile e il personaggio corre verso il suo destino. Il lessico della malattia e il lessico della follia, nel passaggio dal ms., in cui si trovano numerosi tecnicismi, alla stampa vengono attutiti per lasciare spazio al meraviglioso scientifico. Come già nei personaggi femminili di *Profili di donne*, la malattia fisica (*febbre*, pp. 34 e 53, e il diminutivo ironico *febbretta*, p. 72; *malattia*, p. 85, e *brutta malattia*, p. 64; *malata*, pp. 15 e 17, e *malaticcia*, p. 17; *dolore*, p. 50; *stordimento di testa*, p. 46; *tifo*, p. 66; *rimedio*, pp. 71 e 85; *puntura*, p. 71; *sintomi*, p. 71; *accessi*, p. 81; *agonia*, p. 97; l'infinito presente di *ammalarsi*, p. 82; le varie occorrenze di *soffrire*, pp. 47, 53, 54, 62, 70, 85, 94, 96) e, soprattutto, quella psichica (*disperazione*, pp. 50 e 92; l'occorrenza di *disperarsi*, p. 50; gli aggettivi *disperato*, p. 51, *matta*, p. 45, e *pazzica*, p. 36; il sostantivo *matto*, p. 22; le occorrenze di *ammattire*, pp. 53, 75, 82; *esaltarsi*, p. 88; *pazzia*, p. 46; *follia*, p. 52; *delirio*, p. 34; *nervi*, pp. 47 e 91) serpeggiano nella trama lessicale, nei riferimenti alla *podagra* (pp. 62 e 66) del padre ed all'ebetismo (*idiotismo*, p. 79) del conte, nella ricerca della morte come soluzione alla sofferenza. Il caso di Giacinta assume così un valore particolare, perché lei stessa sceglie di camminare su un precipizio, di scavare una voragine senza ritorno tra sé e il mondo²³, manifestando un'autocoscienza e una consapevolezza insperate.

Gli interessi e la gestione degli affari economici (tra cui quello della Banca Nazionale Popolare) sono amministrati da Teresa che viene rappresentata indurita dagli impegni e dalle responsabilità, e si comporta con autorità e severità nei confronti di Giacinta²⁴ che, tuttavia, la sostiene in ogni conversazione. In un momento delicato, Teresa cede ad una confessione intima a Mochi e dichiara, con un'espressione sentenziosa, che la sua è stata una rinuncia volontaria all'amore seguendo un *divieto* (p. 60) autoinflitto: «da passione, l'amore è un lusso nella vita: non se lo può dare chiunque» (*ibidem*). Il rapporto Teresa/Giacinta è fondamentale per comprendere il carattere della protagonista, che sfida in continuazione la madre e controbatte ogni sua idea, palesando lo scontro tra valori generazio-

²³ Cfr. l'esclamazione di Giacinta in II. 6: «sono sull'orlo di un abisso, e l'ho scavato io stessa, colle mie mani!» (p. 51).

²⁴ Ad es.: «bisogna farti violenza, per il tuo bene» (p. 13). Mochi afferma: «Povera Giacinta! Siete molto severa» (p. 7).

nali. Teresa, nei primi tre atti, cerca di mettere in guardia la figlia sulla crudezza della realtà, sull'illusione che genera una vita di agi, mentre il mondo si rivela severo nei confronti di chiunque, e la investe con parole asprissime rafforzate da una dittologia verbale: «tu ti figuri che la società sia proprio quale appare in un salotto o in una festa dove tutti si sorridono e scambiano strette di mano» (p. 12).

Un riferimento interessante alla malattia è quello della Signora Bianchi, figura stereotipata come la figlia Gina, che racconta del matrimonio fallito di Elisa Majocchi, una giovane malata che viene rifiutata dal promesso sposo dopo le pressioni della propria madre. L'allusione ad Elisa e, più avanti, quella al *piccolo aborto* del figlio (p. 94), mettono in luce la condizione tradizionale alla quale dovrebbe aspirare una giovane a costo dell'infelicità: il matrimonio con un giovane ricco e la maternità. Questi valori vengono messi in crisi, come l'ideologia sociale di tipo borghese, e, come si evince dall'ultimo atto, si accenna alla loro amara disgregazione negli esiti nefasti (le morti di Paolo, Teresa, Adelina e, infine, di Giacinta).

4. Breve bilancio

La lingua del dramma *Giacinta* di Luigi Capuana mette in luce l'uso di termini quotidiani e di alterati, quello di preposizioni articolate e del pronome personale *gli* per *loro*, in modo da mimare il discorso fluido della vita di ogni giorno. Poche, infatti, risultano le parole desuete e letterarie, come pure scarsi sono i toscanismi. I francesismi, invece, mostrano l'atteggiamento alla moda della ricca borghesia di cui fa parte la stessa Giacinta. La condizione della protagonista, che si oppone alle rigide regole sociali, si riflette nell'uso di parole che appartengono alla sfera della malattia.

Il tessuto linguistico dell'opera è anche abbellito da alcune figure retoriche di ripetizione e dalla sinonimia per creare una trama densa di richiami ravvicinati. Tra le figure di pensiero e i tropi, hanno un posto di rilievo la similitudine e la metafora che sono sempre riferite alla protagonista Giacinta e al deuteragonista Andrea, per differenziare il loro dettato da quello degli altri personaggi. Se i personaggi secondari si fanno portatori della mentalità tradizionale e delle regole e usano la perifrasi o la metafora per fare allusione allo stupro

subito da Giacinta, questa si mette in luce per la spregiudicatezza delle sue battute e dei suoi monologhi, e per un ampio uso del lessico appartenente alla sfera della malattia che indica il cambiamento portato dall'arte verista: una nuova forma d'arte per nuovi contenuti e per un nuovo dettato.

