

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE, LINGUE E ARTI

CICLO XXXVIII

Settore Scientifico Disciplinare

ITAL-01/A LETTERATURA ITALIANA

DRAMMATURGIE DEL VERO. CAPUANA E LE FORME DEL TEATRO MERIDIONALE NEL SECONDO OTTOCENTO

Dottoranda: Dott.ssa Maria Dimauro

Supervisora: Ch.ma Prof.ssa Stella Castellaneta

Coordinatrice: Ch.ma Prof.ssa Olimpia Imperio

ESAME FINALE 2026

Sommario

Introduzione 5

Capitolo I 11

Come un «poeta che ha letto nel gran libro della società». Capuana drammaturgo e recensore di teatro 11

I.1. «Al tempo delle illusioni sublimi»: la prima produzione drammaturgica (1857-1864) 11

I.2. «Alla ricerca di una forma-verità»: il *Teatro italiano contemporaneo* (1872) 22

Capitolo II 49

Capuana «verista». Prospettive esegetiche 49

II.1. Verso una «scienza della letteratura». Dal *Teatro contemporaneo* agli *Studii sulla letteratura contemporanea* 49

II.2. Arte e impersonalità. Gli *Studii sulla letteratura contemporanea I e I* (1880-1882) 62

II.3. L'«officina verista» di Verga e Capuana, con note a margine del *Carteggio* (1872-1890) 70

II.4. Declinazioni della *forma - verità*. Dal «progetto teatrale verista» alla scrittura «coscienziale» delle opere primo novecentesche (1885-1910) 81

II.5. Una lontana anticipazione del «metodo» verista: *Comparatico* (1868-1907)95

Capitolo III 102

Il «verismo» nella letteratura meridionale: forme, temi, rappresentazione 102

III.1. Naturalismo, verismo, psicologismo ed eredità del realismo romantico. Il verismo italiano nella letteratura narrativa e drammaturgica 102

III.2. Il «verismo» meridionale e la «funzione Capuana» 114

III. 3. Francesco Bernardini «verista»: dalle novelle di *Rustica progenies* al dramma campestre *Rimorso* 121

Bibliografia generale 132

A Federico, fiore di vita

[…] La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgile.

F. Fortini, *L'ordine e il disordine*

da Questo muro

Come chi, ferito
a morte dalla vita, dalla storia, all'improvviso
si sveglia, è un mattino di luce che tripudia
nell'anfora – scura, severa –
delle stanze, vede
il celeste del tempo che spiove
da un pertugio di persiana, è la polvere
del mondo che si accende, si sperpera
in baluginii di ambra
com'è dolce, pensa, il fiore
neghittoso dell'esistere, e si siede,
contempla
la teoria semplice delle cose, le sue,
che furono, una per una – lumi ombre disfatte –
sospese
nella loro formula di caso
e di ordine,

e ride.

G. Pontiggia, *Come chi, ferito*

da Il moto delle cose

Introduzione

La programmatica rivalutazione, in questa sede, dell'opera capuaniana, obbedisce ad una doppia istanza: e cioè primariamente a profilare un aggiornato "stato dell'arte" del Capuana drammaturgo e recensore teatrale e, in seconda battuta, ma in una reciproca complementarità esegetica, ad approfondire peculiari aspetti della sua opera ancora insondati, tra cui la particolare qualità del suo "verismo" - sia sul piano ermeneutico (dove molto si è detto), sia su quello, qui analizzato in fecondo interscambio col primo, della creazione artistica – e altresì ad indagare l'eterogenea ricezione, nella letteratura meridionale e in special modo pugliese, di alcuni temi e forme di quella particolare stagione, di cui l'autore fu innanzitutto teorico (in mutuo scambio con Verga), ma anche, nella scrittura, in qualche caso originale sperimentatore.

Rispetto al primo punto, gli studi più recenti risalgono quasi tutti ad una decina di anni fa: il corposo e dettagliato volume di Bocola (2015) aggiorna infatti dell'autore il repertorio bibliografico, ma non contempla alcun affondo critico; parimenti, tra gli ultimi studi (Giuffrida 2024, Muoio 2023, Michelacci 2015, Morace 2015, Sanfilippo 2015, Meneghel 2011), nessuno di essi si sofferma esclusivamente sulla scrittura drammaturgica o sulle recensioni alle opere sceniche; laddove ciò avviene, come nel caso del volume della Sanfilippo, il rapporto tra Capuana e il teatro è indagato principalmente dal punto di vista della fortuna scenica dell'autore, con un folto spoglio delle rappresentazioni in lingua e in dialetto non riassorbite, però, in un quadro più complessivo ed ermeneuticamente motivato dello stesso.

Quanto al secondo e al terzo punto, ad una necessaria ricollocazione dell'opera capuaniana, in specie drammaturgica e di critica teatrale, nel canone della *modernità*, si è ritenuto utile accostare una cursoria ma ragionata – storiograficamente e nelle sue linee interpretative essenziali - definizione e breve mappatura dei "verismi pugliesi": cioè di come una ben definita, ma ancora pressoché inesplorata, "funzione Capuana" abbia agito in molta di questa produzione letteraria (Adele Lupo Maggialetti, Michele Saponaro, Francesco Curci, Maria Savi Lopez, Francesco Bernardini, fra gli altri) e, soprattutto, nel nostro "studio di caso", ossia nell'opera novellistica e in specie teatrale di Francesco Bernardini.

Quella che si è scelto di definire una inedita "funzione Capuana" costituisce infatti un quadro interpretativo teso a rintracciare, all'interno della non folta e altresì scarsamente indagata, dalla letteratura critica e storiografica, letteratura meridionale, e specificamente pugliese, alcuni testi di "ispirazione" (o "gusto", Dell'Aquila 1983) verista indagata, oltre che nella sua più acclarata (e più o meno attestata criticamente) "suggestione" verghiana, anche nel più sotterraneo, ma certo non meno resistente (come si è teso, in questa trattazione, a dimostrare), "influsso" capuaniano. Dove tale influsso si muove talvolta in forme mimetiche del verismo maggiore, ma solo "in superficie" – come aspirazione o tensione modellizzante (ambientazione meridionale, spesso campestre o medio-piccolo borghese; uso di formularità tipiche, proverbi, deittici, interiezioni, *che* polivalente, idiomatismi popolari etc) però svincolata dalla tensione conoscitiva sottesa alla verghiana "forma inerente al soggetto", pienamente "moderna" (il "metodo" dell'oggettivazione impersonale, cfr. Castelli-Traina 2022); e che invece più spesso rimane su un piano di evidente ibridazione di quelle istanze di "adesione al vero" e imitazione con modelli culturali antecedenti – populistici o borghesi, idealistico-hegeliani, tardo-romantici, classicisti, di realismo di derivazione spesso romantica (Scott, Dumas *fils*, Goethe, Guerrazzi, Balzac, Stecchetti, Aleardi, Carducci) - o coevi, di naturalismo zoliano, o, infine, in taluni casi, caratterizzata da uno psicologismo e un intimismo che preludono ad esiti proto-novecenteschi.
La prospettiva esegetica che questa sezione del nostro lavoro vuole suggerire, e che riteniamo meritevole però di ulteriori e più capillari sviluppi, è quella di una verifica dei temi e delle forme del verismo "attardato" o manierista o epigonale suddetto, debitore certamente del teatro borghese, "a tesi" e del dramma storico di Ferrari, Giacometti, Torelli, Cossa, Rovetta, nonché di quello veristico-borghese di Giacosa e Bracco, e che contiene però, talvolta, peculiari incroci tra positivismo ed hegelismo, tra "fantasia" e "metodo positivo" (nonché importanti aperture verso pratiche letterarie novecentesche), specularmente alla medesima ibridazione già riscontrata nell'itinerario "verista" di Luigi Capuana.

Come esempio paradigmatico, si è scelto di circoscrivere, nell'ultima sezione del nostro lavoro, i presupposti esegetici fin qui fissati per una verifica di alcuni luoghi testuali della produzione novellistica e drammaturgica di Bernardini, tra cui, soprattutto, il dramma *Rimorso* (1892) che, pur composto negli stessi anni del *Mastro-*

don Gesualdo (1889) e dei derobertiani *Documenti umani* (1888) e *Processi verbali* (1890), interseca la temperie naturalista (e poi verista) del "documento umano" con la resistente difesa della "libera natura dell'arte", "forma" che Capuana non aveva mai dismesso lungo tutto il suo itinerario intellettuale e creativo.

La trattazione, dunque, si svolge esaustivamente entro l'indagine sui confini mobili, per così dire, della definizione di "Capuana verista": cioè lungo un'etichetta critica che ha corrisposto, finora, all'interezza o quasi della sua produzione, svoltasi all'insegna dell'eclettismo e della prolificità (e suddivisa in romanzi, novelle, fiabe, critica teatrale e letteraria, drammi), ma di cui si propone, indagando più analiticamente percorsi e intenti, una necessaria restrizione del campo, o almeno un suo quadro più mosso ermeneuticamente.

Nel pieno della stagione verista e del fervore creativo di Verga e Capuana (ricordiamo che *Vita dei campi* esce nel 1880, *I Malavoglia* datano 1881 e la *Giacinta* capuaniana risale al 1879), e cioè nel 1885, in *Per l'arte*, dopo aver rammentato l'assenza, per i narratori siciliani della loro generazione, di una prosa "adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno", Capuana manifestava un malcelato orgoglio guardando retrospettivamente al lavoro svolto, con Verga, per "imbastire" (Castelli-Traina 2022) una lingua "pur che sia, mezza francese, mezza *regionale*, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta" (Capuana 1885), precisando che " […] gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo" (ivi).

In realtà, però, il contributo alla formulazione della "teoria del romanzo moderno" e del verismo in letteratura, per Capuana fu (tranne che per, complessivamente, il romanzo *Giacinta* e per alcune novelle, fra cui, soprattutto, *Storia fosca* e *Comparatico*), più che una questione di "creazione" letteraria, nella quale si distinse nettamente Verga, una serrata indagine sulla "forma" d'arte più consona ai tempi moderni.

Attraverso campi contigui ma differenti (quali quello della critica letteraria e teatrale per Capuana, e del romanzo e della novella per Verga), entrambi gli scrittori erano infatti giunti, alternatamente, alla compiuta espressione, e contemporanea divulgazione, del "verbo" verista. *Vita dei campi* (1880) e gli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 e 1882) costituiscono, insieme, il punto d'arrivo di un processo

creativo e di una speculazione teorica che trovano nel "metodo" dell'impersonalità il caposaldo programmatico della poetica verista.

Ma, quello che Capuana così coerentemente aveva teorizzato sin dagli scritti sul *Teatro contemporaneo* (1872, "i personaggi vivi e veri") acquisirà compiuta forma creativa nelle novelle e nel romanzo verghiano ("Per me i *Malavoglia* sono la più completa opera che si sia pubblicata in Italia dai *Promessi Sposi* in poi": dal *Carteggio Verga-Capuana*), non nella sua parabola creativa, nella quale permanevano retaggi importanti dell'estetica hegeliana nella versione organicistica di De Meis, il binomio Arte/Vita di De Sanctis e molti modelli culturali antecedenti, tardo-romantici, realistici, naturalistici (Scott, Dumas *fils*, Guerrazzi, Balzac, Stecchetti, Aleardi, Carducci, Zola), in difficile e spesso contradditoria convivenza col modello verista; un verismo, quello di Capuana, sicuramente svincolato dalla tensione conoscitiva sottesa alla verghiana "forma inerente al soggetto", come già detto pienamente "moderna" (il "metodo" dell'oggettivazione impersonale, Castelli-Traina 2022), e più vicino alla "ridotta dimensione" (Ghidetti 1997) del folklore, della demopsicologia, del bozzetto popolare.

In tale senso, Capuana "attraversò" il Naturalismo perché l'indagine sui coevi scrittori francesi (Balzac, Zola, Daudet, i de Goncourt, in specie) era strumentale a chiarire gli obiettivi della ricerca e le modalità del rinnovamento artistico in direzione di un nuovo realismo, o meglio, di "una via italiana al realismo narrativo" (Ghidetti 1997). Non è quindi un caso se, in un saggio del 1897 intitolato *La crisi del romanzo*, egli guardava retrospettivamente alle poetiche del naturalismo e dello sperimentalismo ormai declinanti, rivendicando in questi termini l'originalità e la specificità di questa "via italiana":

> In un certo paese di questo mondo, la questione è stata capita direttamente; i novellieri e i romanzieri di quel paese non hanno infatti parlato di naturalismo o di sperimentalismo; e poiché pareva occorresse che mettessero fuori una bandiera anche loro, […] inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava più particolarmente al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva.
>
> (Capuana, 1897, ne *Gli Ismi contemporanei*, 1898)

ribadendo, così, implicitamente e nella malcelata insofferenza alle "teoriche" (anche a quella del 'militante' naturalismo francese) "la vitalità del rapporto tra il nuovo realismo e la tradizione narrativa italiana da Boccaccio a Manzoni" (ivi, p. 389) e oltre.

Seguendo i presupposti esegetici fin qui enunciati, e volendo fornire una sintetica scansione dei contenuti di questa trattazione, possiamo in definitiva aggiungere che il primo capitolo riattraversa la prima produzione drammaturgica di Capuana, anche in versi (1857 -1864) - dalla *Ghisola*, incompiuta, all'*Agnese Visconti*, dal *Sordello* alla leggenda drammatica in tre canti *Garibaldi* e ai frammenti della «fola tragicomica» della *Principessa* - e la prolifica attività di recensore per il teatro sulla «Nazione» e sulla «Rivista italica» (1864-1872), dopo l'approdo a Firenze; produzione misconosciuta e che intercetta i suoi modelli nel dramma storico e civile (Guerrazzi, Prati, Berchet) che Capuana, attraverso la critica drammatica, inizierà a superare in direzione del "bagno di realtà" fiorentino, coincidente con le letture da De Sanctis, da Hegel, dal medico-filosofo De Meis, dal Trezza e dai francesi Sardou, Augier, Dumas *fils*, oltre che con l'amicizia con Verga, le quali suggestioni condurranno ad una visione dell'arte della modernità coincidente con il concetto di una "forma" altrettanto moderna e basata sull'istanza del *vero* coincidente, più che col teatro, col romanzo. Gli scritti del *Teatro italiano contemporaneo* (1872) radiografano questo passaggio attraverso le recensioni, tra gli altri, a Torelli, Giacometti, Giovagnoli, Augier, Marenco.

Nel secondo capitolo si enuclea progressivamente l'approdo alla "forma" adatta alla contemporaneità attraverso l'analisi degli scritti contenuti nelle due Serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea* (1880-1882), nei quali, attraverso lo studio delle opere di Verga, Zola, De Goncourt, Daudet, Cossa ed altri, Capuana arriva all'enunciazione, paradigmatica nell'opera verghiana, di una "forma-verità" che esprime appieno la moderna "scienza della letteratura", che contempla, nell'opera d'arte, il "metodo" moderno dell'impersonalità e il "sentimento della realtà", ossia i postulati del verismo; segue un riattraversamento della produzione capuaniana, soprattutto saggistica (gli *Ismi contemporanei*, *Per l'arte*, *Arte e scienza*) e teatrale.

Il terzo capitolo è teso a rintracciare, nella produzione di "ispirazione" veristica meridionale, specificamente pugliese tra fine Ottocento e primo decennio del Novecento, la "funzione Capuana" di cui si sono dettagliati nei precedenti capitoli i

confini esegetici, con un'attenzione monografica a Francesco Bernardini. Le novelle "veriste" de *L'amante del bandito* (1900) o di *Rustica progenies* (1885); i drammi a forti tinte tardo-romantiche, veriste e psicologiste (*Rimorso*, 1881, *Carità borghese*, 1888, *Il cieco*, 1885, *Rupe tarpea,* 1903) assumono così, nella nostra prospettiva interpretativa, una specifica "funzione Capuana", più che verghiana: cioè la misura divaricata - incerta fra "scrittura del vero" e forme antecedenti e riconducibili all'alveo della tradizione o, contrastivamente, ad esiti novecenteschi ed europei, ibseniani e pre-freudiani- che connota anche la narrazione e il teatro di Capuana nel crogiolo della formulazione verista (le opere teatrali *Piccolo archivio,* 1885, *Tristezza,* 1887, *Serena*, 1899).

Capitolo I

COME UN «POETA CHE HA LETTO NEL GRAN LIBRO DELLA SOCIETÀ». CAPUANA DRAMMATURGO E RECENSORE DI TEATRO

I.1. «Al tempo delle illusioni sublimi»: la prima produzione drammaturgica (1857-1864)

È stato lo stesso Capuana, nella nota *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera* - che costituisce la premessa alla raccolta di novelle *Homo* del 1888[1] - a tracciare, retrospettivamente, la storia della propria formazione culturale, dal primo teatro in versi, «quando sognava di divenire lo Shakespeare italiano»[2], alla "conversione" al «mortifero veleno della novella e del romanzo»[3], il vero «demonio»[4] che, presentatosi un bel mattino come una «specie di *novella* in testa, […] quella malefica gramigna del *Dottor Cymbalus*»[5], aveva «rapidamente ucciso in germe tutti i suoi drammi storici in versi»[6].

In una parabola intellettuale che si estende per decenni - dal periodo cosiddetto "preistorico" dello scrittore, che Oliva ha continuativamente indagato[7] e che principia

[1] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, in Id., *Homo*, *Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti,* Milano, Treves 1888, pp. V-XXXV. La Premessa è datata Mineo, 20 agosto 1888, e in essa Capuana, oltre alla stampa di alcuni lacerti dai drammi in versi *Principessa* e *Ghisola* (di cui non abbiamo manoscritti o altre testimonianze che queste sequenze versali circoscritte), fa menzione anche di una «lunga lista preparatoria» di opere progettate nel genere del dramma storico in versi, prima del trasferimento a Firenze nel 1864, e cioè, seguendo la Premessa, di titoli quali «*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.» (p. X), progetti rimasti in cantiere o distrutti e mai pubblicati.
[2] A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi,* in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VIII (2015), p. 188.
[3] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. XXI.
[4] Ivi, p. XXVIII.
[5] Ivi, p. X e p. XX.
[6] Ivi, p. X.
[7] Un puntuale resoconto della giovinezza letteraria di Capuana, trascorsa nella sperimentazione, spesso acerba, del dramma storico in versi, è quello contenuto in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G.

dal 1857[8], al 1915, allorché sulla rivista romana «Noi e il mondo» fu stampata la novella *Gioie precluse*, ultima opera dello scrittore – questi sono gli anni che Capuana definirà delle «illusioni sublimi»[9].

È il periodo che vede il giovane Capuana - come è stato efficacemente descritto da uno dei recensori della sua opera "della prima ora", ossia Ghidetti[10] – alle prese con l'appassionata lettura dei classici, da Dante all'Ariosto, fino a Manzoni e al Guerrazzi, del quale cercherà il consenso e l'approvazione (frequenti anche i contatti col Tommaseo e con Emiliani-Giudici) per i propri versi, nel frattempo progettando una «fiumana di drammi storici»[11], molti dei quali di soggetto dantesco[12].

È, questo, una sorta di apprendistato etico-politico e latamente culturale che, prendendo le mosse da un rapporto costante con la tradizione, fornirà a Capuana gli strumenti per una critica "militante" che caratterizzerà la sua intera parabola di scrittore e che non esulerà però, come diremo più avanti, da sempre inedite aperture al "nuovo" e a quanto di innovatore - prima in campo naturalista, poi verista, infine decadentista e proto-novecentesco – si andava profilando nella cultura italiana, e che vedranno Capuana sempre in prima linea, come teorico, scrittore o semplicemente recensore (ricordiamo, fra gli altri, gli interventi sul "nuovo teatro" di Torelli, sul verismo verghiano, su D'Annunzio, infine sul Futurismo, per il quale arrivò a perorare le ragioni della libertà artistica di Marinetti, accusato di oltraggio al pudore per il personaggio di Mafarka-el-Bar)[13].

OLIVA-L. PASQUINI, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., (nella *Nota introduttiva* ai *Frammenti teatrali*) e in G. OLIVA, *Il primo Capuana (1857-1860). A proposito di un abbozzo drammatico inedito*, in ID., *Capuana in archivio,* Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, pp. 11-65. Oliva ha poi abbastanza recentemente e più estensivamente redatto l'edizione critica delle *Cronache teatrali (1864-1872)*, in due tomi, vol. X, nell'ambito della Edizione Nazionale delle Opere, diretta da G. Resta (Roma, Salerno 2009): nel primo tomo ha ripubblicato gli articoli e i saggi del *Teatro italiano contemporaneo* (1872); nel secondo le *Cronache e gli scritti teatrali sparsi (1864-1867).* Utile per il primo periodo della produzione capuaniana, che documenta anche una precoce e sperimentale vocazione teatrale dello scrittore, è anche C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», LXVIII, fasc.III, 1972, pp. 421-483.

[8] In realtà, nella *Cronologia della vita e delle opere* in calce a L. CAPUANA, *Teatro italiano* cit., p. XXXIX, si menziona come primissima opera edita un libro di poesie (*Liriche*, Catania, Giuntini) - modellato su suggestione della conoscenza, alla Facoltà di Giurisprudenza di Catania, dove Capuana si era da poco iscritto, del poeta Giuseppe Macherione, prototipo dell'avventuroso poeta romantico – pubblicato nel 1956.

[9] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., pp. VIII.

[10] E. GHIDETTI, Introduzione a L. CAPUANA, *Racconti*, Roma, Salerno 1973, p. IX.

[11] G. OLIVA, *Cronologia della vita e delle opere* in calce a L. CAPUANA, *Teatro italiano* cit., p. XL.

[12] Cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio* cit., pp. 15-46.

[13] E. GHIDETTI, Introduzione a L. CAPUANA, *Racconti*, Roma, Salerno 1973, pp. IX-X.

La giovanile formazione culturale, che s'innerva anche di un interesse per il folklore isolano e per gli studi etnografici, che Capuana porterà con sé per il resto della sua vita (e che gli forniranno fecondo *humus* per una scrittura fiabistica per la quale soltanto gli spetterebbe un posto ben altrimenti rilevato nella letteratura italiana)[14], contempla in definitiva questo "doppio registro" autoriale: da un lato un arretrato punto di partenza, quello tipicamente involuto e reazionario della borghesia agraria alla quale Capuana apparteneva e di cui è specchio fedele la leggenda drammatica in tre canti *Garibaldi* del 1861, dedicata alla «sacra memoria di Daniele Manin»[15]; dall'altro una tenace e altrettanto resistente vena sperimentale, praticata in maniera aperta e spregiudicata nonostante una situazione di partenza di segnante arretratezza culturale («Io ero fino a vent'anni, ed anche oltre, un terreno quasi vergine. Mi avevano insegnato poco o nulla, e pochissimo o nulla avevo appreso da me»)[16].

Un acceso sperimentalismo infatti accompagna già la sua prima formazione letteraria, se, nel medesimo tempo in cui Capuana si esercita nella prima scrittura drammatica in lingua, inizia la collaborazione con il letterato ed etnografo acese Lionardo Vigo, che lavorava a quel tempo (1857-1859) ad una raccolta di canti popolari siciliani.

Nel 1856, infatti, mentre il sedicenne Giovanni Verga inizia la stesura di *Amore e Patria*, il diciassettenne Capuana pubblica sul «Poligrafo»[17] una anonima «corrispondenza da Mineo»[18], nella quale informa di procedere spedito con la stampa

---

[14] *Ibidem.*

[15] La *Leggenda* è pubblicata in *Appendice* al primo volume del *Teatro italiano* a cura di G. Oliva cit., pp. 633-656). A. M. Morace ha reperito nella Biblioteca di Mineo molti frammenti di questo periodo di "entusiasmo" patriottico capuaniano secondo il modello di Prati, Guerrazzi e Berchet; partecipò infatti, a Mineo, a molte riunioni di gruppi politici, guidati da La Farina, che sostenevano la spedizione dei Mille: cfr. A.M. Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana*, in *Capuana verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1984, pp. 265-310. Si veda anche 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; poi in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 3, 2012, pp. 45-76. Capuana ebbe, nei confronti del Risorgimento, una visione sostanzialmente conservativa ed espressamente unitaria, che mantenne con straordinaria coerenza fino alle opere degli ultimi anni; emblematici *Viva San Garibaldi* del 1913 e il dramma patriottico *Prima dei Mille* del 1915, tesi ad un modello agiografico e tendente all'esaltazione del "mito popolare" miranti a rappresentare e conservare il mito di Garibaldi: cfr. LARA MICHELACCI, *Luigi Capuana e il mito del Risorgimento*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», vol.33, n. 1, 2020, pp. 166-190.

[16] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. VI.

[17] Si tratta del «Poligrafo». Rivista scientifica letteraria e artistica per la Sicilia, a. I, vol. I, Palermo 1856, pp. 369-370.

[18] C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania 1955, pp. 85-86.

delle *Poesie siciliane di Paolo Maura ed Orazio Capuana*. Sotto l'espediente delle interposte persone (il compaesano Maura era stato un poeta satirico-burlesco vissuto a metà del Seicento, Orazio Capuana un lontano antenato di Luigi), lo scrittore aveva ripescato una serie di produzioni orali e scritte di carattere paesano e a sfondo dialettale, mostrando sin dalla prima adolescenza un subitaneo e poi duraturo interesse verso le realtà storico-linguistiche locali.

Un interesse, quello capuaniano, rifluito dunque l'anno dopo, come dicevamo *supra*, nel progetto vighiano di edizione dei *Canti popolari siciliani*[19] del 1857; nella Prefazione del Vigo, alla sezione dei Ringraziamenti, l'etnografo citava infatti Luigi Capuana che, sotto la sigla «C. Mineo»[20], raccoglieva diversi canti, ottave, serenate, dove fa capolino ora una ragazza «curta e picciridda […] che veni a la missa comu na cardidda»[21], ora «una figghia c'havi na vistina d'oru e lu fadali d'argentu 'ntramatu»[22]: dove l'attenzione alle realtà contadine e popolari, quella al dettaglio desunto da un reale schiettamente rappresentato e riprodotto linguisticamente attraverso una fedele mimesi del parlato preludono già ad una concezione della letteratura che contempla l'acquisizione e la riproduzione estetica della vita, che sappiamo essere fra i postulati principali del Verismo di lì a venire e che avrà proprio in Capuana la sua originale formulazione.

La natura intrinsecamente eclettica di Capuana, ben enunciata nella Premessa ad *Homo* già citata e che vale come un bilancio e un consuntivo dell'itinerario percorso fino ad allora («Tutto anzi mi fa credere, stando alla teorica degli indizi, che io ero nato per fare ogni cosa, - il poeta lirico, il poeta epico, il poeta tragico, il commediografo o peggio – all'infuori di quello che ho poi fatto»)[23], è una delle direttrici fondamentali della sua intera produzione e l'aspetto interpretativo da tenere forse maggiormente presente quando ci si accosti all'opera autoriale.

Eppure, come già rilevato da uno dei suoi maggiori esegeti dell'opera in versi e teatrale – e cioè A. M. Morace – a tutt'oggi proprio questi due settori della sua produzione presentano ancora aspetti che permangono in ombra, pur non essendo stati

[19] L. VIGO, *Canti popolari siciliani, raccolti e illustrati da Lionardo Vigo*, Tip. dell'Accademia Gioiena di G. Galatola, Catania 1857.
[20] C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania cit., p. 87.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem.*
[23] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. V.

una coordinata trascurabile del suo itinerario, se nel racconto autobiografico che è, infine, la Premessa ad *Homo*, Capuana li lega nel comune principio della scrittura creativa:

> Dapprima mi ero dunque buttato nella lirica, anche ai poemi lirico-ciclici […]. Poco dopo, ebbi parecchi anni di illusioni sublimi. Mi credevo, sul serio, destinato a diventare niente meno che lo Shakespeare d'Italia. Ammettiamo pure che ci sia stato nella mia illusione un po' di superbia giovanile; ma, infine, potevo riuscire, ecco, uno Shakespeare relativo; l'Italia se ne sarebbe contentata[24].

Di contro a quanto era avvenuto per quella dialettale (raccolta in cinque tomi già a partire dal 1911, e poi ripubblicata nel 1974 a cura di Pietro Mazzamuto[25]), sostiene infatti il critico, l'opera teatrale in lingua era rimasta smembrata e dimenticata in una serie variegata di sedi e, talvolta, non più ristampata dopo la prima apparizione in rivista, pur non essendo stata, quella di Capuana, una conversione tarda al genere, poiché la sua carriera si era aperta all'insegna del verso, e del teatro in versi[26].

Questa non vasta, ma significativa produzione proto-drammatica[27], che il «vento della così detta cultura moderna»[28] - sopraggiunto con l'arrivo a Firenze nell'aprile del 1864 e la lettura di Balzac – spazzerà via («fuoco divoratore dei miei manoscritti drammatici»[29]), pur per molti aspetti debitrice della tradizione più o meno recente (i *topoi* cinquecenteschi e shakespeariani delle lotte tra famiglie che si inframezzano alle storie amorose, della vendetta che spesso torna sotto forma di fantasma, dei soliloqui; la suggestione dantesca, soprattutto del Dante infernale; l'importanza della storia nell'intreccio, motivo tipicamente hughiano etc), contiene senza dubbio molti elementi di originalità nella narrazione drammaturgica, nella ideazione dei personaggi, nel montaggio scenico, nella capacità di reinterpretare la materia storica, nel dinamismo complessivo della tela teatrale, nello speciale coagulo di *eros* carnale e tensione politica.

---

[24] Ivi, p. VIII.
[25] L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. Mazzamuto, Giannotta, Catania 1974.
[26] A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., pp. 187- 188.
[27] La ricostruzione della protostoria drammaturgica di Capuana è stata delineata da G. OLIVA, *Il primo Capuana (1857-1860)* in Id., *Capuana in archivio* cit., pp. 11-65.
[28] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. IX.
[29] Ivi, p. XII.

Una sorta di "orgoglio" del proprio operato nel «verso drammatico»[30], che lo fa ondeggiare «tra il tipo maffeiesco della traduzione dello Schiller e la seconda maniera di Niccolini, quella dell'*Arnaldo* e del *Filippo Strozzi*»[31] fanno ben riconoscere a Capuana, dietro lo scherzo prefatorio di *Homo*, la bontà dei propri drammi del tempo («I versi tornano tutti, facili, armoniosi: il dialogo scorre naturale e vivace […] Covenitene meco, gl'italiani, che hanno applaudito delle cose assai peggiori, avrebbero, ne son sicuro, applaudito anche questa»[32]), instillandogli, retrospettivamente, una sorta di nostalgia per quanto era andato, a quel tempo e forse inconsapevolmente, distrutto[33] e di cui però, fortunatamente, rimanevano sparsi lacerti che infatti Capuana si premura di riportare nello scritto prefatorio di *Homo* come il più fedele trascrittore di codici e che ad oggi, in mancanza di manoscritti e copie autografe, sono gli unici testimoni delle opere.

Quanto al materiale "recuperato" nella Prefazione suddetta[34], è Capuana stesso a parlarcene, trascrivendo alcuni sparsi segmenti della *Ghisola* e i due frammenti della *Principessa* che ne costituivano la prima scena. Tra i drammi superstiti per lacerti però, e quelli progettati e poi abortiti dal loro autore, Capuana non cita il *Sordello*, della cui storia compositiva ed editoriale si è egregiamente occupato Morace, a cui rimando per le complesse vicende connesse all'opera, nonché per una suggestiva e molto documentata ricostruzione di fonti e modelli[35]. Qui basti rimarcare l'originalià capuaniana nella scelta del soggetto, vista la fortuna, nella produzione drammaturgica

---

[30] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. XIX.
[31] *Ibidem.*
[32] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., pp.XVIII- XIX.
[33] «[…] Sicchè, se nessun testimone si fosse conservato, I miei rimpianti sarebbero ora, forse, meno vivi, o meno amari, o non sarebbero affatto»: ivi, pp. VIII e XII.
[34] Si tratta del *Sordello* e dei frammenti di *La principessa* e di *Ghisola*, raccolti in L. CAPUANA, *Teatro italiano* cit., II, pp. 239-275. Il solo *Sordello* non è affatto menzionato della Prefazione, pur essendo l'unica opera di cui si attestano ben quattrocento versi. Per la questione sottesa a quest'ultimo dramma, si veda la nota successiva.
[35] A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi*, in *Capuana narratore e drammaturgo*, a cura di D. Marchese, «Annali della Fondazione Verga», VIII, 8, 2015, pp. 187-214. Morace avvia un interessante studio su questo dramma capuaniano stranamente non menzionato in *Homo*, eppure di grande interesse per la fortuna del soggetto e altresì all'interno della storia drammaturgica dell'autore. Il manoscritto si trova presso la Biblioteca «Capuana» di Mineo, 16/2546, aut.in pulito, anepigrafo, mutilo, mm. 310x210, cc. 9 scritte in *recto* e in *verso*, carta avoriata di buona conservazione, marginazione ridotta in alto e in basso, testo a colonna con l'indicazione dei personaggi in mg.sx; spaziature ben regolate, sparsi e sporadici interventi correttori (quasi sempre varianti immediate, per abrasione e riscrittura in linea). A c.5v ha inizio l'atto II, che si conclude a c.9v; e – come attestano le note in calce – il primo atto, di versi 219, fu scritto a Mineo e terminato il «4 dic. 1857»; il secondo, di vv.197, fu «Finito addì 6 Dicembre 1857»: ivi, pp. 188-189.

italiana, che aveva legato l'archetipo dantesco non a Sordello stesso, né all'amata Cunizza, quanto al fratello di questa, e cioè Ezzelino da Romano, a partire dal più noto *Ecerinis* di Albertino da Mussato[36].

Ugualmente legata all'archetipo dantesco e dramma ugualmente sottoposto ad una efficace rimodulazione è la *Ghisola*, che soffre di una lunga e meditata gestazione e di molti ripensamenti (Capuana ne interromperà infatti definitivamente la stesura solo all'arrivo a Firenze), pur considerandolo Capuana «il più shakespeariano dei miei drammi»[37], nonché quello più originale, perché con minori attestazioni precedenti[38].
Il dramma è dunque una efficace intersezione fra i modelli dantesco e shakespeariano, traendo lo svolgimento della vicenda da una manciata di versi da *Inferno* XVIII (vv.40-66) e dall'"architesto" del *Romeo e Giulietta*[39].
Della complessa gestazione dell'opera sono registrazione fedele le missive inviate al Macherione, allo Squillaci e al Vigo. Allo Squillaci, nel luglio del 1858, Capuana riferiva di essere a metà del secondo atto e tuttavia, rileggendo il già scritto, di volersi fermare e «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»[40].
A Macherione, nello stesso torno di giorni, riferisce che pochi giorni prima aveva avuto luogo la rappresentazione dei versi che probabilmente erano stati composti della *Ghisola*, che rimane però incompiuta per dar posto alla stesura dell'*Agnese Visconti*,

---

[36] La fortuna settecentesca del personaggio è legata esclusivamente alle due tragedie di G. BARUFFALDI, *L'Ezzelino*, Valvasense, Venezia 1721 e di A. FRANCESCHINI, *L'Ezzelino*, G.A. TIMERMANI, Verona 1743. Più ampie le attestazioni nel teatro lirico e tragico dell'Ottocento, tra cui citiamo almeno C. MARENCO, *Ezzelino terzo*, tragedia, G. Pomba, Torino 1832; L. VIVARELLI, *Ezzelino III da Romano*, tragedia, tip. Bortolotti, Bologna 1838; A. BASEVI, *Romilda ed Ezzelino*, tragedia lirica in due atti, G. Galletti, Firenze 1840. Quanto alle due coeve opere di Temistocle Solera – il *Sordello* per musica di A. Buzzi, e la tragedia *Cunizza da Romano* di Giuseppe Pieri, rappresentate nel 1856 e nel 1857, con ogni probabilità Capuana, che in quel momento si trovava a Mineo, molto appartata culturalmente, non ne era a conoscenza: cfr. A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., pp. 190-191.
[37] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, cit., p. XXI.
[38]La celebrità del personaggio di Ghisolabella deriva da una "sconcia novella" citata da Dante Alighieri nel Canto XVIII dell'*Inferno* (vv. 55-57), dove il poeta fiorentino immagina di trovare Venedico (che secondo le sparute fonti storiche era un importante politico bolognese del XIII secolo, fratello di Ghisolabella) tra i ruffiani, a causa del mercimonio che lo spinse a far prostituire la sorella dal Marchese (probabilmente gli estensi Obizzo II o Azzo II). L'unico antecedente al dramma di Capuana risale a L. A. Liverani, *Ghisola Caccianimico*, dramma in cinque atti, A. Romei, Firenze 1854, nel quale il Marchese è Obizzo d'Este e il dramma si conclude con la morte di Ghisola.
[39] «Evidentemente, il segreto c'era, voi lo sapete: quello di Caccianimico, suo fratello, che volea indurla *a far la voglia del Marchese*»: cfr. L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, p. XXII.
[40] C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXVIII (1972), fasc.3, p. 468.

che Capuana mostra di voler inviare al Vigo per far tesoro delle sue osservazioni. A questi infatti, negli stessi giorni del 1858 scrive:

> 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 copiato glielo manderò[41].

Il Ricco Epulone viene inviato al Vigo il 2 agosto dello stesso anno, mentre il 18, invece della già annunciata *Ghisola*, viene inviata al Vigo l'altra opera, a stesura terminata:

> 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, poicchè delle sue correzioni e de' suoi consigli potrò farmi bello innanzi il pubblico[42].

Della *Ghisola* perdiamo dunque traccia fino al 1864, quando Capuana, in una lettera del 26 ottobre, dopo l'approdo a Firenze nell'aprile dello stesso anno, espone a padre Carmelo Pardi le sue ambizioni di autore di teatro:

> Ho intramesso la *Ghisola* per scrivere un dramma in prosa e di soggetto moderno da presentare al concorso di quest'anno: non so se sarò in tempo. Un altro lavoro di tre atti scritti in fretta, né riuscito del tutto cattivo, se si riguarda alla difficoltà del soggetto, *Elisa Fantini*, è stato proibito dalla censura teatrale, per non ridestare nel popolo lo sdegno che suscitò la sentenza non so se più balorda o infame della corte criminale […]. È un dramma alla Victor Hugo, alla Dumas *fils* nel senso che la Fantini vi è "riabilitata" per dire la parola d'uso: una tal quale vendetta dello scrittore drammatico sulla coscienza venduta dei giudici[43].

[41] L. PASQUINI (a cura di), *Lettere inedite a Lionardo Vigo (1857-1875)*, Bulzoni, Roma 2002, p. 71.
[42] Ivi, pp. 72-73.
[43] G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio*, Giannotta, Catania 1970, p. 214.

Nonostante nulla di concreto ci sia rimasto tra le carte di Capuana dei progetti creativi di questi anni, né del dramma che si dice appena ultimato, la corrispondenza è importante documento della virata dello scrittore (l'opera è *in prosa* e di soggetto *moderno*) verso il famoso «vento della cultura moderna»[44]: insofferente del provincialismo della regione siciliana, Capuana è approdato da poco nella più aggiornata Firenze, allargando da subito le sue conoscenze: frequenta il gruppo del Caffè Michelangelo, con Diego Martelli e Telemaco Signorini (che gli farà conoscere l'opera fondamentale di Diderot, dalla quale Capuana enucleerà i prodromi del *vero* in arte)[45]; conosce, tra gli altri, Enrico Nencioni, che gli fa leggere il Taine, mentre Carlo Levi, giovane redattore del «Pungolo» milanese, gli fa scoprire Balzac, anche se Capuana, nel gioco letterario esibito in *Homo*, ammanta questa scoperta di un alone privato e leggendario:

> A venticinque anni io, futuro novelliere e futuro romanziere, ignoravo assolutamente, oh vergogna! che fosse al mondo Balzac. Questo nome mi capitò, per la prima volta, sotto gli occhi (1864) in un volumetto di non ricordo più qual discepolo dell'abate Fornari, dove si esprimevano evidentemente le idee di quella scuola e di quel tempo intorno al romanzo contemporaneo. Vi si citavano pochi nomi di scrittori stranieri, e del Balzac vi si diceva: *il leggerissimo Balzac*; nient'altro. Ora la cosa mi sembra enorme: ma allora quel *leggerissimo Balzac* non mi fece né caldo né freddo[46].

Gli anni dal 1864 al 1867, quando Capuana pubblicherà, sulle colonne della «Nazione», la *novelluccia* del *Dottor Cymbalus*[47], sono anni di ancora magmatica transizione tra la vecchia maniera drammatica e la "conversione" creativa al teatro borghese. Partito per Firenze con la volontà di «perfezionare il mio, diciamolo pure, genio drammatico», Capuana si trova a dover fare i conti con la modernità incalzante, anche se è doveroso precisare che, nonostante la «novelluccia […] avea rapidamente ucciso in germe tutti i [miei] drammi storici in versi»[48], anche a Firenze Capuana aveva continuato per un certo tempo con la sperimentazione nel genere letterario allora prescelto:

---

[44] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, p. IX.
[45] Cfr. E. GHIDETTI, *Cronologia della vita e delle opere* in L. Capuana, *Racconti*, tomo I, p. XL.
[46] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, p. VII.
[47] Le puntate della "fantasticheria" del *Dottor Cymbalus* furono pubblicate su «La Nazione», 3,5,8, 9 ottobre 1867.
[48] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, pp. X-XI.

> 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 d'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?[49]

Nonostante l'accantonamento definitivo della stesura della *Ghisola*, insomma, e l'avida lettura dei quarantacinque volumi della *Comédie humaine* di Balzac, che segnarono nella produzione autoriale una decisa liquidazione del dramma storico, «talento rientrato, ideale artistico smarrito per via»[50], Capuana in questo torno d'anni è ancora speranzoso in un futuro drammaturgico, solo "adattato" alla commedia moderna - alla Augier o alla Sardou – ed alla critica drammatica, che doveva essere preparatoria alla «nuova carriera e al verso comico»[51].

Di questa fase preparatoria e sperimentale è certa testimonianza il dramma, anzi «la fola tragicomica» de *La Principessa*[52], di cui in *Homo* viene riportata la prima (e presumibilmente l'unica scritta) scena; Capuana vi dedica pochi cenni, tra cui quello all'intreccio di derivazione gozziana («dramma di cui non ricordo nulla, all'infuori che dovea essere qualcosa di simile […] alla *Turandò* di Gozzi, da me letta nella traduzione del Maffei»[53]), rielaborato da una fonte schilleriana.

Intercettando le diacronie intertestuali, possiamo datare i versi certamente in un tempo successivo alla traduzione maffeiana della rielaborazione schilleriana (1803) della fiaba di Gozzi del 1762, e dunque dopo il 1863. Dai pochi versi reliquiati, possiamo solo dedurre ancora una volta – come già visto nella struttura della *Ghisola,* in special modo nel sistema dei personaggi e nella giustapposizione delle scene (spesso

---

[49] *Ibidem.*

[50] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, p. XXIV.

[51] A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., p. 199.

[52] C'informa Morace che «il reperto capuaniano superstite è stato pubblicato, con tit. "*Principessa,* Frammento di dramma storico", in *Charitas-Dall'Etna al Po*, Giannotta, Catania 1883; poi in Capuana, *Come io divenni novelliere*, cit., pp. XIII-XVIII; successivamente, a cura di P. Meli, in «Fermenti», gennaio 1984, pp. 42-27; infine in Capuana, *Teatro italiano* cit., II, pp. 267-275». Cfr. A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., p. 200, *n.* 25.

[53] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, pp. XII. Molto probabilmente, interpretando le sparute notizie in *Homo*, Capuana deve aver letto la *Turandot* gozziana in F. SCHILLER, *Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakespeare; *Turandot*, fola tragicomica di Carlo Gozzi, imitate da F. Schiller e tradotte da A. Maffei, Le Monnier, Firenze 1863, pp. 163-362.

aperte *in medias res*), l'originalità capuaniana nel divergere dal modello di riferimento iniziale: la principessa Urilda infatti è felicemente innamorata (non ostacolata) del principe straniero, il quale, a sua volta, non deve superare prove per ottenerne la mano. Le poche spie di una drammaturgia che utilizza *topoi* della tradizione sono rilevabili solo quando, nel testo, si allude ad un antico presagio (di tipica derivazione cinquecentesca, e secondo il quale «estinguer si debba in questa figlia / la sua stirpe real, dopo diversi / e luttuosi avvenimenti»[54] e al tema anche settecentesco della ragion di Stato («l'antica e vera nobiltà del regno / qui manca; e nuova nobiltà superba / s'affolla …e, forse, merca il trono»)[55].

Al di là degli elementi di indubbia novità, l'esiguità dei segmenti versali non permette una storia testuale e para-testuale esaustiva; il valore del testo, tuttavia, risiede fondamentalmente nel ruolo di raccordo e giunzione che sussume, nell'itinerario capuaniano, tra "recente passato di drammaturgo storico"[56] e sperimentalismo in direzione del dramma e poi del romanzo "moderni", nonché nella funzione di testimonianza, pur nostalgica, essendo i manoscritti drammatici "perduranti testimoni […] di un passato a noi caro"[57].

Un ruolo-cerniera verso alcune determinanti formulazioni teoriche successive svolge, a tal proposito, l'archetipo gozziano cortocircuitato con la rielaborazione schilleriana e, soprattutto, con la traduzione maffeiana; probabilmente anche da Maffei, infatti, e contestualmente agli studi desanctisiani che avviava in questi anni, Capuana avrebbe di lì a poco tratto l'importante caposaldo a fondamento della sua attività di critico drammatico (ma, come vedremo, di critico *tout court*) della «forma [quale] condizione assoluta in ogni opera d'arte, senza la quale non ha vita durevole concetto alcuno e sia pur nuovo, vero, bellissimo»[58].

[54] Ivi, p. XVI.
[55] Ivi, p. XVIII.
[56] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, pp. XXVI,
[57] Ivi, p. XII.
[58] *Ibidem.* Un utile confronto tra le drammaturgie gozziana e schilleriana è in M. DE PASQUALE, *La «Turandot» di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, in «Cultura tedesca», 28, 2005, pp. 83-104.

I.2. «Alla ricerca di una forma-verità»: il *Teatro italiano contemporaneo* (1872)

L'impatto con la magmatica, densa realtà culturale e sociale di Firenze, nell'aprile del 1864, agisce nel giovane Capuana da fulmineo detonatore di tutte le tensioni al mutamento e allo svecchiamento, quelle innescate da un'educazione letteraria antiquata e farraginosa, che lo scrittore portava in sé da tempo. Firenze lo costrinse, come ben rileva il Madrignani, ad un «acclimatamento ideologico e culturale, che comportò uno sfibrante impegno di molteplici assaggi, da cui la vorace intelligenza trasse la spinta per un nuovo, non facile equilibrio e per un progressivo ammodernamento»[59].

La crisi non era solo personale, ma anche culturale e storica a più ampio raggio: il Risorgimento declinante aveva nuovamente scisso l'arte e la politica e dunque, venuta meno quella condizionante simbiosi, si mostrava palesemente la necessità di svecchiare il teatro italiano dal forte ritardo in cui versava.

L'arrivo a Firenze coincide dunque, in Capuana, con un "bagno di realtà"; lo scrittore dismette dunque la scrittura in versi («l'arte civile, l'arte battagliera, l'arte redentrice, alla Berchet, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici*»[60]), anche non patriottica – come peraltro risulta da una annotazione su un fascicolo inedito di poesie, *Fiori di amaranto* («Queste prime armonie, ed anche l'ultime, escono alla luce per soddisfare ad un segreto bisogno del cuore. Poche, lasciano nel silenzio molte loro compagne, essendo ormai svanita al loro autore la speranza di poter fare cosa non del tutto indegna nel compatimento d'Italia»[61]) – e comincia ad interessarsi al teatro in prosa di soggetto moderno, preparandosi ad una riforma nazionale del genere (come esponeva nella missiva già citata a padre Carmelo Pardi, datata 26 ottobre 1864, a proposito dell'interruzione della stesura della *Ghisola* per lasciar spazio ad un «dramma in prosa e di soggetto moderno»[62]).

---

[59] C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970, p. 5.
[60] L. CAPUANA, *Per l'arte*, Giannotta, Catania 1885, p. 141.
[61] E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti*, tomo I, p. XV. Morace indica, fra gli ultimi versi, quelli di *Vanitas vanitatum* del 1863, dunque proprio a ridosso del trasferimento fiorentino; cfr. A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., p. 201. Cfr. anche A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana*, Mursia, Milano 1994, pp. 37-38.
[62] G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio* cit., p. 214.

Avendo affermato più volte di recarsi a Firenze per «perfezionare il proprio genio drammatico»[63], inizia da subito a collaborare alle riviste «La Gioventù», «Rivista italica», ma soprattutto a «La Nazione», in qualità di cronista drammatico; per la rivista del gruppo ricasoliano Capuana scrive decine di recensioni, poi raccolte nel *Teatro italiano contemporaneo* del 1872, che costituiscono il "sismografo" della situazione del teatro postunitario e della fede in una riforma teatrale a cui Capuana, a quest'altezza, ancora crede.

> […] Ed ecco che in quei giorni mi capitava in mano il Balzac! […] divoravo quelle dapprima ostiche pagine balzacchiane che dovevano infondermi nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo! Perché mai ebbi io la forza di buttar via quei tristi ma affascinanti volumi e di riprendere le interrotte scene della *Ghisola*: il più shakespeariano dei miei drammi teatrali? […] Io rovesciai quasi subito i miei altari storico-drammatici. […] Il dramma storico?...Puah. […] Però non avevo ancora buttato via ogni ultimo resto di pudore: il teatro rimaneva sempre (apparentemente almeno) la mia unica passione. Drammi storici no, puah! Ma commedie moderne, sì, alla Augier, alla Dumas (il giovane, allora), alla Sardou, anche, perché no? […]… e per prepararmi convenientemente alla mia nuova carriera mi diedi a fare di botto il critico drammatico[64].

Il ritorno in Sicilia nel 1868 (vi rimarrà fino al 1876) e l'approfondimento dello studio del De Sanctis, poi affiancato da quello del De Meis, oltre alla fondamentale amicizia e corrispondenza con Giovanni Verga, lo avvicineranno al genere narrativo e in special modo all'opzione a favore del romanzo "moderno"; ma questi anni saranno fondamentali, nella sua storia letteraria, per fissare alcune coordinate di lunga durata – sia nella sua storia di romanziere, che in quella di saggista e di drammaturgo futuro – quali il rigetto di un teatro declamatorio, puramente sentimentale o esornativo e, soprattutto, sulla scorta delle opere dei nuovi drammaturghi francesi (Sardou, Augier, Dumas *fils* e il fondamentale Becque), la progressiva delineazione di una *poetica del vero* dalla fisionomia "nazionale" che condurrà, attraverso il cortocircuito verghiano e narrativo, agli esiti originali del verismo.

Gli anni dell'apprendistato fiorentino "alla realtà" contemplano, per Capuana, la possibilità di accedere ai luoghi della cultura e di frequentare diversi intellettuali ed

[63] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, p. IX.
[64] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere*, pp. XX-XXI e p. XXV.

artisti, molti dei quali promotori della letteratura europea, in special modo francese e inglese, anche figurativa: fra questi, ricordiamo almeno Nencioni, Dall'Ongaro e soprattutto Telemaco Signorini[65], il cui pensiero sull'arte della "modernità" incipiente, più adatta al tempo storico coevo e più vicina alla realtà, dovettero agire non poco sull'istanza "del vero" che in questi anni comincia a profilarsi nelle sparse teoresi capuaniane:

> Concludiamo finalmente che l'arte moderna dovendo essere una pagina dei nostri tempi, una emanazione dei sentimenti nostri e dei nostri costumi, non potrà certo modellarsi sui secoli passati che ebbero usi, costumi e sentimenti dissimili affatto da noi. […] E se cercammo di dimostrare colla storia dei fatti come la cieca adorazione uccidendo il ragionamento precipitasse l'arte della decadenza, per sfuggire a questa vi esortammo e vi esortammo sempre a vivere del vostro secolo, a studiarlo a *riprodurlo*. Se parlammo di *realismo*, non fu per farci campioni né di una setta, né di una scuola; fu solamente per mostrare le tendenze attuali dell'arte nostra e dove sieno le speranze del nostro risorgimento[66]. [corsivo nostro]

Se è pur vero che parlare a quest'altezza della storia letteraria capuaniana di un sistema teorico granitico e coerente in tutte le sue articolazioni sarebbe un sicuro azzardo ermeneutico, certamente lo scrittore, negli anni dal 1864 al 1867-68, è in cerca di una sua via personale alla modernità, nella quale la tensione verso il nuovo convive e trova

---

[65] Il Caffè Michelangiolo a Firenze fu uno dei luoghi aggregativi degli intellettuali italiani, nonché uno dei luoghi propulsori della cultura d'Oltralpe ed europea *tout court*; qui erano soliti riunirsi, tra gli altri, anche i Macchiaioli (Abbati, Altamura, Banti, Cecioni, Costa, Lega, Fattori, Signorini, tra gli altri), gruppo di pittori attivi in special modo in Toscana all'incirca dal 1855 al 1867, che promuoveva una reazione alla stasi formalistica delle Accademie nazionali, in sinergia coi fermenti risorgimentali, in direzione di una resa più immediata, sulla tela, di quello che l'occhio umano percepiva del mondo circostante. Importanti teorici e critici del movimento furono Adriano Cecioni e soprattutto Diego Martelli: questi, che nel 1861 aveva ereditato un ampio terreno presso Castiglioncello, dove decise di abitare con l'amico Abbati, cominciò agli inizi degli anni Sessanta ad ospitare diversi amici e frequentatori del Caffè Michelangiolo, divenendo uno dei riferimenti principali del movimento, anche teorico, oltre che culturale, tanto che attorno alla sua figura e alla sua dimora nacque la cosiddetta "Scuola di Castiglioncello". Con Cecioni e Signorini fondò anche, nel 1867, il «Gazzettino delle arti del disegno» e , nel 1873, il «Giornale artistico». Da lui si dipartirono le principali direttive teoriche del gruppo, tra cui quella che influenzerà maggiormente Capuana, ossia l'imitazione "dal vero" della Natura: «Di più, altrove che nella natura, in qual luogo si comprendono gli originali di tutte le cose? […] Quindi noi per principio aborriamo da quell'arte fantastica che si toglie dal mondo per rappresentare un incognito ideale»; cfr. D. MARTELLI, *Sulla pubblica mostra di Belle Arti della Nuova Società promotrice in occasione del centenario di Dante*, in «L'Avvenire», 8-9 giugno 1865, ora in *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Catalogo della mostra a cura di F. Dini, Skira, Milano 2005, p. 246.

[66] T. SIGNORINI, *Del fatto e del da farsi nell'arte*, «La Nuova Europa», 2 agosto 1862; ora in *Da Courbet a Fattori. I principi del vero* cit., p. 246. Rispetto all'amicizia con Signorini, cfr. la Prefazione a *Homo*, *Com'io divenni novelliere* cit.; quanto all'interesse di Capuana per le varie forme d'arte (egli stesso fu fotografo, ritrattista, incisore), si veda A. M. DAMIGELLA, *Capuana e le arti figurative*, LED, Milano 2012.

un suo amalgama con i postulati di pensiero, pseudo-idealistici, moralistici e risorgimentali già ampiamente immagazzinati; cosicché l'idealismo di matrice hegeliana può ben convivere, pur all'interno di spinte a volte contraddittorie e farraginose (che troveranno una sistemazione, ma mai ortodossa, negli anni a venire, come vedremo), con una embrionale ma altrettanto tenace istanza di "verità" dell'arte. A riprova di quanto la costante ibridazione concettuale di questi anni fiorentini entri nel vivo dell'interpretazione delle opere, possiamo citare dalla recensione alla *Marianna* di Paolo Ferrari, pubblicata il 13 novembre 1866, nella quale l'idealismo della immutabilità delle «passioni e dei caratteri che, come propri dell'uomo, sono quindi sempre uguali nel loro fondo in tutti i tempi e in tutti i paesi»[67] e una concezione "originaria" dell'opera d'arte, per la quale Ferrari avrebbe avuto il merito di far "incarnare" l'idea in una "forma" compiuta:

> […] Quando gliene [all'autore] balenò la prima idea alla mente, quelle figure gli si presentarono come evocate da magico richiamo. E non solamente gli fecero ressa a forza di metterle insieme e riprodurle a vivere […], ma gli additarono la via, e gli diedero i mezzi di giungere più direttamente al suo scopo, prestandogli i loro caratteri, le loro passioni, il loro linguaggio[68].

collide con alcune altre affermazioni contenute all'interno dello stesso articolo, per cui le carenze dell'opera in questione sarebbero ascrivibili ad un «difetto di studio dal vero»[69].

L'infittirsi progressivo della collaborazione alla «Nazione», dal 1865 (più sporadicamente) e fino al 1868, con una serie di recensioni teatrali che costituiscono alcuni fra i documenti autoriali più probanti di questa adesione alla modernità, radiografano le tappe successive di questa adesione, le incertezze programmatiche e la chiarificazione progressiva del "metodo" di lavoro, anche se permarrà, come vedremo, e per tutto l'itinerario compositivo, una costante oscillazione tra le istanze,

[67] L. CAPUANA, *Paolo Ferrari*, in ID., *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 130.
[68] Ivi, pp. 125-126.
[69] Ivi, p. 124.

apparentemente dicotomiche, di un'arte che è insieme "idea che si rende forma" e "studio dal vero"[70].

Non è dunque un caso che i postulati iniziali, quelli del critico drammatico, mostrino una singolare coincidenza col saggista di vent'anni dopo, quello che in *Per l'arte* (1885) reitera ancora la questione della forma come «mistica autogenesi»[71] dello scrittore il quale, però, «se non poggia un piede sopra un fatto vero, non si sente sicuro, e non si avventura a metter l'altro innanzi»[72].

Sotto questa luce, il *documento umano* di imminente elaborazione trova negli articoli del periodo fiorentino la sua magmatica ideazione e verifica, ma già curvato *ab origine* da questo riverbero ideale che permarrà intatto negli anni:

> Cavatemi ora da questo documento un'opera d'arte, un romanzo, una novella. Qui c'è già tutto; caratteri, azione, tragica catastrofe…e non c'è ancora nulla!
> Quella vecchia è un problema psicologico che, nella realtà, voi dovete accettare, perché è così e vi sopraffà inevitabilmente colla forza bruta del *fatto*. Ma appena passeravvi per capo di rifonder cotesta creatura umana nella forma d'arte, essa non riuscirà più accettabile e non vi sopraffarà, se non avrete indovinato l'intimo processo di quel suo problema e non lo avrete rifatto organicamente tal quale. Organicamente significa che non basta indovinarlo, penetrarlo, scioglierlo nel crogiuolo dell'analisi; questa è un'operazione preparatoria; non dobbiamo mai dimenticare che *arte* vuol dire *forma*[73].

La necessità della *forma*, assieme all'altro postulato dell'aderenza al *vero*, sono dunque la *facies* ambivalente già del Capuana critico drammatico, che raggiunse anzi in questa veste una certa notorietà e anche ragguardevoli risultati da un punto di vista ermeneutico e metodologico – pure se la critica non è unanimemente d'accordo in merito a questo assunto[74] - negli articoli poi consegnati alle pagine del *Teatro italiano contemporaneo* del 1872.

---

[70] Le teoresi sottese alle strategie compositive e autoriali capuaniane evidenzieranno per tutto l'itinerario delle opere questa evidente dicotomia, tuttavia ricomposta in nome del desanctisiano *spiraculum vitae*.
[71] C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970, pp. 228 e p. 230.
[72] L. CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di R. Scrivano, ESI, Napoli 1994, p. 36. Scrivano, nell'Introduzione, sostiene che «L'idea dell'opera come organismo […] parallelo della realtà è forse il punto più alto che la riflessione critico-estetica di Capuana raggiunge» (p. 15).
[73] Ivi, p. 39. Il "fatto" qui ricostruito è un documento giudiziario che riporta il caso di un campagnolo di Biancavilla, Carmelo Maugeri, che vive un'illecita tresca con la più anziana di vent'anni Giuseppa Puglisi e che ha un epilogo tragico. Cfr. la puntuale disamina contenuta in L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 25-28, a cui si devono interessanti considerazioni sulle teoresi capuaniane di questi anni con le quali anche il nostro studio concorda.
[74] A. P. CAPPELLO, a questo proposito, parla, per gli articoli scritti fra il 1864 e il 1868 (dunque sostanzialmente degli scritti che rifluiranno nel *Teatro*), di un sistema d'idee non organico, «[…]

La Prefazione alla raccolta, in verità, scritta a qualche anno di distanza dai saggi ivi riuniti, mostra già, attraverso un imperfetto ma in gran parte già fissato, nelle linee essenziali, apparato teorico - per usare le parole dell'autore, «la condanna a morte della commedia contemporanea»[75] *dall'interno* di riflessioni che ne attraversano le modalità di esistenza, affermazione e rappresentazione. Nel contempo, in maniera pressoché definitiva, allude alla fine della lotta per un nuovo teatro nazionale - alla quale Capuana si era dedicato per lunghi anni e per perfezionare la quale si era recato a Firenze - a favore del romanzo, "forma" più adatta alla contemporaneità, avallato l'autore in questa opzione anche dall'approfondimento, a partire dalla seconda metà degli Sessanta e poi più diffusamente dai primi anni Settanta, delle opere desanctisiane e demeisiane, oltre che dalla persuasione esercitata su di lui da alcuni postulati della filosofia della storia hegeliana: in un originale sincretismo dei saperi recentemente acquisiti, infatti, Capuana si convincerà che l'arte sia sottoposta ad un processo evolutivo che giunge inesorabilmente alla dissoluzione (così, dunque, la lirica nel recente passato; così, successivamente, il teatro).

Ciononostante, le centinaia di recensioni al teatro - principalmente francese e italiano - pur radiografando le linee storiche e interpretative di un genere diverso da quello romanzesco, ci restituiscono una grande coerenza e linearità di pensiero, oltre che l'enuclearsi di postulati che saranno costitutivi del pensiero e delle teoresi capuaniane successive[76].

---

piuttosto di articoli scritti nelle occasioni più differenti e fortuite [che] hanno tutta l'apparenza dell'occasionalità e della frammentarietà»: cfr. A. P. Cappello, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 38. Anche G. Marzot giudica il sistema d'idee capuaniano non sempre coerente: «Il credo estetico del Capuana è alquanto confuso. C'è De Sanctis, Hegel tramite De Meis. È più convincente quando procede per istinto, che per abborracciata procedura estetica: critico lo è stato, ma mai filosofo o teorico»; cfr. G. Marzot, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Principato, Milano-Messina 1941, p. 8. Cfr. anche L. MICHELACCI, *Il miscroscopio e l'allucinazione* cit., p. 30.

[75] E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti* cit., p. XVII. In realtà, Capuana rilevava questa carenza compositiva non solo in Ferrari, bensì nella quasi totalità dei drammaturghi coevi: «[…] Difetto di studio dal vero, come direbbero i pittori. Difetto che non solamente trasparisce dalla parte sostanziale della maggioranza delle nostre opere teatrali, cioè dal concepimento e de' caratteri, ma anche dalla parte affatto esteriore, cioè dalla lingua e soprattutto dallo stile»: L. CAPUANA, *Paolo Ferrari*, in Id., *Teatro italiano contemporaneo* cit., pp. 124-125.

[76] Gli anni a partire dal 1864, e cioè dall'arrivo a Firenze, sono per Capuana anni di 'apprendistato' teatrale e però già di 'itinerario' costante verso il romanzo: a partire dal progetto di un «dramma in prosa e di soggetto moderno, […] l'*Elisa Fantini*» e fino alla collaborazione con la «Rivista italica» e poi, a partire dal 1866 e fino al 1868, alle recensioni teatrali per «La Nazione», Capuana compie il suo distacco dai retaggi convenzionali della letteratura risorgimentale verso un progressivo svecchiamento delle strutture prima del dramma e, poi, della novella e del romanzo; a questo proposito, già nella relazione (da segretario di commissione) sul concorso drammatico «Adelaide Ristori», del 1865, aveva invocato, per la composizione autoriale, «personaggi *vivi* e *veri* […] e sentimenti rigorosamente espressi»; si veda,

Nella Prefazione al *Teatro*, infatti, Capuana ci tiene a sottolineare questo doppio registro – diacronico, ermeneutico – quando definisce i saggi «un vero documento di storia»[77] ma anche un'opera che «non sia la pura cronaca»[78], perché, afferma l'autore, «una critica senza principii non saprei come chiamarla; critica no davvero»[79]: la critica drammatica, in questo senso, lungi dall'essere una mera elencazione di date e rappresentazioni, viene a manifestare «non idee astratte, bensì un ordine d'idee che vien fuori dalle intime viscere della storia, il resultato finale dell'Arte calcolata come un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo»[80].

Le coordinate dei personaggi *vivi e veri*, della articolata caratterizzazione degli stessi, e quella della diretta espressione del *sentimento* (libera da cascami e leziosità settecentesche e, in egual modo, dall'enfasi e dalla retorica risorgimentali) – all'insegna delle quali Capuana aveva terminato, nel maggio del 1865, la collaborazione con la «Rivista italica»[81] e inaugurato, nell'agosto del 1865, quella con la «Nazione», riportando la relazione da commissario del concorso drammatico «Adelaide Ristori»[82] - sono il fertile *humus* del *Teatro italiano contemporaneo* e i suoi principali vettori interpretativi.

Pur permanendo, in alcuni suoi scritti[83], una visione con strascichi dal classicismo giobertiano e moralista[84], è indubbio infatti, in quest'opera, il profilarsi di

---

in merito, e per le citazioni *supra*, G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA e L. PASQUINI, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., I, pp. XI-XXXVIII. Soprattutto, tra le altre, le recensioni a Foussier e Barbier, Eliodoro Lombardi e Torelli (risalenti prevalentemente agli anni 1866-1868), contenute in L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici,* Palermo, Pedone-Lauriel 1872, trasleranno le riflessioni sulle *forme* della creazione artistica più adatte alla modernità dal teatro al romanzo, giungendo ai nuclei tematici e concettuali degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (I e II Serie) del 1880 e del 1882.

[77] L. CAPUANA, Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo*, Pedone Lauriel, Palermo 1872, p. IX.

[78] *Ibidem.*

[79] L. CAPUANA, Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. X.

[80] *Ibidem.*

[81] Cfr. L. CAPUANA, *Rivista drammatica. Opere drammatiche di Paolo Ferrari*, in «Rivista italica», a. I, 31 maggio 1865. Capuana in questo articolo accusa Ferrari di ostinarsi a scrivere opere fuori dal tempo storico, carenti di originalità e novità: «Non diversamente che in politica, nella letteratura quelli che un dì parvero novatori rimangono poi conservatori e retrogradi […]; Chi ha il buon senso di credersi non causa ma mezzo di civiltà, appena fatto accorto che il suo tempo è finito, si ritira dalla palestra, ove altrimenti starebbe a combattere con armi arruginite e spuntate, e cede il campo agli atleti novelli senza sdegno o rancore […]».

[82] [s. f.], *Concorso Ristori. Rapporto della Commissione*, in «La Nazione», 27 agosto 1865.

[83] Si ricordino, tra gli altri, almeno gli articoli dedicati ad Alexandre Dumas Père, in «La Nazione», 21 luglio 1866 e *Il teatro francese nel 1866*, ivi, 5 marzo 1866. Cfr. *Teatro italiano* cit., pp. XIV-XV.

[84] I primi anni a Firenze di Capuana, esule dall'arretratezza e dal provincialismo isolani, sono anni di "costruzione" di un proprio ordine d'idee e di una propria visione critica su teatro, arte, letteratura. I primi scritti critici su Hugo, Ferrari, Dumas *fils* e altri, pubblicati sulla «Rivista italica», evidenziano

una inedita e perdurante poetica della modernità basata su una precisa *ideologia del vero*.

I "principii" approfonditi nel soggiorno fiorentino e al ritorno a Mineo concorrono, in special modo tra il 1867 e il 1872, e cioè all'indomani dell'aggiunta della Prefazione al *Teatro*, a definire in maniera più coerente (e aggregata nelle sue componenti) il "sistema" capuaniano maggiormente funzionale alla sua concezione di letteratura. Questo sistema d'idee embrionale e in alcuni punti ancora incerto troverà, a partire dal 1872 e con l'inizio della corrispondenza con Verga, una sistemazione teorica di perdurante vitalità che a Capuana servirà da necessario paradigma per la diffusione e differenziazione, all'interno dei "realismi" e "naturalismi" meridionali, del verismo e dei "verismi" autoctoni, anche se, all'interno di questo processo per molti versi osmotico, lo scrittore manterrà un'indipendenza intellettuale che renderanno la sua stessa adesione al verismo, principalmente di suo conio, una estetica letteraria allo stesso tempo "canonica" ed "eterodossa" rispetto agli assunti iniziali.
La profonda riflessione capuaniana muove, in questo torno d'anni, soprattutto dalla lettura approfondita della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, dei *Saggi critici* di De Sanctis, delle teorie del positivista Taine[85] su "race", "milieu" e "moment", delle riflessioni di maestri del realismo quali Balzac e Flaubert e delle teorie scientifiche di De Meis.

In queste suggestioni a volte così dissimili e divergenti si giustifica l'incertezza prima evidenziata, che necessiterà di una progressiva "messa a fuoco" da parte dello scrittore menenino degli sparsi studi e apporti culturali assorbiti in questi anni: in questa direzione, fondamentali furono certamente, come già sottolineato altrove, le

una postura critica ancorata ad un moralismo d'ascendenza cousiniano e giobertiano e ad attardate posizioni teoriche romantico-risorgimentali; cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 37.

[85] L'interesse di Capuana nei confronti delle teorie del Taine discendono principalmente dal particolare determinismo tainiano, che cercò di applicare il metodo scientifico delle scienze naturali all'analisi dei fenomeni umani e culturali, istituendo un'importante equazione tra fatti storici e fatti psicologici (Taine stesso, nella Prefazione alla *Histoire*, aveva definito la Storia come una questione psicologica): cfr. H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, [1864], Hachette, Paris I, 1881-1882. Per approfondimenti sul sistema filosofico del Taine e sui rapporti tra Taine e Capuana, si vedano A. CODAZZI, *Hippolyte Taine e il progetto filosofico di una storiografia scientifica*, La Nuova Italia, Firenze 1985 e D. BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 4 (Nuova Serie), 2011, pp. 127-144.

riflessioni a margine della lettura del romanzo filosofico *Dopo la laurea* di De Meis[86], che ritemprarono l'iniziale hegelismo[87] di Capuana (nel principio di identità tra forme artistiche e forme naturali) con il "pragmatismo" e la costruzione razionalistica delle teorie scientifiche del filosofo-medico abruzzese e che trovarono nello storicismo idealista desanctisiano una magistrale sintesi.

Già il De Sanctis delle riflessioni hegeliane, infatti, (in seguito riprese nella *Storia della letteratura italiana*) proponeva una disamina concettuale che, anche nel repertorio lessicale, rifluirà nelle teoresi capuaniane; nello studio del 1858, *L'idea e l'estetica dello Hegel*, De Sanctis infatti scriveva: «[…] ogni contenuto è una totalità, che come idea appartiene alla scienza, come esistere materiale appartiene alla realtà, come forma appartiene all'arte […]. Il mistero della vita è che il tutto non comparisce mai come tutto, ma come parte»[88].

Assimilati lungamente i concetti hegeliani sullo svolgimento delle "forme" artistiche nella storia e dunque di una loro intrinseca evoluzione nel tempo, rafforzati, sull'onda demeisiana, dal riconoscimento dei generi letterari come necessità logiche e processi dialettici[89], Capuana arriva all'elaborazione del sistema estetico-letterario basato sulla *forma-verità*, al quale, pur con temporanei mutamenti di rotta, resterà fedele per tutta la vita.

---

[86] «[…] Quel libro – *Dopo la laurea* – giungeva proprio in tempo per trascinarmi alla realtà e darmi un equo senso della vita!»: L. CAPUANA, *Spiritismo*, in Id., *Mondo occulto,* a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Roma 1977, p. 90. La conoscenza dell'opera del De Meis può essere collocata attorno al 1869-1870, se fa fede il fascicolo autografo (n. 2536) depositato presso la Biblioteca comunale di Mineo di 67 cc, datato 3 febbraio 1870, intitolato *Principi di Filosofia Moderna tratti dall'opera 'Dopo la laurea' del De Meis per studio ed uso di L. C.*. Del fascicolo aveva già scritto G. Oliva, riferendo di una sorta di vero e proprio *vademecum* di appunti e schemi, nell'Introduzione alle *Cronache teatrali (1864-1872). Il teatro italiano contemporaneo*, t. I, a cura di G. Oliva all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Capuana, Salerno Ed., Roma 2009, alla p. XI, n. 8. Si veda anche S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, 2007, pp. 136-151.

[87] «[…] lo studio della filosofia egheliana ha avuto ed ha una grandissima importanza nella mia evoluzione critica e artistica. Il concetto delle forme artistiche e del loro svolgimento nella storia è tutto egheliano, di quell'eghelismo ritemprato con gli studi delle scienze naturali. Questo concetto mi ha fatto studiare in modo proficuo la storia dell'arte, dandomi la convinzione che le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e non capricciose, accidentali; ma svolgonsi con un logico processo, arrivano alla loro applicazione, decadono e muoiono». E aggiunge, legandosi all'altra filosofia demeisiana: «Una delle vere gioie della mia vita è stata il trovare questo concetto con una potenza straordinaria in un libro del De Meis che ritengo dovrebbe essere il *Vademecum* di tutti quelli che si occupano d'arte e di critica»: cfr. *Luigi Capuana a G. A. Cesareo (1882-1914)*, a cura di L. Sportelli, Tip. Valguarnera, Palermo 1950, p. 39.

[88] Il passo desanctisiano è citato in R. ANTONICELLI, *De Sanctis e la storiografia letteraria italiana*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2011, p. 33.

[89] G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 1979, p. 172.

La desanctisiana "necessità" della forma, categoria ideale divaricata, da Capuana, in fantasia e immaginazione, scende nel terreno concreto della realtà umana («la cosa effettuale, come te la porge l'esperienza e l'osservazione»[90] del De Sanctis), e partendo da questa convergenza, nella letteratura, di "idea" e "organismo", De Sanctis e Capuana «individuano gli esiti più avanzati e storicamente legittimi della narrativa contemporanea nella letteratura realista, intesa come organismo estetico rivelatore di un nuovo […] modo di essere dell'arte […]»[91].

Quello della forma, sentito come «il problema più urgente del nostro teatro» già nella Prefazione del 1872, dopo aver approfondito le opere demeisiane, hegeliane e desanctisiane, è nodo teorico cruciale in Capuana, se già i primi scritti sulla «Nazione» - e siamo nel 1866 - ne portano traccia («è la forma esclusivamente quella che determina il carattere e ne assicura l'esistenza»[92]).

Le cronache drammatiche del *Teatro* renderanno solo questa intuizione più concretamente progettuale e ne rileveranno gli esiti nella concretezza delle opere esaminate, divenendo un *credo* critico nei due volumi degli *Studi sulla letteratura contemporanea* del 1880 e del 1882[93], con il progressivo abbandono della critica teatrale e l'avvento dell'estetica naturalistica; ma nasce ben prima, negli anni precedenti al verismo "canonico" questa forte tensione progettuale ad una *scienza della letteratura* che nel 1902, nella celebre prolusione accademica letta all'Università di Catania il 5 giugno, retrospettivamente Capuana descriveva secondo un repertorio lessicale che contemplava i termini di quasi quarant'anni prima:

> […] si dovette fare subito una distinzione nell'uso della parola *forma*, che non fu più riserbata soltanto alla veste del concetto – grammatica, lingua, stile – ma venne trasportata a significare *la parte interiore* dell'opera d'arte letteraria. L'*organismo* per cui essa può gareggiare con la statuaria nettezza dei contorni, con la pittura per la vaghezza del colorito e l'illusione del rilievo e dello sfondo, con la musica per l'indifinitezza del sentimento, e fin *emulare la Natura* per la varietà dei caratteri e delle figure delle sue creazioni, tanto da autorizzare a parlare di uno *stato civile dell'arte*[94]. [corsivi nostri]

---

[90] F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Introduzione di N. Sapegno, con una Nota introduttiva di C. Muscetta, Einaudi, Torino 1975, 2 voll, II, p. 606.
[91] S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis* cit., p. 138.
[92] L. CAPUANA, *La critica e l'arte*, in «La Nazione», 25 agosto 1866.
[93] Ghidetti definisce gli *Studi sulla letteratura contemporanea*, rispettivamente del 1880 e del 1882, il «*terminus ad quem* dell'adesione al naturalismo»; cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti* cit., p. XXX.
[94] L. CAPUANA, *La scienza della letteratura*, Giannotta, Catania 1902, p. 11.

La "scienza della letteratura" – che sia drammatica, come negli scritti teatrali, o anche narrativa come nel verismo dispiegato – si definisce a quest'altezza (1867-1872) sull'urgenza di definire un "metodo": la volontà di riscostruire una storia delle "forme" artistiche moderne per rintracciarvi i germi della dissoluzione "fisiologica" di alcune di esse si lega strettamente, fra gli scritti contenuti nel *Teatro italiano contemporaneo* e quelli degli *Studi*, alla fermentante elaborazione di un nuovo sistema capace di rifondare l'arte sulle basi delle coeve e più valide acquisizioni teorico-scientifiche[95].
La *forma* non come vuoto orpello ornamentale, né come cristallizzato residuo idealistico, bensì come "organismo", al pari di piante, animali ed esseri umani, e dunque *vivente* e vario, affine alla Natura, in definitiva "vero" approda in questi anni, secondo questa catena logica del pensiero capuaniano, allo statuto di "metodo" positivo, auspicabile motore e paradigma narrativo e artistico *tout court.*

In quello che Capuana definisce uno *stato civile dell'arte,* il contenuto spirituale, nella nuova terminologia critica del De Sanctis da egli adottata, e come ha osservato acutamente il Balloni, «si è trasformato in terreno concreto e reale dell'azione pratica dell'uomo, svolta idealmente dalla categoria immaginativa della forma, riepilogata da Capuana nelle qualità estetiche della fantasia e della immaginazione»[96].
Senza le due qualità della fantasia e dell'immaginazione – ossia, in definitiva, dell'ispirazione artistica - infatti, i "documenti umani" sono elementi disgregati e irrelati, pura astrazione: è solo attraverso lo *spiraculum vitae* – altro concetto mutuato da Capuana dai *Saggi critici* desanctisiani (soprattutto dal primo volume, quello che riunisce articoli apparsi negli anni 1857-1858) - che l'immaginazione restituisce vita e verità all'opera d'arte, e che l'organismo-forma diviene arte "civile" nella sua sostanza umana, nel suo definirsi come *forma-verità*:

> Nell'opera d'arte […] oltre alle proporzioni, v'è qualche cosa che non si impara, che non si toglie ad imprestito, insomma vi è lo *spiraculum vitae*, il quale è indipendente da quelle leggi di proporzione che avrai indovinate e studiate[97].

---

[95] Cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 41.
[96] S. BALLONI, *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis* cit., p. 140.
[97] L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo* cit., p. 314. Il concetto del romanziere come "ispirato" e, in un certo senso, "profeta", costituisce un'acquisizione ermeneutica di lungo corso nel Capuana critico drammatico e letterario, e discende, prima che da De Sanctis, da Taine e Balzac: dal Taine interprete di Balzac e, come osserva sempre Bellini, da Capuana che in *Spiritismo?* Parlerà di Balzac come esempio dell'"allucinazione artistica che presiede ad ogni atto creativo"; cfr. R. De Cesare, *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV, 1997, pp. 49-115.

Questa poetica della verità - pur non esente da screziature che condurranno ad esiti da gran parte della prima compagine critica dell'autore condannati, e che invece noi riteniamo in diversi aspetti altamente originali[98] - è il percorso in filigrana di tutti gli scritti che compongono l'opera e che Capuana riassume nella Prefazione («il lettore […] potrà accertarsi come i germi di questa prefazione io gli abbia trovati, rileggendo, sparsi qua e là negli scritti appresso raccolti»)[99], nella quale, dopo aver precisato che la sua «fede nel risorgimento del teatro italiano è stata distrutta»[100], occhieggiando all'imminente conversione al romanzo, lo scrittore passa in rassegna una congerie di opere drammatiche e di drammaturghi, rilevando un salto di qualità nella fisionomia prevalentemente italiana delle produzioni teatrali:

> Il fatto è che venti anni fa sarebbe riuscito impossibile ad una compagnia drammatica il comporsi un repertorio tutto di produzioni italiane; ed oggi il repertorio delle produzioni nazionali aumenta, si può dire, ogni settimana, e diviene più savio. Ieri con un lavoro gentile di filigrana, *Fragilità*, del Torelli; con una satira sociale, *Gli uomini seri*, del Ferrari; oggi coll'*Arduino d'Ivrea* del Morelli, un dramma storico smagliante, o col *Falconiere* del Marenco, una fantasia […]. Ieri col *Brindisi* di Castelnuovo, un quadretto di genere abilmente colorito; col *Matrimonio di un vedovo* del Muratori, un altro quadretto di genere, […] oggi con *Cause ed effetti* del Ferrari, un gran quadro della sua più schietta maniera […], e fresco fresco, col *Nerone* del Cossa, che i milanesi hanno accolto con vero entusiasmo[101].

Ciononostante, il *Teatro* si presenta, agli occhi del Capuana nel tempo storico della Prefazione, e cioè nel 1872 (a ben quattro anni dopo l'ultimo scritto), come un

---

[98] Nella lettera al Rod del 15 dicembre 1886, a ridosso cioè dell'uscita dei saggi *Per l'arte*, vero testamento spirituale di Capuana, lo scrittore rinnova e conferma la "fede" antica nella *forma*: «Tenterò di fare la storia delle forme letterarie, portando in tale studio la precisione del metodo del Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie, come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti. *Voi dovete esservi accorto che io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo egheliano* [corsivi nostri]»; Lettera di Capuana ad Edouard Rod, 15 dicembre 1886, in *Édouard Rod et les écrivains italiens,* a cura di J.J. Marchand, Droz, Geneve 1980, p. 156; la lettera è riportata e acutamente argomentata in D. BELLINI, *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga» cit., p. 128. Quella che è stata vista, nell'autore, come una "indecisione" o "incertezza" teorica e metodologica è, a nostro avviso - e come cerchiamo di dimostrare in questo studio - una ricchezza programmatica niente affatto "improvvisata" o farraginosa, bensì coerente alle premesse iniziali, di inesausto ed originale sperimentalismo, che condurrà Capuana ad esiti certamente disparati, ma meritevoli di maggiore attenzione critica, soprattutto rispetto, come vedremo, al filone fantastico e fantascientifico e, d'altro canto, alla ricezione del suo originale verismo "ibridato" nella letteratura meridionale postunitaria.

[99] L. CAPUANA, Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. XXXI.

[100] Ivi, p. XVII.

[101] Ivi, p. XIV.

«monumento di critica [da erigere alla drammatica] degno davvero del soggetto»[102]: nella evoluzione creatrice delle forme, teoresi alla quale Capuana è approdato negli anni di studio delle filosofie hegeliana, desanctisiana e demeisiana dopo il ritorno a Mineo nel 1868, la tragedia e la commedia ottocentesche nazionali hanno semplicemente concluso il loro ciclo vitale, «non essendo esse altro che forme vive d'un'unica essenza, il pensiero umano, e in quanto tali son forme che non si ripetono […] ma processi dialettici che si compiono»[103].

L'opera d'arte, secondo questa visione, ha una storia assimilabile a quella di un organismo vivente che nasce, giunge al suo completo sviluppo e declina inesorabilmente. Alla luce di questa sorta di antistoricismo artistico, incardinato sulla categoria della "forma", però *vivente*, e dell'esigenza di un "metodo" da svecchiare in funzione della modernità, le riflessioni contenute nel *Teatro* acquisiscono maggiore chiarezza programmatica e si connotano sempre meglio come «prefigurazioni di una linea futura: cioè che alla base dell'arte moderna non può che esservi l'*osservazione* come metodo e la *verità* […] come risultato finale»[104].

Lungo questa direttrice interpretativa, Capuana può ben circoscrivere ad Augier e a Dumas *fils* gli unici autori che abbiano fatto raggiungere alla commedia moderna il suo «più perfetto sviluppo […] perfetta incarnazione drammatica dell'idea moderna»[105]:

> e come dall'intimo carattere di questo sviluppo, per un divieto molto simile a quello che il Manzoni avvertiva fatto dal pubblico dopo il Tasso riguardo all'epopea, ci sia ormai proibito solennemente di tentare il teatro, […] essendosi creato in loro, per un fortunato concorso di elementi diversi, il più arduo difficile connubio che esiga l'arte contemporanea, quello del pensatore e dell'artista[106].

[102] Ivi, p. XIX.
[103] Ivi, p. XVIII.
[104] A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 43.
[105] L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo* cit., p. XXII. Si vedano, a proposito della ricezione, in Capuana e in altri scrittore di metà e fine Ottocento, dei concetti di modernità e romanzo, le riflessioni di E. GHIDETTI in *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Liviana editrice, Padova 1982, p. 82 e sgg.
[106] *Ibidem.*

sottoscrivendo, in base a questa formula, «il certificato di morte del teatro tragico dopo Shakespeare e della commedia dopo Augier e Dumas *fils*»[107].

Anche rispetto alla situazione italiana, Capuana aggiunge che, nella storia dell'arte drammatica (e in quella delle "forme"), un ruolo di primo piano è già stato rivestito dall'Italia, quando cioè «il teatro italiano fu il solo teatro d'Europa, [quello] della *Commedia dell'Arte* […] meraviglia ancora in attesa d'uno storico, [contenente] in sé tutti gli elementi del teatro moderno […] e l'opera del Goldoni, dove la *Commedia dell'Arte* per sua intima legge si risolve»[108].

Goldoni, citato ancora, e lungamente, in un raffronto tra la commedia del 1761 *La Casa nuova* e la *Maison Neuve*[109] di Sardou, viene considerato da Capuana un «*realista* inarrivabile»[110]; pur giudicati entrambi, infatti, dotati di «un'arte meravigliosa»[111], per qualità del sentimento, novità della "favola", affresco sociale, Goldoni rimane «al di sopra del francese perché più vicino alla verità»[112].

Pur mancando a Goldoni una gradazione ampia di casi e avventure, infatti, essendo «la sua società […] troppo ristretta e i personaggi, per dir così, troppo casalinghi»[113], Capuana lo allinea a molti dei drammaturghi coevi recensiti positivamente per alcune qualità impagabili, tra cui

> il non avere altro ideale che la natura, […] che studia con occhi da scrutatore, e sorprende sempre sul fatto […] e ama rendere ad altri la propria sensazione quale l'ha ricevuta. […] *Realista* inarrivabile, […] egli mette in moto *persone vive* […] che ti par già di conoscere allorchè le incontri a teatro la prima volta[114].

Solo quando l'autore – romanziere o poeta o drammaturgo – dà luogo, nelle sue creazioni, ad una *forma-verità*, l'opera d'arte può dirsi organismo vivo, immersa nel reale e nella contemporaneità, moderna.

---

[107] E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA cit. p. XVII.
[108] L. CAPUANA, Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. XXII.
[109] Commedia in cinque atti, andata in scena per la prima volta il 4 dicembre 1866 al Thèatre du Vaudeville di Parigi. L'articolo di Capuana risale al 29 marzo 1867, pubblicato sulla «Nazione» col titolo *Victorien Sardou.*
[110] L. CAPUANA, *Victorien Sardou,* in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 284.
[111] Ivi, pp. 283- 284.
[112] Ivi, p. 284.
[113] *Ibidem.*
[114] *Ibidem.*

Così, ad esempio, a proposito della *Celeste* del Marenco, il giudizio si scaglia impietoso su un'opera drammatica che non possiede quelle caratteristiche, individuabili innanzitutto, come già visto altrove, nell'*osservazione diretta* e nella *modernità del metodo*, incardinati entrambi alla *poetica del vero*.

> Ci sembra che il Marenco non abbia studiato i suoi *personaggi dal vero*, ma foggiati di fantasia, forse con la vaga lusinga di renderli più artistici. Questo modo di fare però gli ha impedito di dar loro quell'*aria di verità* e, diciamolo anche, quella *consistenza* che sono le condizioni di *vitalità* di qualunque carattere drammatico[115]. [corsivi nostri]

Diversamente da *I mariti* di Achille Torelli, dramma nel quale la *forma-verità* si esplica in una maniera già molto "moderna":

> *I mariti* mostrano la maturità di pensiero e la tranquillità di esecuzione propri soltanto d'un ingegno provetto e già molto addentro nei più riposti misteri dell'arte. Quelle figure hanno un'*espressione così profonda di verità*: quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda che tu sperimenti subito *il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista*[116]. [corsivi nostri]

Torelli incarna, agli occhi di un Capuana intento alla rinascita del teatro italiano, certamente un modello insuperato di perizia e di «rispetto per l'Arte, […] esempio di meraviglie assai rare per la nostra letteratura drammatica e per la nostra arte rappresentativa»[117]; la sua commedia può certo dirsi «nuova» rispetto al teatro e ai drammaturghi del tempo («Certamente la forma de' *Mariti* poco rassomiglia alla forma ordinaria delle altre commedie»[118]) proprio per l'inedita caratterizzazione dei personaggi («perfetta sicurezza di tocco nella rivelazione d'un carattere»[119]), per la bellezza del «quadro»[120]d'insieme, raffigurato con «nettezza di contorni e spazio dove poter respirare e muoversi»[121], per la «netta e precisa espressione della nostra società»[122], «dove l'interesse […] è prodotto dallo svolgimento psicologico del

[115] L. CAPUANA, *Leopoldo Marenco*, in Teatro *italiano contemporaneo* cit., p. 89.
[116] L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in Teatro *italiano contemporaneo* cit., p. 96.
[117] Ivi, p. 111.
[118] Ivi, p. 105.
[119] Ivi, p. 108.
[120] Ivi, p. 110.
[121] Ivi, p. 105.
[122] Ivi, p. 94.

soggetto con la serenità propria dell'arte vera, dell'arte dei grandi maestri, dell'arte immortale»[123].

Il «vivo ed efficace *sentimento della realtà* [c.n.]»[124] che abita questa commedia, nella quale anche il pubblico entra in qualche modo come "attore" delle azioni che si svolgono sul palcoscenico, «moltiplicando cento volte il *piacere dell'illusione e dell'effetto drammatico* [c.n.]»[125], porta l'opera lontano dal teatro ordinariamente inteso, verso uno svecchiamento del genere attuato attraverso un marcato sperimentalismo: Capuana cerca nell'opera d'arte la «forza di verità universale»[126], perseguita attraverso una poetica della verosimiglianza[127] e attuata tramite personaggi non più fittizi e poco caratterizzati, ma quasi «persone vive che ti par già di conoscere da gran tempo allorché le incontri sul teatro la prima volta»[128].

Questo processo però è necessario che avvenga in un contesto che non sia, come quello immediatamente precedente, emulo dei soli modelli stranieri, né attraverso opere caratterizzate, come quelle coeve, da un marcato «difetto di studio dal vero»[129], bensì dotate «più di tutto [di una] fisionomia nostrana, paesana, italiana vera, colta con felice sicurezza nelle caratteristiche più comuni e più espressive»[130].

La divaricazione tra il presente e il passato drammaturgico italiano non potrebbe essere, agli occhi del menenino, più netta. Troppo distanti le opere di un Marenco o di un Ferrari rispetto alla "commedia nuova" incarnata, pur con qualche approssimazione dovuta alla novità dell'esperimento, dal Torelli.

Se nell'"idillio" *Celeste* del Marenco, infatti, Capuana rileva «un'incertezza di disegno e una languidezza di colorito […] che generano contrasto tra la forma forbita […] e la natura delle persone che con cotesta forma discorrono»[131], il giudizio sulla drammaturgia del Ferrari è impietoso. Pur riconoscendone i meriti per il *Goldoni,* «la più bella commedia scritta da un italiano nella prima metà del secolo che corre»[132]-

[123] Ivi, p. 105.
[124] Ivi, p. 94.
[125] *Ibidem.*
[126] Ivi, p. 98.
[127] Cfr. gli articoli sulla «Nazione» del 14 marzo 1866 e 20 feb 1867, citati da G. Oliva in *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., pp. XI-XXXVIII.
[128] L. CAPUANA, *Victorien Sardou,* in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 284.
[129] L. CAPUANA, *P. Ferrari e F. Coletti*, in ID., *Teatro italiano* cit., p. 124.
[130] L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in Teatro *italiano contemporaneo* cit., p. 98.
[131] L. CAPUANA, *Leopoldo Marenco*, in ID., *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI cit., p. 89.
[132] L. CAPUANA, *P. Ferrari e F. Coletti*, in ID., *Teatro italiano* cit., p. 126.

aggiungendo però che la compiuta «incarnazione dell'idea»[133] fosse dovuta all'ottimo soggetto - Capuana taccia Ferrari, all'epoca uno dei più noti e apprezzati drammaturghi, di «falso gusto letterario […] non solo sul concepimento del suo soggetto, ma anche sulla lingua e soprattutto sullo stile»[134], perché intessuto di metafore, antitesi, ampollosità, e dunque alieno da una concezione moderna del dramma e per di più lontanissimo da un adeguamento a quello che i discorsi famigliari in una commedia esigerebbero, e cioè la «più schietta semplicità»[135].

Soprattutto in merito al *Duello*, rispetto al quale l'articolo di Capuana sulla «Nazione» del 3 febbraio 1868 «ha fatto fremere di sdegno tutti gli entusiastici ammiratori di cotesta nuova commedia»[136], conducendoli ad accuse di empietà verso il critico, reo, con le sue parole di scherno, di far «sudar sangue e muover gli occhi [alle] sacre imagini del tempio dell'Arte»[137], il menenino avvia una decisa stroncatura, partendo dalla differenza tra quello che è "Arte", dotata, come già visto, di forza di verità universale, pur nella variabilità della "forma" («Ma se l'arte non avesse che una forma, rigida, invariabile, in che modo potrebbe adattarsi allo svolgimento dei più disparati soggetti?»[138]), e quello che sono gli artisti - che, pur di non sentirsi tacciare di mediocrità, si sentono liberi di «perdersi nelle fantasie più strane, ne' deliri più assurdi»[139] - e gli ammiratori degli stessi, per i quali, conclude Capuana, «l'Arte non è che una parola vuota di senso»[140].

Capuana rileva, dunque, nell'"acclamato" *Duello* molteplici difetti di composizione, sia in merito all'orditura e ai personaggi, sia rispetto al criterio della *verisimiglianza*[141]; ma su un piano soprattutto il Ferrari, secondo Capuana, si mostra ingenuamente anche se pervicacemente attardato, ed è quello in cui in realtà tutta la

---

[133] *Ibidem.*
[134] *Ibidem.*
[135] *Ibidem.*
[136] L. CAPUANA, *Paolo Ferrari,* in ID., *Teatro italiano* cit., p. 145.
[137] Ivi, p. 146.
[138] L. CAPUANA, *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 120.
[139] L. CAPUANA, *Paolo Ferrari,* in ID., *Teatro italiano* cit., p. 147.
[140] *Ibidem.*
[141] L. CAPUANA, *Paolo Ferrari* cit., p. 151. Sono moltissime le recensioni capuaniane in cui il critico annovera tra le caratteristiche precipue del dramma moderno il canone della "verisimiglianza" o "verosimiglianza" (del colorito locale, degli avvenimenti, del dialogo in special modo); cfr. a tal proposito i giudizi espressi nei confronti dei *Mariti* di Torelli (p. 117), del *Duello* di Ferrari (p. 151), dell'*Aspasia* del Pollani e della drammaturgia di Vacquerie (p. 291) del *Teatro italiano* cit.

drammaturgia coeva non ha compiuto significativi passi avanti, cioè il dialogo[142], forma del discorso centrale nel dramma, nella misura in cui dà ritmo alla narrazione, muove l'azione, connota la psicologia dei personaggi, s'attaglia più delle altre strategie stilistiche e retoriche al canone della verosimiglianza, preponderante nel "metodo" della modernità progettato da Capuana.

È proprio infatti nella ricerca di caratteri nettamente definiti, che abbiano in sé qualche «scintilla vitale»[143], che godano di una propria e coerente fisionomia che li faccia irrompere sulla scena, dominandola e determinandone l'intreccio in modo realistico[144], che si misura una fra le principali differenze tra il vecchio modo di far teatro ed il nuovo.

Così si pronuncia il critico recensendo, nel dicembre 1867, la commedia in cinque atti del Giovagnoli, *Un caro giovane*, andata in scena al Teatro Alfieri:

> […] Sì, il Giovagnoli possiede una vera attitudine drammatica, qualità che non s'impara da nessun maestro al mondo, indispensabilissima per chiunque vuol dedicarsi al gran culto dell'arte con certezza di buon risultato. Ma ricordi però che l'attitudine spontanea non approda a nulla senza l'aiuto di uno studio costante, d'una *osservazione profonda della società* […]. Badi alla *lingua* e allo *stile* che *devono vestire le sue idee* […]. Badi alla *verità dei caratteri e delle passioni*, procuri di colpire, come suol dirsi, la *natura sul fatto*, e cerchi di esser semplice, perché lo strano non formò mai bellezza [c.n.][145].

Il "nuovo" è una "forma" basata sulla osservazione reale dei caratteri e delle passioni, sulla stretta aderenza della lingua e dello stile all'idea dello scrittore, su una concezione dell'opera d'arte non artificiosa, ma "naturale".

Il compito di un'arte della modernità che miri ad una equivalenza con la verità e la vita dev'essere quello di creare caratteri ed eventi per i quali l'azione sembri compiuta non da marionette o da "tipi" ideali, ma da persone quasi in "carne ed ossa" che vivono situazioni non distanti dalle nostre. L'azione che, nei *Mariti* di Torelli, «mentre ti si svolge sotto gli occhi, apre gli sguardi dell'anima ad un orizzonte infinito

---

[142] Quella di un dialogo snello, semplice, adatto alla scena e agli avvenimenti che si svolgono in essa è un'altra importante prerogativa, per Capuana, della commedia moderna; cfr., per tutti, il «dialogo in azione» di cui il critico discorre a proposito del poema drammatico *Don Carlo* di Schiller: L. CAPUANA, *Friedrich Schiller,* in *Teatro italiano* cit., p. 335.
[143] L. CAPUANA, *Paolo Giacometti,* in *Teatro italiano* cit., p. 170.
[144] L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI cit., p. XVII.
[145] L. CAPUANA, *Raffaello Massimiliano Giovagnoli,* in *Teatro italiano* cit., pp. 39-40.

[nel quale] le proporzioni della scena s'ingrandiscono straordinariamente [fino a che] non ti sembra più una commedia quella a cui assisti, ma una visione»[146], allude ad una coincidenza, nell'atto scenico, tra arte e vita («È una *finzione* dell'arte; ma noi ne abbiamo parlato senza accorgercene come di caso *verissimo*!»[147]) che mostra nell'itinerario critico capuaniano alcuni punti programmatici definitivamente acquisiti e allo stesso tempo segna un punto di non ritorno rispetto all'attività di critico drammatico e, ancor prima, di quella di drammaturgo.

Se guardiamo un po' alle date, concordiamo con Oliva quando sostiene che

> […] le idee che costituiranno l'ossatura portante del rapporto tra Capuana e il teatro con l'avvento dell'estetica naturalistica sono già contenute *in nuce* nelle cronache drammatiche fiorentine, ove l'indagine mira a portare il teatro fuori da ogni accademismo, coinvolgendo tutte le componenti della messinscena, da affidare a un direttore scenico[148].

Tra gli ultimi mesi del 1867 e i primi del 1868 infatti Capuana circoscrive, attraverso le notarelle teoriche intromesse qui e là nella compagine dei saggi del *Teatro* – e, fino al 1870-72, anche con l'apporto del materialismo tainiano, del concetto dell'evoluzione delle "forme" demeisiano e del desanctisiano *spiraculum vitae* (inteso come il *quid* che ravviva dall'interno l'opera d'arte, che altrimenti sarebbe solo meccanica disposizione di motivi diversi) - la propria *scienza della letteratura*: idealismo e materialismo si armonizzano nel perimetro della forma, concetto nel quale materia e idea non sono dicotomiche ma integrate in un unico processo «che porta dal pensiero originario alla "precipitazione" di esso nella "forma" testuale»[149]:

> L'opera d'arte cominciò ad essere studiata da questo punto di vista assolutamente nuovo; e si dovette fare subito una distinzione nell'uso della parola *forma,* che non fu più riserbata soltanto alla veste del concetto – grammatica, lingua, stile – ma venne trasportata a significare *la parte interiore dell'opera d'arte* letteraria, l'*organismo* per cui essa può gareggiare con la statuaria…con la pittura…con la musica, e fin *emulare la Natura per la varietà dei caratteri e delle figure delle sue creazioni* [c.n.][150].

---

[146] L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., pp. 97-98.
[147] Ivi, p. 108.
[148] L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI cit., p. XVII. A proposito delle varie componenti della messinscena, si veda anche L. CAPUANA, *Autori e attori*, in «La Nazione», 17 agosto 1967.
[149] A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 68.
[150] L. CAPUANA, *La scienza della letteratura* cit., p. 11.

La "forma" che imita la realtà non è altro che l'Arte che imita la vita e, al pari di essa, ugualmente variabile, cangiante, non rigida, bensì "meccanismo" che si adatta allo svolgimento di eventi e personaggi: l'«arte dal vero»[151] della recensione alla commedia di Èmile Augier *Paul Forestier* del 21 marzo 1868 («Natura, o Verità che voglia dirsi, al dominio della quale non isfugge nemmeno il libero regno dell'Arte»[152]) è quella «de' segni viventi che si chiamano personaggi»[153] della commedia di Valentino Carrera *Volere è potere* del novembre 1867.

I drammi analizzati nel *Teatro* che non obbediscono alla segreta legge di una forma che è natura, verità, osservazione del reale («Il principale difetto delle cose drammatiche […] ci sembra la mancanza d'osservazione e quindi di verità»[154]) mostrano, nella visione capuaniana, «un difetto di originalità e contemporaneità»[155], e dunque della verità necessaria affinché la "forma" sia adeguata al proprio contenuto e al proprio tempo storico, "moderna".

È il caso, ad esempio, del dramma in due atti del Muratori *Virginia, o un'imprudenza*, del 1867, nel quale Capuana individua una mancanza di prospettiva e contestualizzazione nella composizione dell'opera, che si traduce in un «colorito locale»[156] sfasato rispetto alla centralità narrativa, se si consideri la scelta di collocazione dell'azione drammatica a Parigi e l'attribuzione di nomi francesi ai personaggi («Crede possibile il lettore che tutto questo succeda in una qualunque sottoprefettura d'Italia? Crede facile il lettore che nella capitale possa accadere a una ragazza, imprudente come Virginia, un'avventura simile a quella di lei? […] Il sottoprefetto infatti si chiama Carlo d'Auvre; il giovane amante, Renato Deligny; la capitale è Parigi»[157]); e nel quale il critico rileva la consueta (nella drammaturgia coeva) mancanza di "originalità" e "contemporaneità" poc'anzi citate, condizioni indispensabili per una rinascita del teatro nazionale in direzione della modernità:

> Fin oggi non c'è parso di scorgere ne' suoi lavori [di Muratori] l'accenno d'un fare originale o proprio di lui solo. Ogni sua produzione può quasi dirsi un'eco, un riflesso.

---

[151] L. CAPUANA, *Èmile Augier*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 265.
[152] *Ibidem.*
[153] L. CAPUANA, *Valentino Carrera*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 50.
[154] *Ibidem.*
[155] L. CAPUANA, *Lodovico Muratori*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 66.
[156] Ivi, p. 63.
[157] Ivi, pp. 62-63.

> […] Se non c'inganniamo, egli studia la società di seconda mano, nei libri; o sulle scene, ne' lavori degli altri[158].

Il "manierismo" muratoriano è imputabile in definitiva ad un'arte la quale è più esercizio riflesso, imitazione della tradizione, reiterazione di schemi consolidati ma prevedibili che osservazione dal vero e riproduzione delle cose del mondo atta a dare l'illusione del reale. Capuana è sferzante nei consigli al drammaturgo:

> Ma ormai è desiderabile che l'egregio scrittore si provasse da osservatore coi propri occhi; si mescolasse arditamente a quella società che poi deve coi mezzi artistici trasportare sulla scena; e finalmente ardisse cercare e trovare una *forma* tutta sua, corrispondente al progresso ed all'esigenza dell'arte contemporanea[159].

Discende da questi corollari sulla forma poetica originale e contemporanea, sull'osservazione dal vero, sulla fisionomia "nostrana" delle composizioni artistiche il complesso del sistema teorico e metodologico dello scrittore. E di qui viene anche l'adesione ai principii della drammaturgia torelliana, soprattutto quella dei *Mariti* (non a caso, anche questa recensione afferisce ai mesi di passaggio dal 1867 al 1868, quelli di maggiore fervore creativo e teorico); in questa *pièce*, infatti, Capuana poteva intercettare nei personaggi la forza di una verità universale, una caratterizzazione paesana e italiana puntellata da un'espressione viva e tangibile (i personaggi come "segni viventi") dei loro caratteri e delle loro azioni: in siffatto modo, il teatro ricrea perfettamente "l'illusione della realtà", trasformandosi in terso specchio della società e del mondo:

> Tutti i personaggi, dal duca al vecchio servitore di casa, dalla baronessa D'Isola alla sua cameriera, sono improntati d'una individualità così netta che ricorda le più belle creazioni drammatiche. Ogni parola ch'essi dicono, ogni passo che muovono te li fanno apparire come già vicini e più chiari. Arriva un punto ch'essi acquistano nella tua mente un'esistenza così viva e reale, che ti sembra di conoscerne non solo le azioni ma anche i pensieri, e di assistere al segreto lavorio delle loro coscienze, al misterioso prepararsi e svolgersi delle passioni e degli affetti. […] Ciò accade, perché l'occhio acutissimo del poeta ha letto nel gran libro della società; ha scrutato le pieghe più nascoste del cuore; ne ha indovinato i sentimenti più veri e più immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili nel tempo stesso: e colla sintesi potente dell'arte ha tutto rivelato sotto una forma larga ma ricca di proporzione e di armonia. […] e l'azione si complica e

[158] Ivi, p. 65.
[159] Ivi, p. 64.

> s'intreccia in modo sì bizzarro, che non ti sembra più una commedia quella a cui tu assisti, ma una visione solenne[160].

La proposta di Capuana, avanzata in un tempo storico nel quale il teatro italiano dipende strettamente dai modelli francesi, è per molti versi inedita e rivoluzionaria[161]: oltre ad una sistemazione teorica dell'istituto drammaturgico, infatti, lo scrittore spesso, nel *Teatro*, si sofferma su questioni più urgenti e pragmatiche quali i diritti d'autore, il compenso di capocomici e attori, la dipendenza degli autori dai modelli stranieri[162].

Pur traguardando ancora, a quest'altezza (la recensione è del 17 agosto 1867) la crisi come «non così pericolosa come taluni se la immaginano […], e anzi salutare»[163], Capuana denuncia la situazione italiana come una delle più travagliate, e la sorte dei drammaturghi e commediografi nazionali una delle «più miserabili in Europa»[164], sia per una non congrua retribuzione, sia per un'oggettiva mancanza di nomi da «contrapporre a' commediografi e drammaturghi dell'altre nazioni […]. Non un Mòliere, non un Goldoni, non un Shakpeare né un Schiller»[165]; quanto alla situazione degli attori, Capuana auspica la «fondazione d'una compagnia stabile nella capitale del regno […] e nel medesimo tempo un teatro libero dal giogo accademico»[166], e dunque un meccanismo nel quale tutte le componenti si moderino a vicenda tramite una «Commissione per l'esame de' lavori da rappresentarsi, composta d'autori, letterati, ed attori»[167].

---

[160] L. CAPUANA, *P. Ferrari e F. Coletti*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. 97.
[161] A conferma di quello che in questo studio andiamo dimostrando, e cioè di una rigorosa e coerente continuità di pensiero capuaniana rispetto alle varie stagioni artistiche, e anche alla varietà dei generi sperimentati, si può vedere una lettera inviata da Capuana al critico Domenico Oliva all'indomani della sua recensione al dramma *Ribelli* («Giornale d'Italia», 22 ottobre 1908), dalla quale si evince una concezione modernissima del "fatto" teatrale - nella quale si bada ai diversi elementi della rappresentazione, alla responsabilità degli interpreti a teatro, al complesso rapporto autore-attore, che Capuana indaga tenendo conto del legittimo spazio di autonomia che compete all'uno e all'altro, ai campi della pagina scritta e della pagina sceneggiata – in realtà enunciata attraverso gli stessi postulati contenuti già negli studi del *Teatro italiano contemporaneo*: G. OLIVA, *La rivoluzione negata: un dramma inedito di Capuana*, in ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello,* Bulzoni, Roma 1999, pp. 158-160.
[162] L. CAPUANA, *Autori ed attori*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., pp. 17 e sgg.
[163] Ivi, p. 20.
[164] Ivi, p. 24.
[165] Ivi, p. 20.
[166] Ivi, pp. 25-26.
[167] *Ibidem.*

Tutto deve insomma concorrere, nel dramma - dall'intreccio agli attori, dal pubblico allo spettacolo scenico, alla *verità* della rappresentazione: perché il pubblico dei teatri si rispecchi nell'evento scenico immedesimandosi negli attori-personaggi, sostituendosi quasi ai protagonisti, l'attore ha il compito di mediare tra l'autore e gli spettatori, anch'esso badando ad una interpretazione che implichi l'immedesimazione totale nella parte assegnata attraverso l'aderenza ai codici comportamentali dei personaggi e alla loro psicologia[168].

L'autore stesso, d'altra parte, dev'essere, più che filosofo, artista, rispettando cioè l'opera d'arte come vivente e vera[169], «egregio scrittore che si provi ad osservare coi propri occhi; che si mescoli arditamente a quella società che poi deve con mezzi artistici trasportare sulla scena»[170], di modo che il pubblico non «applaudisca in grazia del concetto, e spesso in grazia della retorica»[171], ma per un'«azione scenica che deve avere il ritmo della vita reale»[172]:

> Ecco un altro esempio: io innanzi tutto amo in arte la vita. […] Sotto la veste dell'artista, convien rammentarselo, c'è sempre più o meno un pensatore. Se questi fa capolino un po' più dell'altro, tanto meglio […]. Ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l'uno o l'altro, io non esiterei, trattandosi di teatro, a sceglier l'artista. Il pensatore schietto, quando voglio, l'ho sotto mano lì, negli scaffali, su tavolino, ad ogni occasione, e posso interrogarlo a mio agio; ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte, e voglio questa, non altro[173].

Gli enunciati teorici fin qui esaminati, inframmezzati alle recensioni drammaturgiche degli anni compresi tra il 1865-66 e il 1868, mostrano una lucidità e una coerenza impressionanti, se confrontati con documenti autoriali fino al primo decennio del Novecento i quali non sono che declinazioni di una medesima idea iniziale, solo gestita e arricchita lungo un intero itinerario biografico e letterario.

Alcuni passaggi della succitata poetica teatrale, ad esempio – sulla scrittura drammaturgica e sulla resa scenica, sulla caratterizzazione dei personaggi, sul ruolo autoriale – torneranno pressoché immutati in una lettera a Domenico Oliva del 1908

---

[168] Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista,* in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI cit., p. XVIII.
[169] Cfr. L. CAPUANA, *Al lettore*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., pp. XI-XII.
[170] L. CAPUANA, «La Nazione», 14 gennaio 1867.
[171] L. CAPUANA, *Al lettore*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. XII.
[172] Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista,* in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI cit., p. XVIII.
[173] L. CAPUANA, *Al lettore*, in *Teatro italiano contemporaneo* cit., pp. XI-XII.

(che riprenderemo in un luogo testuale successivo), oltre che in opere saggistiche come le *Cronache letterarie* (1899) e gli *Ismi contemporanei* (1899) a conferma di un lungo amore per il teatro anche quando, resosi conto dell'impossibilità di un "risorgimento" del teatro nazionale per problematiche oggettive ma anche per il decadimento "fisiologico" del genere a cospetto della novità introdotta dal realismo e dal naturalismo nella temperie letteraria postunitaria, e cioè il romanzo moderno, Capuana abbandonerà prima la scrittura drammaturgica, e subito dopo la critica drammatica per l'adesione incondizionata all'estetica naturalista (e successivamente alla poetica verista).

Seguendo questa traiettoria interpretativa, la teorizzazione di quella sorta di *realismo formalistico* nel romanzo moderno, dopo la difesa del naturalismo come unica possibile forma d'arte contemporanea, appare come strettamente conseguente ad una maturazione del credo estetico capuaniano che ci sembra l'ultimo approdo di una riflessione dallo scrittore avviata già dai primi saggi critici del *Teatro italiano contemporaneo*, quella cioè che parte dalla pressoché unica domanda sulla quale Capuana si è sempre interrogato: «Che cosa è l'Arte?» e si conclude sulla medesima, giungendo ad erigere come unico concetto di valutazione e giudizio per un'opera d'arte la *realtà della forma*, che equivale alla sincerità dello stile, alla verosimiglianza strutturale, a tutte quelle caratteristiche che ci fanno pensare all'opera come ad un *organismo vivente* che in sé possiede le stesse proporzioni e relazioni di un possibile avvenimento reale[174].

Prerogativa dello scrittore della modernità, "ufficio" della sua "immaginazione", della sua arte, è quello di farsi lente e di "solidificare" sulla carta la forma in uno specchiarsi continuo nella realtà[175]. Ne consegue che il teatro, a quest'altezza, per il "desanctisiano" Capuana, deve «hegelianamente mettere in scena l'oggetto per

[174] Cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., pp. 61-62.

[175] «L'*allucinazione* dell'artista si è lì così prodigiosamente condensata e solidificata nella forma, che l'impressione della lettura non solo eguaglia l'impressione diretta ma talvolta la vince, perché nell'opera di arte c'è come un concentramento di raggi in cui l'eccitata immaginazione dell'artista fa ufficio di lente»: L. CAPUANA, *Spiritismo?* (1884) in *Mondo occulto*, a cura di S. CIGLIANA, Edizioni del Prisma, Roma 1995, p. 121.

dimostrare la verità della concezione»[176]; e dunque, tenuta ferma la rappresentazione della vita[177], deve procedere nell'osservanza della forma, giacché

> il concetto non costituisce per sé medesimo il punto più rilevante in un'opera d'arte perché rientra nel dominio della speculazione politica, filosofica, sociale ecc. ecc. mentre è la forma, esclusivamente la forma, quella che *ne determina sempre il carattere*, e ne assicura l'esistenza.[178]

In egual modo, una decina di anni dopo, il critico del «Corriere della Sera», recensendo, nel 1877, *L'Assommoir* di Zola, ribadirà il concetto della forma quale fondamento di qualsiasi produzione artistica per interposta persona, parlando dell'autore de *Le ventre de Paris* e del ciclo dei *Rougon-Macquart* («Ma lo Zola gli ha lasciati urlare al sordo, convinto che in un'opera d'arte la forma sia tutto, e che quella sia la forma più appropriata al suo soggetto»[179]) come di un profondo conoscitore della realtà e dell'interiorità umana, come anche della tecnica o del metodo "scientifico" consoni a riprodurle esattamente:

> Giacché il *realismo* dello Zola […] 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. Infatti non resta indifferente, freddo o ironico e canzonatore come il Flaubert innanzi il soggetto del suo studio; anzi n'è commosso. La sensazione non rimane in lui al semplice stato di sensazione, ma s'innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia[180].

---

[176] L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione. Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015, p. 49.

[177] Cfr. F. DE SANCTIS, *Saggi critici,* Laterza, Bari 1952, III, p. 303: «[…] il motto di un'arte seria è questo, poco parlare di noi, e far parlare le cose, *sunt lacrimae rerum*». *Lacrymae rerum,* com'è noto, è anche il titolo di una novella verghiana appartenente alla raccolta *Vagabondaggio* del 1887. Cfr. anche, per le molteplici suggestioni visive insite in alcuni narratori di fine Ottocento/inizi Novecento, l'interessante studio di G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno editore, Acireale-Roma 2012, pp. 235-244.

[178] Cfr. L. CAPUANA, «La Nazione», 26 agosto 1867 citato in G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista,* in L. CAPUANA, *Teatro italiano* cit., p. XIX.

[179] L. CAPUANA, *Studi di Letteratura contemporanea. Prima serie*, Brigola, Milano 1880, p. 55.

[180] L. CAPUANA, *Studi di Letteratura contemporanea* cit., pp. 63-64. Le recensioni all'*Assommoir* e ad *Une page d'amour* di Zola furono pubblicate sul «Corriere della sera» l'11 marzo 1877 e il 10 giugno 1878; i due interventi poi rifluirono negli *Studi di Letteratura contemporanea. Seconda serie,* a cura di P. AZZOLINI, Liguori, Napoli 1988, pp. 100-109.

Il "realismo" capuaniano non è quello dei realisti "di progetto". L'attenzione ai "fatti dell'anima", quell'interesse precipuo che in questi stessi anni lo scrittore andava approfondendo attraverso gli studi sull'anima e sulla psicologia, anche patologica, femminile (non dimentichiamo che le novelle raccolte in *Profili di donne*, pubblicate nel 1877, hanno il medesimo tempo di gestazione degli scritti su Balzac, Zola, i De Goncourt, Verga, e quindi delle recensioni scritte nell'alveo degli studi sul realismo e del sodalizio umano e artistico con Verga dal quale prese abbrivio il verismo), mostrano una costitutiva, intrinseca ambivalenza ed eclettismo sperimentale di Capuana, nella quale il magistero scientifico di Taine, Darwin, anche curvato idealisticamente come in De Sanctis e De Meis, convive e coesiste – non di rado attraverso incertezze, aporie, irresolutezze e palesi contraddizioni – con gli appassionati studi sulla mente umana compiuti dalla medicina e dalla psicologia del tempo (da Bernard a Michelet, da Wundt ad Hammond, da Moleschott a Wirchoff a Charcot) i quali, in epoca prefreudiana, e dunque per evidenti motivi cronologici, subordinavano alla generica etichetta di "intimo spirito" (e con essi pure Capuana) tutta una serie di complessi fenomeni psicologici quali manie, tic, comportamenti irriflessi, perversioni e fobie che avrebbero presto avuto ben altra sistemazione teorica.

Questa evidente dicotomia, risolta attraverso lo stratagemma teorico e metodologico del realismo formale, è a nostro parere la chiave interpretativa che più coerentemente s'attaglia a tutta l'opera autoriale, se Capuana stesso ne ha più volte, nel corso dell'itinerario della scrittura, confermato gli assiomi:

> Io, con tutto il "realismo" che mi si addebita, sono un idealista impenitente. La sensazione per me è meno che nulla se io non posso trasformarla, innalzarla dentro di me a sentimento, elaborarmela a modo mio […]. Vi ricordate di "Raffinatezza" in "Homo"? […] ditemi se si può essere più idealisti di così[181].

Ancora nelle *Confessioni a Neera* (e quindi già nel 1888), in cui traccia la sua storia letteraria dai primi esercizi drammaturgici, alla critica teatrale, fino alla scelta del romanzo come opera d'arte più consona alla modernità, Capuana mostra tutte le difficoltà insite nel suo percorso verso la costruzione di una forma letteraria autonoma

[181] C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Biblioteca Capuana, Mineo 1954, p. 355.

e di univoca interpretazione («Vi dirò ancora, a completamento del mio pensiero, che giudico la forma come il processo di imbalsamazione, ma occorre sempre un corpo da poter imbalsamare»)[182], ammettendo all'amica e sodale di essere un «fantasticatore incorreggibile, sfrenato, quando non faccia la funzione di novelliere verista e di osservatore positivo»[183].

D'altra parte, già alle prese con l'estetica desanctisiana ed hegeliana, lo scrittore aveva avuto modo di sancire, proprio attraverso gli scritti del *Teatro*, la "condanna a morte" del genere teatrale nel naturale compimento della sua funzione storica[184], coniugando a questa acquisizione l'imminente approdo alla "prosa" moderna. Proprio dalle colonne della «Nazione», infatti, recensendo il poemetto epico *Carlo Pisacane o la spedizione di Sapri*, il 12 settembre 1867, Capuana colpiva le espressioni artistiche del proprio tempo per promuoverne altre più adatte al tempo storico coevo, alludendo, come vedremo nel capitolo successivo, alla "forma" del romanzo della modernità:

> Ostinarsi nella ricerca dell'epopea, secondo noi, vuol dire non accorgersi che le forme dell'arte, in generale ed in particolare, abbiano subito straordinari e radicali cambiamenti. Vuol dire non avvedersi che noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi dell'età contemporanea: sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte[185].

---

[182] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessioni a Neera* cit., p. XXV.

[183] A. ARSLAN, *Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita (1881-1885)*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca,* vol. V, *Indagini Otto-Novecentesche*, Olschki, Firenze 1983, p. 177. La lettera è del 1febbraio 1885.

[184] «Ma c'è da scommettere cento contr'uno che come dopo Shakespeare delle vere tragedie non se ne sono viste quantunque ne siano state scritte delle belle migliaia; così dopo Augier e Dumas figlio, delle vere commedie non se ne vedranno nemmeno, quantunque se ne sarà per iscrivere delle altre centinaia di migliaia»: L. CAPUANA, *Al lettore*, in *Il teatro italiano contemporaneo* cit., p. XVII.

[185] L. CAPUANA, *Carlo Pisacane, o la Spedizione di Sapri. Poemetto di Eliodoro Lombardi*, in «La Nazione», 12 settembre 1867; poi in *Il teatro italiano contemporaneo* cit., pp. 389-390. Come sostiene Oliva, il concetto era rintracciabile già in Hegel e in De Meis, nel quale si leggeva: «il romanzo […] è la vera epica, la sola possibile epopea del mondo moderno; un'epopea tutta naturale ed umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata di realtà e di riflessione» (A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, voll. 2, Monti, Bologna 1868, pp. 226-227). Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XIX.

Capitolo II

CAPUANA «VERISTA». PROSPETTIVE ESEGETICHE

II.1. Verso una «scienza della letteratura». Dal *Teatro contemporaneo* agli *Studii sulla letteratura contemporanea*

Il ritorno in Sicilia per sopraggiunti problemi di salute, nel 1868, segnò la fine, per Capuana, della lotta per un nuovo teatro, ma non quella per una poetica del vero che, partendo dagli esiti più innovativi del teatro di Sardou, Augier, Dumas *fils*[1] e riallacciandosi ad un progetto dalla fisionomia nazionale, spostava solo l'oggetto dal teatro ad una "prosa" più adatta ai tempi[2]. Anche se la passione teatrale tornerà, a metà anni Ottanta, ad accamparsi nell'opera capuaniana quasi come conseguenza necessaria dell'adesione dello scrittore al canone dell'impersonalità [3]- prima naturalista e zoliano, poi verista e "nostrano" – gli anni Settanta e i primi anni Ottanta sono quelli delle sperimentazioni nel campo della "scienza della letteratura", curvata, come già detto altrove, verso un hegelianismo come «lettura naturalistica dei fenomeni»[4] e, all'incrocio con le teorie desanctisiane e demeisiane, imperniata sull'"edificazione" del romanzo moderno.

[1] «Vi è, o poeta, anche nel tuo regno una potenza superiore a te che si chiama Natura o Verità con nomi diversi»: L. CAPUANA, *Èmile Augier*, in *Il teatro italiano contemporaneo* cit., p. 264.
[2] La diffusa convinzione che il romanzo fosse la forma d'arte tipica della società moderna non è, in questi anni, idea solo capuaniana. Si pensi ad esempio, in area scapigliata, alla prefazione del Rovani ai *Cento anni* o al saggio del Tarchetti del 1865, *Idee minime sul romanzo*, che chiude polemicamente l'epoca manzoniana assieme al suo epigonismo, o al discorso *Dell'avvenire del romanzo in Italia* pronunciato nel 1872 da Antonio Fogazzaro. Cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA cit. p. XVIII-XIX.
[3] Cfr. A. M. MORACE, *Capuana e il teatro in versi* cit., p. 204.
[4] C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 67.

Non a caso la nota Prefazione al primo volume degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, pubblicato dall'editore milanese Brigola nel 1880 – ma contenente una selezione di articoli di critica teatrale e letteraria che Capuana scrisse per il «Corriere della Sera» tra il 1876 e il 1879 per la *Prima Serie*, e tra il 1879 e il 1881 per la *Seconda* – rivendica, nella doppia epigrafe posta a margine, il «credo critico»[5] dello scrittore, come di consueto attraverso delle citazioni spesso aporetiche, o comunque tra loro poco conciliabili[6], nelle quali la forma "generata" dal contenuto viene fatta, a tratti forzosamente, collimare col concetto dell'arte come una serie di "forme" estetiche:

> La forma non è a *priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma[7].

> L'arte è una serie di forme estetiche l'una men perfetta dell'altra, come quelle che sempre meno adempiono alle assolute condizioni dell'arte; e sono sempre meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali; e sì l'intuizione dell'arte è sempre men lieta e bella e vie più trasparente e immediata all'ideale. Ella è sempre una serie regressiva e discendente.[8]

Al di là dell'andamento aporetico delle argomentazioni capuaniane, certamente il magistero di De Sanctis e De Meis condensa, già nella Prefazione al *Teatro*, il pensiero maturato fino ad allora, e nello stesso tempo prefigura i prodromi dell'estetica naturalista e poi verista dello scrittore, che avrebbe avuto il suo svolgimento e inverato

---

[5] «Il mio credo critico è tutto nelle parole di così grandi maestri»: L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, Brigola, Milano 1880, pp. V-VI.

[6] Cfr. A. PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, Perrella, Napoli 1919, p. 17 e L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione* cit., pp. 33-34.

[7] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea* cit., pp. V-VI. Molto si è scritto a proposito del magistero desanctisiano sul giovane Capuana, che per alcuni critici ha assunto, a tratti, la fisionomia di una vera e propria "dipendenza". È il caso di Benedetto Croce, che ha affermato: «come critico, Capuana procede dal De Sanctis; anzi è stato, a mio parere, segnatamente negli anni giovanili, il più notevole rappresentante della scuola desanctisiana nella critica spicciola e giornaliera del teatro e dei libri nuovi. Al De Sanctis deve il Capuana la liberalità nelle più varie manifestazioni dell'arte, l'aborrimento per l'arte che porge astrazioni o che prosegue intenti di edificazione morale e civile, il principio che la forma nell'arte è tutto»; cfr. B. CROCE, *Luigi Capuana*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, seconda edizione, III, Laterza, Bari 1922, pp. 102-103.

[8] *Ibidem.* Diversi critici hanno collocato gli studi desanctisiani e demeisaini di Capuana tra il 1872 e il 1877 (cfr., per esempio, LUIGI MENEGHEL in *Luigi Capuana critico letterario del "Corriere della sera"*, alla n. 1; in realtà, le letture dal De Sanctis possono attestarsi già al 1867-68 e quelle da De Meis a partire dal 1869-70: palmare dimostrazione ne è la Prefazione al *Teatro italiano contemporaneo*, che contiene recensioni teatrali composte tra il 1865 e il 1868 e viene scritta prima del 1872, anno di pubblicazione).

una propria metodologia applicativa proprio negli *Studii*: da De Sanctis Capuana mutua l'idea dell'arte come sintesi di forma e contenuto (l'"organismo" vivente abitato dallo *spiraculum vitae*); "idea" di lunga tenuta e durata, se ancora nel 1898, negli *"Ismi" contemporanei*, lo scrittore riconferma la circolarità dei due concetti ribadendo, nell'opera d'arte autentica, l'*impersonalità* quale stratagemma formale e stilistico più adeguato alla resa del Reale, della Natura, della Vita, e individuando, quindi, il maggior pregio degli autori naturalisti nella finalità di

> dare al loro lavoro un fondamento di osservazione diretta e nel lasciare ai fatti, ai caratteri e alle passioni una piena libertà di azione, senza mescolarvi personali criteri; insomma nell'imitare proprio la natura, che mette al mondo le creature e le abbandona a se stesse e al giudizio della società[9].

Un'altra delle durature convergenze tra sistema desanctisiano e riflessione capuaniana è probabilmente quella che istituisce una stretta identità tra principio dell'ereditarietà e scaturigine dei comportamenti umani, tramite la quale Capuana applica il metodo delle scienze naturali e biologiche all'ambito artistico-letterario; metodo, come già accennato, vicino alla scienza sperimentale del Taine da una parte (aggiungendo Claude Bernard) e a Zola dall'altra; la *scienza della letteratura*, perfetto sincretismo di hegelismo e scienze naturali, conduce direttamente alla sottoscrizione, da parte di Capuana, dei postulati del Naturalismo, espressi nel celebre *Le roman expérimental* del 1880:

> possedere il meccanismo dei fenomeni umani, mettere in luce gli ingranaggi delle manifestazioni passionali ed intellettuali quali li spiegherà la fisiologia, sotto le influenze dell'ereditarietà e delle circostanze ambientali, poi mostrare l'uomo mentre vive nell'ambiente sociale che lui stesso ha prodotto, che quotidianamente modifica ed in seno al quale subisce a sua volta una continua trasformazione. Perciò dunque basiamo il nostro lavoro sulla *fisiologia,* prendendo, dalle mani del fisiologo, l'uomo isolato, per contribuire alla soluzione del problema e risolvere su basi scientifiche l'interrogativo circa i *comportamenti degli uomini* non appena vivono in società[10].

Capuana era reduce dall'appassionata lettura del desanctisiano *Studio sopra Emilio Zola*, scritto nel 1877 e raccolto in volume nei *Nuovi saggi critici* del 1879, dove il

[9] L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania 1898, pp. 67-68.
[10] E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale,* trad. it. di I. Zaffagnini, Pratiche, Parma 1980, p. 15.

critico evidenziava in special modo il concetto d'ereditarietà tra le innovazioni critiche zoliane di maggior portata:

> l'interessante in questi romanzi di Zola non è la storia, ma il processo storico. I fatti ci stanno per dimostrare questa verità […], che il futuro è generato dal presente, e il presente dal passato, o, in altri termini, che la storia del mondo non è un gioco casuale, ma è una serie di cause e di effetti, la cui base, e qui è l'interessante, è fisiologica, e perciò ereditaria […]. A nessuno era mai venuto in mente di fondare su questo principio la storia del mondo. E ciò ha fatto Zola, introducendo un nuovo fattore nella filosofia della storia, il principio fisiologico o ereditario, modificato e sviluppato dall'ambiente sociale[11].

La lezione più significativa del De Sanctis, tuttavia, e che Capuana mostra d'intendere già nella Prefazione al *Teatro* e persino in alcune recensioni ivi contenute (a dimostrazione della intima coerenza strutturale del suo pure eclettico sistema di pensiero), è quella relativa alla particolare qualità del realismo zoliano, che Capuana mutua anche nella sua declinazione "sentimentale":

> [se] da una parte si vede nelle sue rappresentazioni un lungo studio del reale, una grande scrupolosità a coglierlo così com'è dal vero, a riprodurlo nella sua obiettività con la curiosità e l'interesse dello scienziato, [è altrettanto vero che] da questo reale […] sfugge un sentimento dell'ideale tanto più vivo, quanto maggiore è quella esattezza e quella indifferenza, [in quanto] l'ideale si move nel cervello dell'artista, e s'infiltra senza sua saputa in tutte le rappresentazioni[12].

nelle cui affermazioni risuonano i concetti capuaniani già enunciati nella Prefazione al *Teatro* sulla distinzione tra pensatore e artista e sulla preferenza accordata a quest'ultimo quando si parli di opera d'arte, soprattutto teatrale, nella misura in cui l'artista, maggiormente che il pensatore, riesce, quando è in stato di grazia, «a darmi il personaggio vivente davvero»[13].

Non è un caso che il 1872, anno della Prefazione al *Teatro*, sia anche l'anno in cui, come vedremo a breve, Capuana comincia la corrispondenza con il conterraneo Verga, conosciuto anni prima a Firenze e sul quale il mineolo, fresco di sistemazione teorica delle sparse suggestioni immagazzinate nel decennio precedente, già in una recensione (poi non pubblicata) alla *Storia di una capinera* verghiana, si esprime alla

[11] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1879, p. 375
[12] Ivi, p. 386.
[13] L. CAPUANA, *Teatro italiano contemporaneo* cit., p. IX.

luce di quelle, soprattutto quando, parlando della protagonista del romanzo epistolare, enuclea uno dei postulati fondamentali discendenti dalla concezione dell'opera d'arte come organismo vivente e dei personaggi come vivi e veri, e cioè che «[…] non vi è punto in cui si provi l'impressione che quella che scrive non sia una donna, una monaca di Sicilia. *L'autore è sparito*, è rimasto l'artista [c.n.]»[14].

L'istanza dell'*impersonalità*, già flaubertiana da almeno un ventennio[15], vero cardine dell'imminente verismo, giunge a Capuana anch'essa tramite la mediazione desanctisiana; il critico infatti, già nel saggio sulla *Beatrice Cenci* del Guerrazzi (e siamo a soli tre anni di distanza dalla lettera di Flaubert a Louise Colet, e cioè nel 1855) aveva criticato l'autore «perché […] non sa obliarsi nelle creature della sua fantasia»[16]; e, rincarando la dose sui concetti di autonomia e quasi «autogenesi»[17] dell'opera d'arte, nel saggio sulla *Francesca da Rimini* del 1869 aveva rilevato positivamente lo «stile tutto cose»[18], in virtù del quale, «quando pur talora l'impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma […] *impersonale* [talchè, appunto] le impressioni restano chiuse e involute nelle cose […]»[19].

Ed è allo stesso modo compiutamente desanctisiana la concezione di *realismo* del mineolo maturata in questi anni. De Sanctis sceglie Zola, il "pornografico" Zola, nonostante la pessima accoglienza che lo scrittore aveva avuto in Francia,[20] perché lo scrittore francese rappresentava in qualche modo ai suoi occhi, come sostiene anche Tanteri, l'espressione più avanzata di quel processo evolutivo verso il realismo che

---

[14] La recensione è stata edita in C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1969, pp. 302-311.

[15] In Flaubert la parola *impersonnalitè* e lessemi inerenti allo stesso campo semantico sono ampiamente presenti almeno a partire dalla lettera a Louise Colet del 9 dicembre 1852, nella quale si sostiene che l'autore, nella sua opera, deve essere «comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part» e che «Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une *impassibilité* cachèè et infinie…»: cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, III, Quatrième Série, Conard, Paris 1927, pp. 61-62.

[16] F. DE SANCTIS, *La crisi del romanticismo*, con Introduzione di G. Nicastro e Nota di M. T. Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 487.

[17] D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo*, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania 2020, p. 22

[18] F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino 1955, pp. 646-647. Ancora un decennio dopo, nel 1879, nella conferenza su *Zola e 'L'Assommoir'*, De Sanctis avrebbe affermato, palesando (come sarà, nell'identico modo, nell'allievo' Capuana') una ineludibile continuità teorica ed esegetica, che nel naturalista francese «[…] lo stile […] è impersonale, stile delle cose. La materia è calda da sé […] poco parlare di noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre!»: cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 415.

[19] Ivi, pp. 646-647.

[20] Si veda ad esempio la *Nota letteraria* a firma Bibliofilo sul numero dell'8 aprile 1877 dell'«Illustrazione Italiana», in cui si dà notizia dello scalpore provocato negli ambienti letterari e giornalistici francesi dopo la pubblicazione dell'*Assommoir*, nel 1877.

costituiva a suo giudizio la tendenza di fondo della civiltà europea degli ultimi secoli sul piano artistico come su quello filosofico, scientifico e culturale in genere e su quello politico[21] .

L'*arte nuova* è per De Sanctis «natura che domanda il suo posto»[22], *rappresentazione* della «vita in atto, nella sua realtà. E perché questo troviamo in Zola, diciamo: -L'idea di Zola è il realismo»[23]. Dopo il romanzo psicologico e il romanzo storico e dopo una prima forma di romanzo realista, rappresentato esemplarmente da Manzoni, che riunisce in sé l'una e l'altra tendenza, «vennero i realisti, più realisti della realtà»[24](di cui è indicato come esempio emblematico Flaubert), che, peraltro, De Sanctis designa col nome di «veristi»[25] e sui quali esprime un giudizio decisamente negativo, tranne che nel loro caposcuola Zola, il cui realismo si salva (e anzi rappresenta un'evoluzione rispetto a quello manzoniano) perché costituisce, nella sua essenza , una forma di *realismo superiore*[26], nella misura in cui si configura «non come negazione dell'ideale, ma come limite e misura di quello»[27]; di modo che – aggiunge De Sanctis - «in luogo di un ideale fantastico e rettorico hai un *ideale positivo e vivo, l'ideale così come si trova nella realtà* [c.n.]»: un realismo, in definitiva, in cui si esprime una sintesi di reale e ideale.

Ancora nel 1883, ormai vicino al termine della sua vita, nell'edizione del 1883 del *Saggio* sul Petrarca, il critico ribadiva in una *Postilla* aggiunta la sua visione del realismo:

> A me piaceva di vedere l'arte mettersi in una via più conforme allo stato presente della coscienza, più vicina alla schietta natura. Questo fu il voto, col quale chiusi la mia *Storia della letteratura*, dove il principio direttivo è la successiva riabilitazione della materia, un graduale avvicinarsi alla natura ed al reale. Questo inculcai nell'ultima mia conferenza [quella sullo zoliano *Assommoir*], dove a proposito di Zola indicai come caratteri della nuov'arte la naturalità e l'animalità. Ma, poiché questa nuov'arte prende aspetto visibile di reazione e di esagerazione, e, come tutte le ribellioni, non si contenta di metter da parte l'ideale, ma vuola addirittura ammazzarlo, io rido di questi furori, e dico che l'ideale non può morire se non coll'uomo[28].

[21] D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo* cit., p. 41.
[22] Ivi, p. 43.
[23] Ivi, p. 49.
[24] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L'arte, la scienza e la vita* cit., p. 408.
[25] Ivi, pp. 408-409.
[26] Cfr. D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo* cit., pp. 49-50.
[27] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L'arte, la scienza e la vita* cit., p. 416.
[28] F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca [Postilla* alla *Avvertenza dell'autore alla seconda edizione]*, a cura di N. Gallo e con Introduzione di N. Sapegno, Einaudi, Torino 1952, p. 9.

Capuana, dopo aver compiuto già individualmente, nel *Teatro*, il suo percorso verso un'arte "dal vero", incrocia sul declinare degli anni Sessanta dell'Ottocento il grande critico irpino che aveva a sua volta dato avvio - negli anni Cinquanta e dunque almeno un decennio prima del mineolo - alla riflessione sul reale e sul rapporto fra ideale e reale. Dalle lezioni zurighesi, ai saggi tra il 1869 e il 1871, alle lezioni della seconda scuola napoletana e dei saggi manzoniani degli anni 1872-'73, fino al ciclo di conferenze napoletane su Zola del 1877, De Sanctis aveva costruito una solida, suggestiva poetica realista e «il suo appello […] al metodo di Zola trovò Capuana e Verga pronti a raccoglierlo»[29].

Gli *Studii sulla letteratura contemporanea*, nella I ma soprattutto nella II serie (1880 e 1882) costituiscono il punto di precipitazione delle diverse istanze scientifiche, filosofiche, di teoria e pratica teatrale che avevano nutrito di sé, sin dalla metà degli anni Sessanta, gli studi di Capuana.

L'ideale dell'impersonalità, vero e proprio nodo strutturale del suo pensiero, dopo un'iniziale incertezza teorica e terminologica, comincia ad essere impiegato con grande lucidità e consapevolezza esegetica: nella *perfetta impersonalità* dell'"opera d'arte" veniva individuata la vera e radicale influenza che il positivismo e il naturalismo esercitavano nel romanzo "contemporaneo", delimitando però nel contempo tale influenza e circoscrivendola ad una questione di *forma*[30]: depurando cioè minuziosamente, e dunque polemicamente, le teorizzazioni zoliane da qualsivoglia implicazione ideologica e politica (peraltro in tacito accordo con la generale tendenza moderata che caratterizzava la frangia intellettuale dell'Italia unita rispetto alle tendenze molto spesso eversive della cultura positivistica francese)[31].

È per queste ragioni che gli *Studii*, al pari che gli scritti del *Teatro*, al di là dell'apparente disorganicità e asistematicità, palesano un'evidente intenzionalità di

---

[29] R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 322. Sul fondamentale contributo dato da De Sanctis all'elaborazione della poetica del verismo si vedano almeno M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Liguori, Napoli 1966, pp. 79-105 e M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palumbo, Palermo 1974, pp. 14-23 e 61-74; utili anche, per un inquadramento generale dell'autore, AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a cura di C. Muscetta, 2 voll., II, Laterza, Bari 1984 e AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Atti del Convegno tenuto a Napoli dal 2 al 6 ottobre 1977, 2 voll., I, Giannini, Napoli 1978.

[30] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda Serie* cit., p. 140.

[31] D. TANTERI, *Naturalismo e impersonalità,* in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo,* a cura di S. C. Sgroi e S. C. Trovato, Il Calamo, Roma 1996, pp. 517-539, poi in *Paralipomeni sul verismo* cit., p. 29.

fondo: ossia quella di ripercorrere le produzioni narrative e teatrali, nazionali ed europee coeve e dei recenti decenni per ricavarne lo studio di una possibile "teoria" della modernità letteraria, nella quale il metodo "positivo" funzioni come pressoché esclusivo criterio d'indagine, nonché di composizione e strutturazione di una narrazione.

«L'infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera d'arte»[32], per Capuana autentico *segno del tempo*, è alla base del metodo della scienza moderna e si fonda sull'osservazione della realtà e sulla sua schietta riproduzione, al pari di un "organismo" vivente; e certo in questo pervicace convincimento teorico molto giocò l'approfondimento dell'opera del medico e filosofo abruzzese De Meis, in special modo del romanzo filosofico *Dopo la laurea*, dato alle stampe nel 1868, la cui teoria evoluzionistica delle Forme Capuana reinterpretò alla luce dei generi letterari, trovando un ponte di collegamento fondamentale tra letteratura ed evoluzionismo. È lo stesso scrittore a dettagliare le differenti declinazioni del concetto anni dopo, in un passaggio sulle opere goldoniane, quando scrive:

> Niente mi sembrava più profondamente vero della distinzione che soleva fare il De Meis tra Forma con l'effe maiuscola e forma con l'effe minuscola [dove la prima riguarda] l'organismo di un'opera d'arte, l'altra più particolarmente la lingua e lo stile[33].

Nel necessitato e inesorabile fluire del Tempo e della Storia, il romanzo è la forma destinata a farsi interprete della modernità dopo che le "forme" epica, tragica e poetica hanno esaurito la loro funzione contingente.

L'appassionata perorazione del romanzo naturalista, espressione compiuta del metodo scientifico applicato all'arte, e la contemporanea liquidazione del dramma storico e della letteratura romantico-risorgimentale nascono da questa ferma convinzione realista e naturalista, pur corretta dal «nodo desanctisiano»[34] del suo

---

[32] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea* cit., p. 67.
[33] L. CAPUANA, *L'Assommoir*, in «Corriere della Sera», 10-11/03/1877, poi in *Studii sulla letteratura contemporanea* cit., p. 171. Cfr. anche l'Introduzione a *Il teatro italiano contemporaneo*, nella quale Capuana aveva già parlato dell'arte come di «un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo»: L. CAPUANA, *Al lettore,* in *Studii sulla letteratura contemporanea* cit., p. X.
[34] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXI. Cfr. L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I cit., pp. 87-88: «L'arte si è trasformata, o per dire più esattamente, ha trasformato il suo metodo. […] Il suo occhio è armato del microscopio, la sua mano del bisturino dell'anatomista e

pensiero che filtrerà sempre gli eccessi dell'artista-scienziato, e il cui scopo sarà quello di «infondere vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza».[35]

Nei frequenti riconoscimenti artistici al romanzo di Balzac (da egli ritenuto il "padre" del romanzo moderno), all'opera dei De Goncourt, di Zola, di Verga, e pure "immerso" in una concezione e strutturazione scientifica del fatto letterario (nella aporetica ma funzionale mistione di Hegel con De Sanctis, Taine e De Meis), Capuana, in effetti, di contro a molta letteratura critica che ha letto il più delle volte le sue teorie sul romanzo moderno e sul metodo scientifico come acritiche mimesi dell'esegesi zoliana, aderì con alcune fondamentali riserve alla filosofia del positivismo e alla temperie culturale del naturalismo: accolta la prima con entusiasmo nelle sue basi programmatiche e metodologiche, e integrata la seconda nel proprio sistema non tanto nelle tematiche, quanto e soprattutto nel metodo, tuttavia il critico isolò sempre la "specificità" dell'Arte rispetto a qualsiasi altro settore della conoscenza umana, e dunque anche della scienza:

> Le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di *romanzo sperimentale* voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della *forma artistica, della vera essenza dell'arte* [c.n.][36].

L'artista-scienziato della modernità, in definitiva, deve mantenere il suo statuto creativo, pur servendosi della scienza nell'attività processuale e tecnica, di organizzazione del materiale narrativo. La "forma", ossia l'autonomia del fatto artistico come "organismo vivente" deve sempre sopravanzare il meccanismo e il particolarismo del "metodo".

A quello che la Azzolini pertinentemente definisce, parlando della teoresi dell'arte capuaniana «un incontro-scontro mai risolto tra le Forme di De Meis e la

---

del disseccatore. Restar arte, cioè infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che le disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza, ecco l'arduo problema che deve risolvere ad ogni momento la vera arte moderna».

[35] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I cit., p. 87.

[36] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II cit., p. 188.

forma di De Sanctis»[37], recentemente si è affiancato un terzo "maestro in ombra" dello scrittore, e cioè Gaetano Trezza[38], filosofo, filologo e scrittore veronese, divulgatore eclettico della teoria darwiniana nei suoi agganci con l'evoluzione universale e la storia dell'uomo.

Quasi misconosciuta fonte del sistema di teoresi letteraria e pseudo-scientifica capuaniana, in realtà molte osservazioni di teoria e critica letteraria contenute nella *Critica moderna*, opera trezziana del 1874, mostrano una singolare affinità con assunti coevi o di poco posteriori di Capuana relativi all'Arte come "forma vivente", al metodo dell'osservazione scientifica e alle forme letterarie. È Capuana stesso a riconoscerne la validità euristica quando, nella recensione ai *Saggi* di Ugo Angelo Canello, apparsa sul quotidiano milanese e poi rifluita negli *Studii*, lo scrittore annota:

> il Trezza meglio d'ogni altro in Italia potrebbe scrivere oggi un tal libro [di scienza della letteratura]: anzi in parte l'ha fatto. Il suo lavoro sulla *Critica moderna* ha solamente il torto di aver circoscritto a poche pagine ciò che riguarda quella che io chiamo la scienza della letteratura. È vero però che quelle pagine valgono, per chi sa leggervi, parecchi volumi. Portare nella storia della letteratura il metodo di osservazione positiva già adoperato per le scienze naturali […] non è un tentativo pericoloso e di semplice analogia. I tre mondi della sensazione, del sentimento e della ragione corrispondono ai tre mondi minerale, vegetale ed animale della natura[39].

Nel gioco combinatorio dell'elaborazione del complesso sistema d'idee di Capuana, il Trezza gioca, assieme alle suggestioni dal De Meis e da De Sanctis, un ruolo a nostro avviso fondamentale e altresì poco esplorato, in merito soprattutto all'applicazione del metodo scientifico alla letteratura.

Nella *Critica moderna* infatti il filologo, partendo dal concetto di "relazione", destinato secondo lui a cambiare la storia del pensiero ottocentesco, dichiara di voler «restaurare in Italia quella critica che si fondasse sopra un concetto scientifico, dimostrare la connessione di tutti i problemi storici, educare nella gioventù il senso moderno»[40].

---

[37] P. AZZOLINI, *Nota introduttiva*, in L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, Liguori, Napoli 1988, p. XXII.
[38] Cfr. L. MENEGHEL cit. p. 160-161 e la voce di G. Mazzoni del 1937 in https://treccani.it/enciclopedia/gaetano-trezza_(Enciclopedia-Italiana)/
[39] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I cit., p. 305.
[40] G. TREZZA, *La critica moderna*, Zanichelli, Bologna 1880, pp. 3-5.

In particolar modo, Trezza insiste sul fecondo apporto della scienza all'arte in direzione della "vita":

> l'uomo colle sue grandi contraddizioni sarà sempre argomento ai poeti che lo intenderanno meglio di quanto s'è inteso finora; ma l'osservazione psicologica sarà più profonda, se non discorderà dalla scienza; le scoperte della biologia contemporanea feconderanno meglio le potenze poetiche, ed un continente immenso già comincia a sollevarsi sugli occhi attoniti del pensatore che se ne commuove e se ne esalta. […] L'arte si farà più larga, più comprensiva, più conforme alle leggi della vita[41].

Convinto che lo scrittore di qualsiasi epoca, «se vuol essere efficace, dee pensare e sentire col suo tempo»[42], e che quindi, parimenti che in Capuana, lo "stile" cambi a seconda delle epoche, Trezza giustifica, prima ancora di Capuana (che ne parlerà soprattutto nei saggi sull'*Assommoir* zoliano del 1877), lo stile "scandaloso" dei realisti francesi ponendo ai lettori una semplice domanda: «se i fenomeni che esso ritrae son nuovi, perché non gli sarà lecito di ritrarli con immagini nuove?»[43].

Affermando che «al concetto moderno del mondo corrisponde una critica moderna»[44], Trezza aggiunge che, nell'interpretazione della realtà, «non si possono adoperare due criteri diversi, l'uno per la natura, l'altro per la fede; l'uno per la scienza, l'altro per l'arte», perché «la vita è una […] e perennemente ricircola il soffio che crea diverso secondo i tempi, […] ma uno in tutti; le manifestazioni sono infinite, [perché] l'essere vive, respira, e cresce in questo suo manifestarsi medesimo»[45].

Nella stretta, lampante intertestualità tra i due autori, non è difficile riconoscere, in Capuana, il profondo magistero trezziano, anche a livello terminologico. Discorrendo, ad esempio, nel capitolo sul *Romanticismo*, di alcune fra le più rappresentative opere romantiche ottocentesche – e cioè il *Guglielmo Tell,* il *Faust* e i *Promessi Sposi*, Trezza afferma che

> [in questi poeti moderni] tu trovi il mondo storico innalzato ad un mondo ideale tanto organico ed uno, che indarno vi discerneresti il confine dove l'uno comincia e l'altro finisce. Non v'è alcun vestigio di quel simbolismo ideale che tu ritrovi nelle tragedie

[41] Ivi, pp. 266-267.
[42] Ivi, pp. 21-22.
[43] *Ibidem.*
[44] G. TREZZA, *La critica moderna*, Le Monnier, Firenze 1874, p. 5.
[45] Ivi, p. 4.

> dell'Alfieri e nei drammi del Byron o di Victor Ugo. I due mondi sono intimamente compenetrati l'un l'altro, anzi non v'è, a dir proprio, che *uno solo mondo vivente, quello dell'arte [c.n.]*[46].

dove, nella concezione dell'opera d'arte quale *organismo*, identità di reale e ideale in un solo *mondo vivente*, riecheggiano le future definizioni capuaniane negli *Studiii* della II serie (1882), risalenti ad otto anni dopo la prima edizione della *Critica moderna*:

> Una vera *forma artistica* indica una maniera di vedere e di sentire molto fuor dal comune. Quando la forma ha una spiccata singolarità, vuol dire che questa proviene dal solido impasto dell'*organismo*. Si tratta di un *fenomeno*; e la critica, che non deve lasciarsi sfuggire alcun argomento serio, ha l'obbligo di penetrarlo, d'intenderlo, di *vederlo fare*. Un caso letterario equivale a un bel caso patologico[47].

Nella visione capuaniana dell'arte, costitutivamente oscillante tra una modalità della *rappresentazione* come rispecchiamento[48] ed una della *visione* come procedimento quasi illusionistico, nel quale il poeta-artista è chiamato a creare qualcosa che parte dal vero ma non è esatta riproduzione della realtà esteriore, la critica accorta ha il compito di penetrare l'opera d'arte, così come il lettore deve ricreare il medesimo processo di creazione dell'autore:

> Io chiamo caso letterario un'opera d'arte […] che, producendo sul lettore, coll'energico effetto della realtà, una sensazione acuta, un'eccitazione interiore, gli sveli nell'immaginazione e nel cuore facoltà addormentate per mezzo delle quali egli rifà […] la stessa creazione dell'autore[49].

I concetti di *immaginazione* e *sentimento*, che Capuana mutua dalle desanctisiane «facoltà ideali»[50] dello scrittore, e che lo distinguono, come artista-scienziato, dall'asettico "scompositore" di comportamenti e atti, ossia dal puro "documentarista", rifluiscono nel concetto di critica come scandaglio dell'opera come organismo vivo, e "vivente" anch'essa.

---

[46] Ivi, p. 318
[47] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., p. 36.
[48] Cfr. C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 136. In un passaggio successivo a questo, Madrignani rileverà le future difficoltà di Capuana «nel fare, una volta abbracciata questa poetica fisiologica, il più e il più difficile, scrivere in italiano un 'romanzo moderno' in una prosa che fosse un insieme di arte e di scienza»: ivi, p. 157.
[49] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., p. 36.
[50] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L'arte, la scienza e la vita* cit., pp. 422-424.

Pure in questi passaggi, l'esegesi testuale trezziana applicata alla concezione di critica moderna sembra prefigurare, come in altri puntelli teorici sulla dialettica autore-personaggio e sul metodo dell'impersonalità, spunti interpretativi dei quali Capuana a nostro avviso deve aver tenuto ben in conto, se Trezza, a proposito dei drammi del Manzoni, ad esempio, afferma che «lì vi domina troppo l'individualità lirica, e vi impedisce in gran parte lo svolgimento dei caratteri»[51], mentre nei

> *Promessi Sposi* non hai nessun simbolismo fantastico, […] nessuna contraddizione fra *l'ideale e il reale nelle figure; tutto è vivente come nella natura, benché quel mondo appartenga al poeta*. In questo vigore organico di realismo trasferito in un mondo ideale […] è riposta l'opera creatrice del genio [corsivo nostro].

e se, parlando di critica moderna, il filosofo continua aggiungendo che «la critica non cerca più in là […]. Se trova un effetto vivente che la scuota e l'affascini, non si cura del resto»[52].

L'esigenza del realismo, la necessità, per lo scrittore "moderno" di allinearsi ai tempi, di ritrarre fenomeni nuovi con immagini nuove – concetti che Capuana con molta probabilità mutua dalle teoresi trezziane, come rilevato, assieme a quelle da De Sanctis e De Meis – è alla base di tutta la speculazione teorica e dell'intera parabola creativa capuaniana tra gli anni Settanta e Ottanta, quella intenta alla difesa del Naturalismo e alla promozione del Verismo, nonché un'efficace chiave interpretativa delle opere di narratori e drammaturghi coevi.

È il mineolo stesso, d'altronde, a chiarire l'importanza dei suoi saggi critici nella Prefazione alla II Serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea* quando, prefigurandone una cattiva accoglienza da parte del pubblico, abituato a "giornali politici" quali il «Corriere della Sera», espliciterà così la necessità di raccogliere in volume riflessioni destinate ad essere comprese, nel loro peculiare carattere storico, solo in un probabile futuro:

> La critica [letteraria] diventa di giorno in giorno più strettamente scientifica, e i lettori dei giornali, da che si stuzzica in tutti i modi la loro malsana curiosità, sembra non sappiano gustar altro che le notiziette imbandite calde calde dalla sollecitudine dei cronisti. Fra intendimenti e gusti così opposti non v'è conciliazione possibile; e sarà

[51] G. TREZZA, *La critica moderna*, Le Monnier, Firenze 1874, pp. 318-319.
[52] Ivi, p. 319.

> assurdo sperare che, per amore della letteratura, s'abbia a tentare un piccolo sforzo contro le inclinazioni del pubblico. Quando il divorzio tra giornale politico e critica letteraria sarà completo, gli scritti del presente volume acquisteranno, se non m'illudo, il valore – non grande – di *segni del tempo*[53].

II.2. Arte e impersonalità. Gli *Studii sulla letteratura contemporanea I e I* (1880-1882)

Le due *Serie* degli *Studii* coprono un arco cronologico che va, essenzialmente, dal 1876 al 1881[54] e raccolgono, tra i venti saggi del primo volume e i ventuno del secondo, quaranta articoli scelti dalla produzione saggistica precedente. Molti rivengono dalla coeva collaborazione al «Corriere della Sera»[55], divisi fra interventi di taglio prevalentemente letterario e pezzi di critica teatrale. Il versante drammaturgico è quello in cui rifluiscono i *reportages* di Capuana sulle messinscene al Teatro Manzoni di Milano, prevalentemente commedie, recensite sotto le insegne delle rubriche «Rassegna drammatica» e «Corriere teatrale». I due volumi radiografano, come già accennato in diversi punti della nostra trattazione – e come si chiarirà ulteriormente in alcuni luoghi testuali successivi – l'itinerario del mineolo, già intrapreso nel *Teatro*, verso la formulazione compiuta della "nuova" estetica verista e dell'adesione alla "moderna" forma romanzesca, fino a giungere alla perfetta fusione delle due coordinate nell'opera verghiana tra *Vita dei campi* e i *Malavoglia*, cioè quando Capuana intercetterà nell'opera del conterraneo «la più soddisfacente trasformazione

[53] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., pp. V-VI.
[54] In realtà, l'arco cronologico della composizione retrocede notevolmente se si considerino i due articoli sul *Libro di Giobbe* di Leroux e quello sul Galateo del 1867, i due sull'*Armando* del Prati e sul Vigo e Rapisardi del 1868 e quello sugli *Studi di poesia popolare* del Pitrè del 1873. Nel 1881 Capuana interromperà la collaborazione col «Corriere della Sera» per assumere la direzione del «Fanfulla della Domenica».
[55] Per una cronaca puntuale della collaborazione di Capuana al «Corriere della Sera», si veda L. MENEGHEL, *Luigi Capuana critico letterario del "Corriere della Sera"*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia» dell'Università degli Studi di Milano, LXIV, II, maggio-agosto 2011, pp. 157-180.

del documento in monumento, ossia il passaggio dal nudo dato oggettivo alla rappresentazione di esso»[56].

I famigerati *segni del tempo*, sbandierati come ineludibili punti programmatici della nuova estetica, sono rintracciati da Capuana in un nugolo di opere letterarie e drammatiche a lui coeve, nelle quali il critico sempre più rivendica la centralità della forma come rispecchiamento di un reale che non sia mero "verismo" fotografico e asetticamente mimetico, bensì creazione di una realtà che ha sembiante di quella vera senza però coincidere perfettamente con essa.

Seguendo tale fede, Capuana contrappone, lungo l'esegesi critica, gli scrittori e drammaturghi nei quali può essere enucleata questa maturazione, a quelli in cui l'opera soffre ancora di taluni ritardi o approssimazioni: così, ad un Gautier «adoratore della forma […] però troppo esteriore da poter intendere quel che più importa nell'arte, la vita»[57], o al Prati dell'*Armando*, nel cui romanzo storico Capuana registra «un disaccordo tra il concetto e la forma [per il quale] il poeta ha disertato la verità»[58], il critico contrappone chi con la propria opera si avvicina maggiormente ad un'Arte che è Realtà[59]: essendo la forma una «necessità creativa [caratterizzata] da una evoluzione che somiglia a quella delle forme naturali, e deve perciò studiarsi cogli stessi metodi»[60]- come Capuana riporta recensendo i *Saggi* di Canello nel 1877, e richiamandosi palesemente al Trezza – il metodo applicato all'arte nuova sarà quello di una «forma vitale, una personalità libera e indipendente»[61] del concetto del poeta quando svincolato dall'astratta indeterminatezza.

Gli scrittori che più incarnano questo ideale calato nella realtà sono, nella I Serie degli *Studii*, il Zola dell'*Assommoir* e il Sacchetti di *Riccardo il tiranno*: gli «ortolani, fruttaiuoli, pescivendoli di Zola [sono] dipinti con una potenza di colorito tizianesco […] come dalla diretta realtà»[62], in cui, «all'analisi minuta, di un'esattezza quasi

---

[56] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXI.
[57] L. CAPUANA, *Teofilo Gautier,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 17 e p. 30: «La forma! Il colorito!: il sentimento, il carattere gli parevano cose secondarie […]. Gautier non lascia una sola creatura vivente, come n'ha lasciate a centinaia il Balzac: lascia dei quadri. […] La *fèerie*, un turbinio, un bagliore di luci e colori: ecco l'ideale di lui per il teatro»: p. 30.
[58] L. CAPUANA, *Giovanni Prati,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 104.
[59] L. CAPUANA, *Fontana e Stecchetti,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 168.
[60] L. CAPUANA, *A. Canello,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 303.
[61] L. CAPUANA, *Mario Rapisardi,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 148.
[62] L. CAPUANA, *Emilio Zola,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 64.

scientifica [si unisce] il sentimento», desanctisiano «soffio di vita». Corollario di questa identità tra Arte e Vita è la qualità dei personaggi dell'opera d'arte moderna; Bettina, Riccardo, Giovanni sono figure che «non escono più di mente»[63], giustificati da nient'altro che dalla loro stessa esistenza:

> è innegabile: nell'arte quel che più ci attrae è sempre la vita. Quando il personaggio esce perfettamente vivo dalla fantasia dell'artista la soddisfazione è completa […]. Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientiche […]. Il personaggio viene giustificato dalla sua esistenza stessa, come nella natura; col pregio che nel mondo dell'arte è assai meno accidentale e quindi assai più importante, che non sia nella natura. Per questo riguardo la novella *Riccardo il tiranno* è un vero gioiello[64].

Fissati i prodromi estetici del verismo negli *Studii* della I Serie, i saggi contenuti nella II Serie - che comprende, tra gli altri, scritti su Capponi, Dossi, Balzac, Massarani, Daudet, Zola, Cossa e Betteloni – costituiscono una conferma *in re* di quelli, e la pronuncia definitiva (siamo negli anni tra il 1879 e il 1881, nella piena e fermentante elaborazione "a quattro mani" dell'estetica e del romanzo veristi, come vedremo nelle pagine a seguire) sulla nuova temperie.

Individuato in Balzac, infatti, l'anticipatore del romanzo moderno, «e anch'il *naturalista*, e anche lo *sperimentale* […] da cui tutti procedono: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola»[65], è nel Verga di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* che s'incarna la forma compiuta, italiana e moderna di quel genere, nella quale i personaggi divengono «forme viventi senza alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide»[66] e, creando «l'illusione completa»[67] della realtà, traduce la forma nella «*perfetta impersonalità* dell'opera d'arte»[68], unico lascito, conclude Capuana, del naturalismo e del positivismo nel «romanzo contemporaneo»[69] di fattura nazionale.

---

[63] L. CAPUANA, *Sacchetti e Navarro,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p.190.
[64] Ivi, pp. 189-190.
[65] L. CAPUANA, *Balzac,* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., p.76.
[66] L. CAPUANA, *Giovanni Verga. Vita dei campi*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., pp. 123-124.
[67] *Ibidem.*
[68] L. CAPUANA, *Giovanni Verga. I Malavoglia*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., p. 140.
[69] *Ibidem.*

Parimenti che nel romanzo, sentito, sulla scorta delle suggestioni da Trezza, De Sanctis e De Meis, quale forma più consona alla modernità, Capuana contempla anche nel teatro le medesime necessità, rilevando, ad esempio ed *e contrario* - negli *Studii* - la carenza, nelle opere drammaturgiche coeve, del medesimo movimento organico ed unitario che il romanzo, invece, era riuscito a raggiungere.

È il caso della commedia in quattro atti, *I guai dell'assenza*, del Marenco e della commedia in tre atti dell'Interdonato, *Catene legali*. I due, nel giudizio di Capuana, pur partendo da una buona situazione drammatica, non hanno seguito «la logica delle cose, dei caratteri, delle passioni umane, la sola e vera logica che dia all'opera d'arte il suo valore»[70].

Lontani entrambi, nel loro teatro, dall' intima realtà delle cose, la loro «maniera»[71], secondo Capuana, s'è espressa nella totale mancanza, nelle due commedie, «del processo, cioè del razionale svolgimento dei fatti, dei caratteri, e dell'azione; la necessità, la fatalità drammatica per cui un personaggio non può sentire, appassionarsi ed agire altrimenti che in quella data misura e in quel dato modo»[72].

Le intrinseche difficoltà connesse alla ricerca fallimentare, da parte dei drammaturghi italiani, di una "forma" teatrale adeguata ai tempi spingono in questi anni Capuana a fare un bilancio dello stato di quell'arte in Italia. Riprendendo alcuni passaggi della questione, già trattati nei saggi contenuti nel *Teatro* del 1872, nel 1877 lo scrittore riconferma la mancata fede nella resurrezione del teatro italiano, già postulata cinque anni prima quando, indicando negli immortali capolavori di Goldoni e della Commedia dell'arte la vetta della storia della letteratura drammatica nazionale[73], aggiungeva il declino inarrestabile di quella forma, in Italia, come conseguenza necessaria della fisiologica evoluzione di tutte le forme e, con esse, anche delle «storie parziali delle diverse letterature drammatiche»[74].

---

[70] L. CAPUANA, *Due commedie nuove*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II, cit., p. 277.
[71] Ivi, p. 279.
[72] Ivi, p. 280.
[73] L. CAPUANA, «Rassegna drammatica», in «Corriere della Sera», 24-25/12/1876.
[74] L. CAPUANA, *Il teatro italiano*, «Rassegna drammatica», in «Corriere della Sera», 14-15/01/1877. In un articolo di qualche giorno dopo, Capuana ritornerà sulla questione della crisi del teatro italiano, interrogandosi nuovamente sui motivi di quel declino: «La colpa è forse nostra se la educazione letteraria, l'indole dell'ingegno, le attitudini della fantasia impediscono agli italiani di stampare un'orma profonda sul teatro moderno?»; cfr. «Rassegna drammatica», in «Corriere della Sera», 22-23/01/1877.

Se negli anni fiorentini e dalle colonne della «Nazione» Capuana aveva mostrato di credere per un certo tempo in una rinascita del teatro in Italia e in una emancipazione dal tributo largamente pagato alle produzioni francesi, gli anni milanesi e la pratica recensoria, al Teatro Manzoni, di spettacoli privi di originalità e «senza le pennellate, i tocchi che sono il gran segreto dell'arte»[75] che invece lo scrittore cominciava a scorgere nel romanzo, nonché le acuite incomprensioni con un pubblico medio borghese non pronto – parimenti che il direttore Torelli Voiller – a recepire la novità dell'«applicazione audace e innovativa delle teoriche naturaliste»[76], spingono Capuana ad abbandonare, nel 1878, le recensioni delle ultime novità delle stagioni teatrali milanesi e a continuare a scrivere solamente di critica letteraria, definitivamente persuaso che la drammaturgia nazionale sia un "organismo" ormai vecchio e superato dalla contemporaneità e dalla potenza del romanzo realista.

Gli *Studii sulla letteratura contemporanea*, in questo senso, sono stati il laboratorio sperimentale lungo il cui itinerario Capuana aveva portato a sufficiente maturazione le sue idee sul realismo nell'arte e sulla "giusta" forma da dare al romanzo moderno:

> L'arte tende a ritemprarsi, a rinnovellarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa. Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata, e il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo […][77].

In fondo, la storia narrata in *Giacinta* (1879) è perfettamente ascrivibile, finanche nella dedica a Zola, all'ambito culturale del positivismo e, letterariamente, ai modelli naturalistici francesi. Ed è anche, negli intenti programmatici di Capuana, il romanzo realista, anzi "verista" preparato da almeno un decennio di studio delle scienze positive e di osservazione del panorama creativo nazionale e d'oltralpe.

Eppure, al lettore più attento non poté fuggire la breve *Avvertenza* al romanzo, nella quale Capuana dichiarava di aver composto «una vera opera d'arte!», indicando dunque, dietro l'indubbio apprezzamento verso Zola, i De Goncourt, Taine, una

[75] L. CAPUANA, «Corriere teatrale», *Dopo un duello*, in «Corriere della Sera», 27-28/01/1877.
[76] P. AZZOLINI, *Nota introduttiva*, in L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., p. VIII.
[77] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I, cit., p. 67.

indubbia originalità di posizione, pur nell'uso del "metodo" positivo anche nell'arte, ma solo in quanto "metodo": ché l'arte, anzi, l'Arte, era per lo scrittore un'altra cosa, e in definitiva una sfera della produzione umana con delle ragioni intrinseche indubbiamente prevalenti su tutti gli altri ambiti, compreso quello scientifico.

Così, pur condividendo la validità scientifica dei "documenti umani" dei De Goncourt e del Zola del *Ventre de Paris*, Capuana nel corso degli anni Settanta affinerà sempre più la propria ideologia poetica smarcandosi (ma non eliminandolo) dallo stretto e troppo vincolante realismo di quelli arricchendo la storia "vera", il "documento" umano della "fantasia" (di cui già parlava negli scritti sul *Teatro* del 1872, mutuandola dal De Sanctis), essenzialmente operante, già dai primi esperimenti novellistici coevi al *Teatro*, nella direzione dell'analisi psicologica, la quale si richiama certo ai modelli recenti del Zola di *Une page d'amour* e al Balzac della *Femme abandonnée*, ma risale, nelle sue prime formulazioni, ancora più addietro nel tempo, a quei modelli che lo stesso Capuana aveva individuato nella cultura francese (già nel *Teatro italiano*) - dalle opere di Dumas *fils* al *De l'amour* di Stendhal, dal Flaubert al romanzo psicologico-sentimentale di Tommaseo, alle prove minori del Farina - del cui realismo borghese egli accentua soprattutto lo scavo nell'interiorità e un'analisi delle passioni condotta con metodo scientifico e razionalmente analitico[78].

L'itinerario di Capuana verso la "forma" più adatta ai tempi moderni porta dunque lo scrittore, tra il 1875 e il 1877, alla formulazione di un'estetica originale nella quale convivono le opposte istanze dello psicologismo e dello scientismo moderni, dell'Arte e del Vero, della rappresentazione e della visione, del documento e della fantasia/immaginazione; di un'opera – romanzo o dramma quale sia – che contenga in sé, in definitiva, anche le contrastive voci autoriali e dei personaggi, in un difficilissimo e funambolico equilibrio tra Arte e *impersonalità*.

Così - istituendo una precisa identificazione arte-verità - si esprime infatti Capuana *in esergo* alla prima raccolta di novelle, *Profili di donne*, la quale non a caso ha una gestazione che parte da ben lontano, se l'edizione definitiva dell'opera vedrà la luce nel 1877, ma i cui prodromi vanno individuati già ai tempi del *Teatro contemporaneo*, con la coeva stesura della prima novella della raccolta, e cioè *Delfina*, del 1872:

[78] Cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., pp. 78-79.

> Ecco dunque due parole per dire al lettore che queste novelle sono state scritte coll'unico intento di farne un'opera d'arte, cioè che sono delle sensazioni vere, dei sentimenti veri, dei dolori veri, e che l'autore si è preoccupato soltanto di renderli, come dicono i pittori, schiettamente, sinceramente, in guisa da mettere il lettore nel caso di averne un'impressione non di seconda mano, ma immediata[79].

Questa ambivalenza quasi costitutiva è, come si vede, presente, in Capuana - confermandone la coerenza di cui *supra* - già dalle prime prove narrative, condotte parallelamente alla critica teatrale e ai primi esperimenti drammaturgici di cui si è parlato precedentemente.

Diversamente Verga proseguiva - dopo il primo esperimento teatrale di *Rose caduche* (1869) e "i personaggi per le scene" del romanzo epistolare *Storia di una capinera* (1871)[80] - spedito verso la rappresentazione diretta, senza infingimenti né incertezze, delle individualità a tutto tondo di *Jeli il pastore, Rosso Malpelo*, *La lupa*, la cui forza icastica e quasi plastica, senza interferenze autoriali, costituivano già *in re* l'applicazione del "metodo" all'arte in una compiuta e originale forma narrativa.

In Capuana invece mancò sempre, nonostante i molteplici tentativi in questa direzione - si vedano le diverse revisioni alla *Giacinta* del 1879 - la perfetta coincidenza, nella scrittura, tra istanza di verità e forma perfettamente impersonale: proprio nel romanzo "verista" di *Giacinta*, nelle cui redazioni del 1886 e 1889 pure Capuana lavorò in direzione di un prevalere dei dialoghi e dell'*azione* sulla *narrazione*[81], e comunque nella "positivistica" *ottica dall'interno* del "bel caso" di patologia psicologica, il risultato mostrava sempre uno scollamento tra intenzioni teoriche e resa narrativa: sicché il prosciugamento, nell'opera, delle descrizioni a scapito delle sequenze rappresentate[82], non bastò a renderla un perfetto amalgama

---

[79] L. CAPUANA, *Prefazione* a *Profili di donne*, Brigola, Milano 1877.

[80] Il giovane Verga fin dalla permanenza a Firenze comprende, sulla scorta delle commedie prima di Ferrari, e poi del Torelli, che il "lievito teatrale" è fondamentale per l'opera narrativa. Scrivendo alla madre, lo scrittore riferisce il giudizio di Dall'Ongaro sulla commedia *Rose caduche*, apprezzata per la "delicatezza di disegno" e per un "dialogo stupendo, […] quale non l'ho trovato nei moderni poeti drammatici nostri". Anche nella struttura della *Capinera* s'intuisce lo scarto rispetto alle coeve produzioni di Dall'Ongaro, della Percoto, di Carcano; uno scarto dovuto essenzialmente alla cura per la "veridicità psicologica" e per un monologo asciutto e quasi impersonale, modellato sulle "norme teatrali"; cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., pp. 364-370.

[81] Cfr. A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., pp. 87-89.

[82] Nella Prefazione alla terza edizione di *Giacinta* edita dalla catanese Giannotta nel 1889, e indirizzata *A Neera*, Capuana afferma di non avere ancora un'idea ben precisa in merito al romanzo; lo studio propedeutico dei modelli stranieri, e in special modo francesi, non riesce come al tempo della critica

organico in tutte le sue parti, e soprattutto nella lingua adottata ad interpretarne e vestirne il postulato imprescindibile dell'impersonalità.

Questa indecisione rappresentativa – alle prese con la formulazione di una narrazione della modernità – tra le diverse istanze dello psicologismo, del vero, della fantasia, dell'impersonalità, dell'immaginazione, è ricalcata nel bifrontismo di *Profili di donne*, la cui epigrafe da Diderot ("Ceci n'est pas un conte")[83] ne svela il modello e, contestualmente, vuol dare al lettore l'impressione di trovarsi davanti ad una storia vera, ad una *tranche de vie* che nulla ha lasciato alla pura invenzione, e però introduce, nelle sei novelle intitolate ad altrettanti nomi di donna (Delfina, Giulia, Fasma, Ebe, Jela, Cecilia), seppur con accenti di alcuni *cliché* di triti filoni ottocenteschi e tardo-romantici, una sorta di realismo borghese che "notomizza" attraverso l'occhio dello scrittore-scienziato e analista, le fragili psicologie femminili, indagate su base fisio-patologica.

L'opera della "modernità" nasce e si sviluppa, in Capuana, e già nei *Profili,* dimidiata tra l'istanza rappresentativa delle «figure riapparse limpide quasi viventi»[84], e l'«opera d'arte»[85] uscita dalla mente dell'artista creatore, tra il documento di variegati «casi di vita»[86] e lo scandaglio dell'animo umano, in special modo femminile.

teatrale a procurargli la formula per una "narrazione originale" italiana: «Pareva che la nostra vita contemporanea sentisse una gran paura di apparire nell'arte»: cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero* cit., p. 324.

[83] Con ogni probabilità, e come già ipotizzato in precedenza, Capuana aveva letto Diderot su segnalazione di Telemaco Signorini, soprattutto per le precise posizioni rispetto al dramma borghese e alla necessità per il teatro «di avvicinarsi alla società e alla vita contemporanea»: cfr. L. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie* cit., p. 98.

[84] L. CAPUANA, *Prefazione* a *Profili di donne* cit., p.VI.

[85] Ivi, p. 3.

[86] Ivi, p. VI.

II.3. L'«officina verista» di Verga e Capuana, con note a margine del *Carteggio* (1872-1890)

La rievocazione memoriale *Com'io divenni novelliere* radiografa compiutamente il bifrontismo di Capuana (arte e impersonalità, metodo e immaginazione, naturalismo e psicologismo) e l'accidentato itinerario alla ricerca non solo del segreto compositivo del romanzo della modernità, ma altresì della "forma" adatta a quella originale narrazione.

E infatti in quelle pagine, dopo aver ripercorso gli inizi di drammaturgo e critico teatrale, e i primi esperimenti narrativi col *Dottor Cymbalus*, aveva aggiunto che, «colla magra scusa di apprendere intanto tutti i segreti della commedia moderna»[87], occhieggiava, «ma incoscientemente, un *romanzo naturalista e psicologico insieme*»[88]:

> E così mi affondavo più e più nella melma della novella e del romanzo moderno. Naturalista? Verista? […] Volendo significare che, nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a *foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma*; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io di […] ripulirla togliendone via […] i rami morti […]. Infatti, dai *Profili di Donne* al *Bacio* (poi ribattezzato *Storia fosca*) […] da *Homo* a *Ribrezzo,* vedrete evidentissimi i segni del penoso lavorìo, diretto ad ottenere il risultato di render la novella, dirò così, *autonoma*, qualcosa d'indipendente, *al di fuori del tutto dal suo autore* […][89] .

A distanza di diversi anni, dunque, dalla formulazione della *teoria del romanzo moderno*, a cui, da una sperimentazione in campi contigui ma differenti - quali quello della critica letteraria e teatrale per Capuana, e del romanzo e la novella per Verga – entrambi gli scrittori erano giunti, trovando una speculare reciprocità d'intenti nella quasi coeva pubblicazione di *Vita dei campi* e degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 e 1882) – Capuana non ripudiava le vecchie posizioni, riconfermando al 'suo' metodo l'identico significato, perché in effetti, come afferma

[87] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere* cit., p. XXVI.
[88] *Ibidem.*
[89] Ivi, p. XXX.

Bigazzi, per lui «l'impersonalità era stata e rimase, a suo modo, un'ideologia»[90] : declinata solo in *forme* differenti, organizzate riassumendo le sparse teoresi del primo ventennio unitario e calibrandole per il verismo, così come, successivamente e a volte contestualmente a questo percorso, per le opere a più marcato carattere psicologico e/o fantastico.

Il nucleo irriducibile di tutto il suo itinerario e delle varie sue proposte teoriche e narrative è senza dubbio costituito dal resistente binomio Arte/Vita, da quella prioritaria esigenza, per mezzo della scrittura, di «rappresentazione di tutto l'uomo e di tutta la società»[91] alla quale anche il suo sodale d'anima e intelletto, Verga, aveva lavorato per tutta l'esistenza, confermandone l'imprescindibilità in tutti i processi della creazione letteraria («*la vie seule est belle*»)[92].

---

[90] R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, p. 358. Quanto ad uno dei capisaldi programmatici della poetica verista - e cioè il 'metodo' dell'impersonalità – si rinvia ad uno degli studi tuttora imprescindibili in merito: D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1989.

[91] Ivi, p. 102. All'altezza cronologica del 1865-'66, il Capuana 'fiorentino' aveva già scritto un «racconto alla Poe, *Il dottor Cymbalus*», si dedicava alle recensioni teatrali per «La Nazione» e «prometteva – oltre al volume di racconti *Profili di ignoti*» (che muterà il titolo in *Profili di donne*, la raccolta edita nel 1877), uno «studio critico su Balzac e i saggi su *I nostri giovani romanzieri*, e cioè Nievo, Bersezio, Barrili, Farina, Gualdo, De Amicis, Verga e Tarchetti» (i saggi poi raccolti negli *Studi sulla letteratura contemporanea* del 1880); in un breve torno di tempo, Capuana aveva sperimentato le molteplici possibilità, insite nelle diverse *forme* artistiche, di declinare compiutamente il binomio Arte/Vita e ne aveva trovato la giusta collocazione e 'rappresentazione' – accantonata l'ipotesi teatrale per le problematiche connaturate a certe 'rigidità' sceniche, che non rendevano compiutamente, agli occhi di Capuana, la 'fluidità' della vita – nella *modernità* del romanzo, «fornito di un bisturi analitico di cui gli appariva invece privo il teatro […] e che permetteva di passare dalla monodia del protagonista a una pluralità di storie umane degne di figurare nel gran libro del cuore e della società»: Bigazzi, cit., pp. 101-102; si veda anche, a tal proposito, CORRADO DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954.

[92] Lettera di Giovanni Verga a Felice Cameroni del 19 marzo 1881, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse,* Roma, Bulzoni 1979, pp. 107-108; l'entusiastica citazione verghiana, rivolta a Cameroni nel ringraziarlo della recensione ai *Malavoglia*, di uno dei suoi passi preferiti di Zola, che fa il paio con molte altre affermazioni significative dal *Roman expérimental* («tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions»: citiamo dalla prima edizione, É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier 1881, p. 246), si riferisce non ad un generico 'vitalismo', ma ad uno dei presupposti teorici fondanti della teoria naturalista proposta da Zola, quell'interesse per la natura e per la vita 'intera' da cui l'osservatore attento non può mai prescindere; in merito alle suggestioni verghiane dal naturalista francese, si veda F. VEGLIA, *Il 'maestro' e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in R. LUPERINI (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea. Saggi*, Lecce, Manni 2017, pp. 23-53. Il concetto della stretta connessione fra la 'vita' e una sua adeguata resa nella scrittura – memore del magistero zoliano - verrà ripreso da Verga, a breve distanza temporale, in una lettera al Rod:« […] è solo un omaggio naturalissimo reso al maestro, […] cui tutti noi che tentiamo di cogliere la vita nella sua reale manifestazione, dobbiamo qualche cosa» (Lettera di G. Verga a Rod del 16 luglio 1881, in FREDI CHIAPPELLI (a cura di), *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier 1954, p. 36). Un'edizione aggiornata è quella a cura di G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004.

Se l'adesione all'estetica naturalista aveva segnato in Capuana il passaggio dal romanzo di carattere storico e d'intento moralistico-pedagogico al romanzo sui costumi contemporanei, la formulazione dell'estetica verista sollecitava l'adesione ad una 'forma' che, pur memore della scientificità del modello zoliano, non faceva dello scientismo positivista «una *vision du monde* totalizzante»[93], ma la contaminava, come già visto, con De Sanctis («[…] ma un lavoro d'arte è rappresentazione simultanea della vita […] ed il principio ereditario non è il solo fattore della vita»[94]) ibridato dalla lezione demeisiana (e da Balzac e Diderot) verso un rispetto dei 'fatti' e della rappresentazione oggettiva che reclamavano altresì le facoltà soggettive di organizzazione 'fantastico-immaginativa' dei dati raccolti: una forma *vivente* che integrasse «osservazione e creazione»[95] .

Le riflessioni di calibro prevalentemente teorico disseminate nelle opere degli ultimi anni non fanno che riprendere, quasi con le medesime parole, gli assunti capuaniani iniziali, riconfermando una linea di pensiero sostanzialmente immutata. Ne è esempio paradigmatico un passo da *Idealismo e cosmopolitismo*, uno degli scritti più noti della raccolta degli *«Ismi»* del 1898, nel quale, dietro il finto alterco tra due personaggi sostenitori di due visioni opposte della vita, Capuana adombra il perdurante dilemma forma/ contenuto, risolvendolo nei termini già adoperati trent'anni prima, alle prese con le prime scritture per la scena:

> -Ma dunque lei è un codino!
>
> -Niente affatto. Nessun nuovo ideale umano mi lascia indifferente. Ma qui si tratta d'arte, non di pensiero filosofico o scientifico.
>
> -Vorrebbe forse un'arte vuota di contenuto, forma soltanto?
>
> - Niente affatto. Tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice. Intendiamoci. Io odio le cose a mezzo, gli ibridismi. Il puro concetto, se mi occorre, vado a cercarlo nei libri dei filosofi o in quelli degli scienziati. Lì trovo la verità astratta o nuda, cioè quella che provvisoriamente sembra verità; e coi filosofi e con gli scienziati mi insuperbisco della divina potenza dell'intelletto umano, e insieme con loro mi umilio e mi scoraggio davanti all'infinità dell'Ignoto che riduce a ben misera cosa la nostra più profonda filosofia, la nostra più

[93] F. ROMBOLI, *L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana*, in LUPERINI (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea. Saggi*, cit., p. 95.
[94] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, in ID., *Saggi critici*, Bari, Laterza 1965, vol. III, pp. 285-286.
[95] M. L. PATRUNO, *Teorie e forme della letteratura verista. Capuana, Verga, Betteloni*, Manduria, Lacaita 1985, p. 66.

> ardita e meravigliosa scienza. Quando poi mi rivolgo all'opera d'arte, ricerco invece sensazioni, impressioni, caratteri, rappresentazioni nelle quali quel tal concetto filosofico o scientifico, prima ricercato altrove, può benissimo tornarmi dinanzi ma incarnato nella forma, divenuto uomo, donna, paesaggio, passione, azione; e incarnato in modo così perfetto, che io dovrò avere l'illusione di trovarmi faccia a faccia con questa nuova e più eccelsa Natura, e rifare intorno ad essa l'identico lavoro fatto dal poeta, dal romanziere, dal drammaturgo allorché ricavavano dalla vita sociale il soggetto che li aveva prima commossi e poi spinti a riflettere. Insomma dovrò essere io, se sono capace, il concetto condensatosi nell'organismo dell'opera d'arte, e rimuginarmelo senza che il romanziere o il drammaturgo abbiano a fermarmi a ogni po' e picchiarmi la spalla con un: - Bada! Qui sotto c'è un gran pensiero; bada[96]!...

La forma "compiutamente" verista – vero tarlo ideologico e metodologico capuaniano, che lo scrittore inseguì, in forme diverse, per tutta la vita - Capuana, dopo averla coerentemente teorizzata negli studi di critica letteraria e drammaturgica (nella quale, come abbiamo visto, i «personaggi vivi e veri»[97]comparivano già nel 1865), e non altrettanto in grado di "rifonderla" nelle misure narrative, se non con grandi incertezze (soprattutto formali), la trovò nei lavori verghiani, come registrato fedelmente dalle recensioni a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia* contenute negli *Studii sulla letteratura contemporanea II*.

Riteniamo in questo senso però opportuno, e anche proficuo, aggiungere dei rilievi testuali al "giuoco delle parti" di Verga e Capuana nel fermento di elaborazione critica e creativa dell'officina verista, spesso sbilanciata sulla verghiana "vaghezza teorica" – ormai dato ermeneutico sorpassato - e però restituendo a Capuana un valore

---

[96] L. CAPUANA, *Idealismo e cosmopolitismo. III*, in Id., *Gli «Ismi» contemporanei ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* cit., p. 25.

[97] Gli anni a partire dal 1864, e cioè dall'arrivo a Firenze, sono per Capuana anni di 'apprendistato' teatrale e però già di 'itinerario' costante verso il romanzo: a partire dal progetto di un «dramma in prosa e di soggetto moderno, […] l'*Elisa Fantini*» e fino alla collaborazione con la «Rivista italica» e poi, a partire dal 1866 e fino al 1868, alle recensioni teatrali per «La Nazione», Capuana compie il suo distacco dai retaggi convenzionali della letteratura risorgimentale verso un progressivo svecchiamento delle strutture prima del dramma e, poi, della novella e del romanzo; a questo proposito, già nella relazione (da segretario di commissione) sul concorso drammatico «Adelaide Ristori», del 1865, aveva invocato, per la composizione autoriale, «personaggi *vivi* e *veri* […] e sentimenti rigorosamente espressi»; si veda, in merito, e per le citazioni *supra*, G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA e L. PASQUINI, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., I, pp. XI-XXXVIII. Le recensioni a Foussier e Barbier, Eliodoro Lombardi e Torelli (risalenti prevalentemente agli anni 1866-1868), contenute in L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici,* Palermo, Pedone-Lauriel 1872, trasleranno le riflessioni sulle *forme* della creazione artistica più adatte alla modernità dal teatro al romanzo, giungendo agli *Studi sulla letteratura contemporanea* (I e II Serie) del 1880 e del 1882.

più congruo nel campo degli esiti artistici; saggiando dunque, nell'analisi, la specificità e la funzionalità del 'modello' del verismo.

In particolare, la corrispondenza fra Verga e Capuana può godere oggi di un resoconto pressoché fedele e continuativo dei suoi documenti grazie alla recentissima pubblicazione (2024) del *Carteggio Verga-Capuana* a cura della Giuffrida[98], che rileva le molteplici tappe del sodalizio umano e dell'officina letteraria dei due scrittori in un *corpus* epistolare arricchito progressivamente, rispetto alla prima edizione di Raya (1975-1984), dagli studi della Finocchiaro-Chimirri (1977), della Bacchereti (2002) e di Di Silvestro (2012), ma che qui si avvale di una disamina improntata a criteri filologici più rigorosi e corredata anche di un ampio commento testuale.

La corrispondenza, che copre un arco cronologico piuttosto ampio (che corrisponde al periodo di effettiva e quotidiana comunicazione fra Verga e Capuana, che si erano conosciuti a Firenze nel 1865)[99], parte dalla recensione di Capuana alla verghiana *Storia di una capinera* (1872), scritta in larga parte nel '69, quando cioè Verga ha già pubblicato *Una peccatrice* (1866) e l'ha trasposta, nel 1869, in un «modesto esercizio per le scene»[100] (molto probabilmente, *Rose caduche*).

Capuana, recensendo nel 1867 il teatro di F. Halm, aveva già avviato più che embrionalmente la riflessione sull'oggettività e sul grado di autonomia del prodotto artistico («Il maggior difetto del teatro contemporaneo tedesco […] è la soggettività. Il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori […], sino a indovinare il pensiero del personaggio che vuol mettere in scena»[101]), e nella recensione ai *Mariti* di Torelli replicava, come abbiamo visto *supra*, il concetto del «dimenticare [nell'opera] perfettamente l'artista»[102]. Verga, alle prese con la scrittura scenica di *Rose caduche*, e anche su suggestione di Capuana, aveva

[98] M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019; poi G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a cura di M. Giuffrida, Interlinea, Novara 2024.
[99] Un'articolata ricostruzione dei soggiorni fiorentini di Verga e Capuana si deve a BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, cit., pp. 53-129; si vedano, al riguardo, anche gli Atti del Convegno sui romanzi fiorentini a cura della Fondazione Verga: FONDAZIONE VERGA (a cura di), *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga 1981 e, fra gli ultimi studi, M. GIUFFRIDA, *Verga e Capuana a Firenze (1864-1871)*, in G. FORNI (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022, pp. 33-52.
[100] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 18 febbraio 1872, in GIUFFRIDA (a cura di), *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 94.
[101] L. CAPUANA, *Friedrich Halm*, in ID., *Il teatro italiano contemporaneo* cit., p. 345.
[102] L. CAPUANA, *Achille Torelli*, in ID., *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici,* cit, p. 96.

abbandonato il tardo-romanticismo 'ortodosso' del Ferrari per «l'espressione di profonda verità»[103] della drammaturgia torelliana.

Le lettere del febbraio-aprile 1872 descrivono un Verga che mostra di aver letto a fondo, e traendone insegnamento, il libro di critica drammatica dell'amico («Io dovrò forse molto al tuo libro»[104]) e un Capuana che, a margine della recensione alla *Capinera*, comincia, avendo prima di Verga approfondito Balzac e i realisti francesi e avendone respirato l'ineludibile modernità, a sostituire l'interesse per il genere teatrale con quello per la forma-romanzo, sorta demeisianamente dalle ceneri del genere teatrale giunto al suo perfetto compimento formale e più adatta a «dipingere caratteri e costumi dell'età contemporanea»[105]. È a quest'altezza cronologica che si attesta il binomio arte-vita, d'ora in poi perno resistente e costitutivo del sistema capuaniano:

> Io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio. Mi pare ch'egli m'abbia dato tutto quello che dovea. Pel solo fatto di esser vivente, quel personaggio è bello, è morale; e, se opera bene e predica meglio, non nuoce: torno a ringraziar l'artista del di più. E al pari del personaggio amo viva l'azione. L'azione allo stesso modo, pel solo fatto di essere vivente e bella, è morale […]. E sotto la veste dell'artista, convien rammentarselo, c'è sempre più o meno un pensatore. Se questi fa capolino un po' più dell'altro, tanto meglio; è quel che ci vuole a questi benedetti lumi di luna. Ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l'uno o l'altro, io non esiterei, trattandosi di teatro, a sceglier l'artista. Il pensatore schietto, quando voglio, l'ho sotto mano lì, negli scaffali, sul tavolino, ad ogni occasione, e posso interrogarlo a mio agio; ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte, e voglio questa, non altro[106].

«L'unica opera d'arte […] ormai possibile, che sia affatto moderna»[107] che Capuana individua nella "prosa" verghiana, è ormai una necessità storica di svecchiamento del romanzo italiano di stampo risorgimentale (patriottico, moralista e pedagogico) e di

---

[103] *Ibidem.*
[104] M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 97. Verga si riferisce al volume *Il teatro italiano contemporaneo*, appena pubblicato dall'amico.
[105] L. CAPUANA, *Recensione* a E. LOMBARDI, *Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri*, in «La Nazione», IX, 255, 12 settembre 1867, cit. da RAFFAELE DE CESARE, *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997), p. 59.

[106] L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, cit., p. XI.
[107] C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 309.

accoglimento dell'avanguardia francese di Balzac, Flaubert, i de Goncourt, Zola; contestuale, però, all'istanza di originalità - rispetto ai realisti e naturalisti d'Oltralpe - più volte rivendicata, come vero e proprio assunto programmatico, da entrambi.

Certamente le annotazioni dei due scrittori rispetto alla genesi e al percorso elaborativo dei testi[108], ai libri letti e scambiatisi, alle novità editoriali, agli appunti e ai rilievi sulle opere dell'altro restituiscono una riflessione teorica, fino al verismo e anche sul verismo, molto più spesso 'a quattro mani' di quanto si pensi: e questo vale tanto per le considerazioni verghiane su Flaubert e la copia della *Madame Bovary* rimandata a Capuana («del realismo non c'è che quello dei sensi»[109] in un «libro scritto da uno scettico»[110]), o su Zola («il più originale dei romanzieri viventi»[111]), o sulla contemporanea gestazione di *Tigre reale* e *Nedda* («Ho scritto una novella, un [o] schizzo di costumi siciliani, per una nuova rivista che si pubblica qui. Ho finito *Tigre reale* da un pezzo […]»[112] - quanto per le risposte e le considerazioni di Capuana in merito ai libri inviati all'amico («Ti invio il Teatro completo di Dumas, i *Contes* e *Ninon* di Zola, Augier e Musset»[113]), alla gestazione delle novelle di *Profili di donne* («l'educazione sentimentale di Capuana»[114] e che piacquero molto a Verga) e dei cenni a quello che probabilmente costituirà il primo nucleo degli *Studi*, e cioè *Poeti e romanzieri contemporanei*[115], alla recente pubblicazione (1875) di Arcoleo, allievo del De Sanctis, e che Capuana presentò a Verga, della *Letteratura contemporanea in Italia*, nella quale si sostenevano le ragioni dell'oggettività artistica, autonoma rispetto all'autore, che, sebbene afferenti a quella che Arcoleo credeva l'arte più adatta alla rappresentazione della condizione dell'uomo - e cioè la drammatica («quando in una situazione, come in uno scorcio di pittura, si comprenderà tutta un'esistenza, in una scena tutto un carattere»[116]) – Verga ritrasferirà, in più punti, nella dedicatoria a Farina premessa a *L'amante di Gramigna* e, per nulla cambiata di segno, nella lettera a

[108] M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 69.
[109] Ivi, p. 114.
[110] *Ibidem.*
[111] Ivi, p. 159.
[112] Ivi, pp. 116-118.
[113] Ivi, p. 148.
[114] E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1973, 3 voll., I, pp. IX-LVI, alla p.
[115] M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 139.
[116] Ivi, p. 154.

Cameroni del 19 marzo 1881 («il lettore deve vedere il personaggio […] qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»[117]).

Fra i più densi passaggi del fitto dialogo epistolare tra i due scrittori, sicuramente quelli relativi al 1877, anno nel quale sia Verga che Capuana sono a Milano e partecipano alle discussioni letterarie del Caffè Biffi; Capuana ha già 'ideato', all'altezza cronologica del 1875, quello che nelle sue speranze avrebbe dovuto essere il romanzo 'moderno', e cioè *Giacinta*. Se sul piano della scrittura teatrale la 'forma' era un congegno pienamente collaudato, su quello narrativo la questione non era invece altrettanto chiara: come più tardi confesserà a Neera, per *Giacinta* egli non sapeva se seguire la 'forma' di Balzac o una 'più moderna' (che poi si rivelerà essere, come aspirazione almeno, quella verghiana), cosciente, in questa impresa, di essere «senza tradizioni, quasi senza guida»[118].

Il problema espressivo era evidentemente un corollario di una scelta "realista", che, negli anni dal '75 al '79, come abbiamo visto, angustiò Capuana fino al suo "esatto" inveramento nella "forma" verghiana di *Vita dei campi* (1880) e di cui le incessanti revisioni al suo romanzo portano testimonianza: gli *Studi sulla letteratura contemporanea* della prima Serie (in special modo con gli articoli su *L'Assommoir* (marzo 1877) di Zola, *Les Frères Zemganno* di E. De Goncourt e su *Une page d'amour,* 1878 di Zola) testimoniano la ricerca, nel romanzo moderno, dei *segni del tempo* (contemporaneo), quelli di un'arte che deve «ritemprarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa»[119] e in cui i *Rougon- Macquart* sono espressione di una «creazione artistica […] subordinata al concetto fisiologico dell'eredità naturale»[120].

La pubblicazione dello zoliano *Assommoir* (1877) costituisce una linea di demarcazione netta nel percorso teorico e creativo di entrambi gli scrittori, e ne contrassegna i differenti esiti: Verga, terminato l'inventario della eredità fiorentina e milanese, aveva acquisito una certa dimistichezza con l'uso teatrale prima, poi

[117] Lettera di G. Verga a F. Cameroni del 19 marzo 1881, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., pp. 108-109.
[118] L. CAPUANA, *A Neera*, in ID., *Giacinta*, III edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta Editore, 1889, p. X.
[119] ID, *Une Page d'Amour*, in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima Serie, Milano, Brigola 1880, pp. 67-68.
[120] *Ibidem.*

narrativo dei dialoghi e delle 'scene' e anche, già dalla contemporanea gestazione di *Eros, Nedda* e *Padron 'Ntoni,* ('74-'76) una capacità oggettiva di rendere insieme lo sguardo sulla totalità e i vari gradini della scala sociale con la corrispettiva differenziazione stilistica e psicologica[121].

La ricerca di una 'forma' "semplice, breve ed efficace", però, lo attanagliava, e le incessanti revisioni al bozzetto di *Padron 'Ntoni,* come riportato anche dalla corrispondenza con l'editore Treves, testimoniano di una ricerca linguistica e stilistica («ma anche ideologica»[122]) molto sofferta (a Capuana confiderà, «Io faccio un bel nulla, e mi dispero»[123]).

La lettura dell'opera zoliana, integrata dall'acuta recensione di Capuana, che vi rilevava una «eccellenza della *forma* […] ed un uso del colorito non giusto per farlo […] una sobrietà rappresentativa, una nettezza di rilievo […]»[124] e «personaggi che non istonavano col fondo di verità»[125], introduce Verga nel nucleo dell'"operazione filologica" zoliana che egli trasferisce, con una sicurezza maggiore dell'amico, nel ponte gettato fra contenuto e forma dalla necessità dei "mezzi adatti" a restituire i vari gradi del 'colore locale', e quindi nella sostituzione del *documento* con la *ricostruzione* (*intellettuale*: l''ottica da lontano' della celebre lettera del 14 marzo 1879 a Capuana)[126].

Col "colpo di coda" dell'"epifania zoliana", e nelle intersezioni con la «forma drammatica»[127] dell'Arcoleo che invitava, nell'arte, ad una *rappresentazione* della «totalità della vita»[128] e mediando inoltre verso il romanzo l'impersonalità (prettamente teatrale) di Capuana, Verga giunse all'acquisizione della *sua* forma: a fine 1877 il 'bozzetto marinaresco' è ormai un romanzo del progetto ciclico della *Marea*[129].

---

[121] Cfr. R. BIGAZZI, *Il metodo di Luigi Capuana*, in ID., *I colori del vero*, cit., pp. 322-360.
[122] A. MANGANARO, *Verga,* Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 61.
[123] M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 166.
[124] L. CAPUANA, *L'Assommoir,* in ID., *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima Serie, cit., p. 54.
[125] Ivi, p.51.
[126] Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 marzo 1879, in GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 184-185.
[127] Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 238-239.
[128] *Ibidem.*
[129] Lettera di G. Verga a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, cit., p. 80. Si veda, per un approfondimento generale, *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno internazionale di Studi per il quarantennale della

La Dedicatoria a Salvatore Farina, nella Prefazione all'*Amante di Gramigna*[130] non è che una trasposizione dei molteplici fermenti e delle risultanze teoriche sottese a questa "comunione letteraria". Pur rimandando al futuro, al pari dell'Arcoleo, la modernità del romanzo come "fatto diverso", *Vita dei campi* è il luogo testuale in cui precipita la riflessione verghiana sulla narrativa, e il campo di sperimentazione, tematica e stilistica, verso la "forma" romanzo: nella quale l'opera d'arte deve sembrare «fattasi da sé»[131], ma «palpitante di vita»[132] e il lettore si trovi «faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo […] attraverso la lente dello scrittore»[133].

Le recensioni di Capuana a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia* (poi raccolte in *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, 1882) e quella alle *Novelle rusticane* compresa in *Per l'arte* (1885) – ma significative sono anche quelle al *Teatro di Giovanni Verga* e a *La crisi del romanzo* - disegnano la parabola verghiana verso il romanzo della modernità alla luce delle risultanze e delle evidenze di questo peculiare sodalizio artistico e del progetto comune di svecchiamento del romanzo tradizionale in vista di una "forma'" nuova di opera d'arte che riproduca

> non il meccanismo, ma la funzione normale o anormale […] di elementi disparati […] come lo stato sociale, i sentimenti, le passioni, le opinioni politiche, le credenze religiose […], non facendo altro che mettere al mondo *creature vive* […] con la stessa varietà della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze […][134].

Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. ALFIERI *et al.*, 2 voll., Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno 2020.

[130] Il principale manifesto della poetica verghiana dell'impersonalità è comunemente considerato la Dedicatoria a Salvatore Farina premessa a *L'amante di Gramigna* (e già, in forma lievemente diversa, alla prima stesura della novella, pubblicata sulla «Rivista minima» nel febbraio 1880 col titolo *L'amante di Raja*): si veda, a tal proposito, il capitolo *Naturalismo e impersonalità* in D. TANTERI, *Paralipomeni sul verismo*, Catania, Fondazione Verga-Euno 2020, pp. 13-37.

[131] G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. RICCARDI, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987, p. 92.

[132] *Ibidem.*

[133] *Ibidem.*

[134] L. CAPUANA, *La crisi del romanzo,* in ID., *Gli "ismi"contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo)* ed altri saggi di critica letteraria ed artistica, Catania, Giannotta 1898, p. 71.

Già però dagli *Studii* (in special modo quelli della Seconda Serie, segnati dal distacco dal naturalismo zoliano e improntati al *metodo* verista) e dalla teoresi drammatica equiparava la «vera *forma artistica*»[135] ad un *fenomeno* «da penetrare, intendere, *veder fare*»[136]; una forma (qui teatrale) nella quale «l'autore non dovrebbe affatto intervenire nello svolgimento dell'azione […] e lasciare che i personaggi operino da per loro, e che la commedia *si faccia da sé*»[137].

Questa "originalità" Capuana l'aveva trovata dapprima in *Vita dei campi* (un "organismo" così completo e necessario che «la mano dell'artista rimane invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé*»[138], fino all'«*illusione completa*»[139]; poi, nei *Malavoglia*, aveva rinvenuto, dopo il tono e il soggetto, l'altra deflagrazione nelle «nostre tradizioni letterarie impastate»[140]: e cioè quella linguistica (un «cavo […] straordinariamente lavorato di lingua comune e dialetto isolano»[141]): l'emancipazione piena dal *romanzo sperimentale* era finalmente compiuta, ridotto il suo apporto soltanto alla forma "impersonale", mentre il vero talento verghiano era stato quello di «rendere vive quelle povere creature dei pescatori»[142] come in tutte le grandi creazioni letterarie dell'umanità.

[135] L. CAPUANA, *Carlo Dossi*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, Catania, Giannotta 1882, p. 59.
[136] *Ibidem.*
[137] L. CAPUANA, *Due commedie nuove,* in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, cit., p. 280. Da rilevare che la prima pubblicazione dell'articolo risale al dicembre del 1879, dunque prima della prefazione all'*Amante di Raya* (febbraio 1880).
[138] L. CAPUANA, *Giovanni Verga,* in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, cit., p. 123.
[139] Ivi, p. 125.
[140] L. CAPUANA, *Giovanni Verga,* in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, Seconda Serie, cit., p. 135.
[141] *Ibidem.*
[142] Ivi, p. 142.

II.4. Declinazioni della *forma - verità*. Dal «progetto teatrale verista» alla scrittura «coscienziale» delle opere primo novecentesche (1885-1910)

Nell'arco di un ventennio di amicizia e collaborazione, Capuana compie il medesimo percorso verghiano[143], con anche molti momenti di osmosi elaborativa;[144] ma, a differenza dell'amico, non sarà mai in grado (tranne che per lacerti, ad esempio nella novella *Comparatico*) di indovinare, narrativamente, la forma/formula 'compiutamente' verista (abitati, i suoi romanzi e novelle, sempre da una forma inadempiuta, e proprio sui due cardini dell'impersonalità e della lingua), che, pure, aveva lucidamente descritta negli *Studi I* e *II.*

Lo dirà, guardando retrospettivamente al proprio percorso, nella Prefazione all'ultima edizione di *Giacinta* del 1889, interrogandosi, ancora una volta, sulla *forma*:

> […] la forma stessa del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra, che più mi seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi. Intravedevo talvolta il mio difetto ma non sapevo correggerlo[145].

[143] Ci riferiamo qui ad una questione dibattuta per molto tempo dalle diverse stagioni critiche sugli autori del verismo e su Verga in particolare, ossia sulla sostanza – di immediatezza o programmatica – della sua «tribolata conversione»: cfr. G. Tellini, *Introduzione*, in Verga, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, p. XXIII; a tal proposito, la Alfieri sostiene, in base ad una serie di rilievi testuali e ad una più documentata storia autoriale, che la suddetta conversione vada interpretata, più che come scelta poco meditata, come una «maturazione di scelte tematiche e formali, verso la conquista di un metodo compositivo idoneo a raffigurare in tutte le sue complesse sfumature la realtà sociale moderna […] integrando la svolta, implicitamente, nel proprio percorso artistico»: cfr. G. ALFIERI- D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)* al par. 4.2, *La "conversione" al verismo: fulgurazione o "evoluzione" artistica?*, pp. 81-83, in *Verga e il verismo*, a cura di G. FORNI, Roma, Carocci 2022, pp. 79-114.

[144] I vari carteggi (Raya, Finocchiaro-Chimirri, Giuffida) documentano questa osmosi tra i due scrittori sostanziare tutti gli anni Ottanta: due casi emblematici, le strette contiguità tematico-formali - fino al "quasi plagio", come Verga amava definirlo - fra il verghiano *Marito di Elena* e la capuaniana novella *Mostruosità* nel 1881; o la scrittura quasi 'congiunta', a metà anni Ottanta, di *In portineria* e del *Piccolo archivio*.

[145] L. CAPUANA, *A Neera*, in ID., *Giacinta*, III edizione riveduta con prefazione dell'autore, Catania, Giannotta Editore, 1889, p. XI.

L'itinerario ventennale dell'amicizia e della scrittura (1872-1890, poi progressivamente diradatesi), ricco di fecondo interscambio e progettualità[146], servì a formulare quella teoria dell'arte verista che voleva porsi come esperimento nostrano, d'avanguardia e coerentemente originale rispetto al naturalismo e alla scuola zoliana, innanzitutto deprivato del furore delle descrizioni e dell'istanza sociale e attento al mistero della totalità umana; ma ebbe, nei due sodali, esiti artistici differenti.

Verga, dall'angolo visuale della sua cultura positivistica e materialistica[147], creò la grande epopea, corale e drammatica, dei *Malavoglia* e il romanzo di grande demistificazione intellettuale – con la sua riduzione della storia a natura - del *Mastro-don Gesualdo*; il "romanzo moderno", dunque sperimentale e scientifico , in lui riusciva efficacemente a dare *l'illusione completa della realtà*[148] nella perfetta compenetrazione di forma e contenuto; la "forma inerente al soggetto" inseguita da Capuana fino al fallimentare esito di *Giacinta*, in Verga portava invece alla riuscita equazione di realtà e sua rappresentazione da un punto di vista narrativo a essa interno, all'inveramento della forma in una operazione di «ricostruzione *ab intus* che poggia, come deve, sul documento, ma esercita su di esso la penetrazione dell'intelletto»[149].

Capuana, messo da parte dunque il romanzo - incapace di indovinarne, appunto, la forma, e forse anche spettatore (disilluso su sé stesso) della riuscita verghiana – si volge nuovamente alla critica letteraria e, conseguentemente, al teatro. *Per l'arte*, che raccoglie recensioni e articoli comparsi sul «Fanfulla della Domenica» tra l'82 e l'83, mostra nella Premessa al volume il definitivo punto di approdo della concezione estetica del naturalismo italiano[150]: alle prese con un confronto tra l'opera di Manzoni e quella di Zola, Capuana afferma: «Con che coraggio possiamo parlare di misticismo

---

[146] («[…] quello che è stato scritto, che hai almanaccato e maturato quando eravamo insieme […] ed io in questo almanaccare e sognare come te», 13 gennaio 1879; «*Giacinta* è un trionfo nostro. Sono contento per te, per il nostro Paese, per l'arte nostra», giugno 1879; «[…] la critica è vuota e insignificante; fortuna che la nostra critica e la nostra forza l'abbiamo in noi stessi», 26 aprile 1881: lettere di G. Verga a L. Capuana, in M. GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 178, pp. 196-197, pp. 226-227.

[147] R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea* cit., pp. 15-16. Di grande efficacia, a tal proposito, il cap. VII, *Simbolo e "ricostruzione intellettuale" nei* Malavoglia, in *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, nel quale Luperini avanza l'ipotesi che «*I Malavoglia* siano un romanzo "sperimentale" e […] "moderno" sia sul piano dell'invenzione formale sia su quello dell'organizzazione dei contenuti»; cfr. R. Luperini, ivi, p. 122.

[148] Cfr. la lettera di Verga a Capuana del 25 febbraio 1881.

[149] A. M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976, p. 10.

[150] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXII.

o di materialismo [in Manzoni o Zola], quando abbiamo davanti a noi Don Abbondio, Perpetua, don Rodrigo, don Ferrante, Padre Cristoforo, il Cardinale […] e tutto il resto?»[151], postillando che un'opera d'arte vive non solo in virtù dei suoi contenuti, ma anche grazie all'organicità della sua forma.

Il misticismo manzoniano, come il materialismo zoliano, rimangono fuori dalla vita *vera* dell'opera, perché essa vive solo nel "metodo" dello scrittore che deve saper indovinare il segreto processo del *fatto vero*, ricreandolo – attraverso personaggi, paesaggi, scene *vive* e *vere*– nell'esatta forma letteraria, quella, cioè, che riproduce il segreto processo della natura. Proprio la mancata applicazione, nella scrittura, di quello che invece Verga era riuscito ad ottenere nella sua grandiosa epopea di "vinti" (Rosso Malpelo, Jeli il pastore, La lupa, 'Ntoni e Padron 'Ntoni e Padre Crocifisso e Alessi e così via lungo tutta una costellazione di personaggi vividissimi), spingono Capuana a riattivare, con l'adesione al naturalismo e dunque con la formulazione del verismo nostrano, la mai sopita passione per le scene: la dimensione teatrale, incline per statuto all'oggettività rappresentativa, gli appare come una possibile soluzione rispetto al desiderio di rendere "vivi" i personaggi e di farli agire nell'ambiente o spazio corrispondente. Nel 1890, infatti, *Giacinta* approda alla riduzione teatrale e applica compiutamente gli elementi della drammaturgia verista: «gli intrighi *en cachette*, gli amori extraconiugali, lo scavo psicologico, il vuoto dei rapporti umani, la corruzione di una società in disgregazione»[152]. L'attenzione al teatro, anche nei rilievi della messinscena, da sempre molto presente nella riflessione teorica di Capuana («Drammi storici no, puah! Ma commedie moderne sì, alla Augier, alla Dumas (il Giovane, allora), alla Sardou anche, perché no?»[153]) sposta la focalizzazione su Augier (e, di lì a poco, su Becque) che gli sembra più capace di mimetizzare il proprio pensiero nei personaggi e che, rispetto a Dumas *fils*, «al quale è capitato una o due volte soltanto di mettere in piedi un personaggio vivente»[154], è in grado di rappresentare personaggi coi

[151] A. P. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Capuana* cit., p. 49.
[152] C. EMMI, *Capuana e il "dramma" Giacinta*, in *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008), a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 565-584: 566. Si veda, a tal proposito, il documentato capitolo II, Giacinta *e il paradigma del reale. Rileggendo Neera?*, all'interno di L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione* cit., pp. 45-77.
[153] L. CAPUANA, *Come io divenni novelliere. Confessioni a Neera* cit., p. XXV.
[154] L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Giannotta, Catania 1892, pp. 109-110.

«loro interessi, le loro passioni, […] i quali non danno mai a sospettare che stia nascosto nella lor pelle il loro creatore»[155]:

> L'Augier pel primo, ha messo sulle tavole del teatro moderno personaggi che somigliano in tutto e per tutto alle persone da noi incontrate per le vie, nei salotti e che vivono di vita propria, e sentono, pensano, agiscono, parlano per conto loro, senza apparire mai portavoce e fantasmi di un concetto qualunque dell'autore. Qui consiste l'immensa superiorità dell'Augier sul Dumas il giovane[156].

Facendo proprio l'invito zoliano, ne *Le naturalisme au théâtre*[157], ad adattare anche la forma teatrale alla novità portata dal naturalismo nel romanzo, e considerata la naturale predisposizione della narrativa verista ad una sceneggiatura teatrale – essenzialmente per la centralità e la schiettezza dei dialoghi, per l'elementarità degli ambienti, per la primarietà dei caratteri - Capuana si volge dunque nuovamente al teatro, dopo aver compiuto il lungo itinerario della scrittura verso l'impersonalità dell'opera d'arte e verso la concretezza dei personaggi e della rappresentazione, e scegliendo una "forma" nella quale era possibile sfrondare gli orpelli teorici a favore dell'efficacia e dell'immediatezza "nuda" dell'azione messa in scena. Il richiamo alla schietta quotidianità e alla distanza dalle stantie convenzioni teatrali lo fanno avvicinare dunque a Becque, che ancora più di Augier gli sembra incarnare il perfetto autore di teatro naturalista, adatto, proprio per queste caratteristiche, al progetto condiviso con l'amico Verga di una drammaturgia basata sulla semplicità. Becque lo colpisce perché non è un teorico come Dumas o Zola, sdegna gli intrighi alla Sardou, è originale e ha ingegno rappresentativo, e mette in scena personaggi fuori dalle convenzioni e dalle mode, solo inclini all'autenticità rappresentativa:

> Osservatore acuto e profondo è uno dei pochi artisti che spingono sulle tavole del palcoscenico creature vive, di carne e di ossa. […] Se il Becque non fa delle teoriche, non vuol dire però che non ne abbia una. La intenzione di sbarazzare il teatro da ogni impaccio di assurde convenzioni è evidentissima anche nei suoi primi lavori e nei minori

[155] *Ibidem.*
[156] *Ibidem.*
[157] «Attendo infine che la trasformazione realizzata nel romanzo si compia in teatro, che in esso si ritorni […] allo studio della natura, […] alla descrizione della vita, redigendo un verbale esatto, tanto più originale e potente in quanto nessuno ha ancora osato tentarlo sulle scene»: cfr. E. ZOLA, *Il naturalismo a teatro*, trad.it. a cura di G. Liotta, Longo, Ravenna 1980.

> […]. Il Becque ha fatto assai meglio che darci una teorica d'arte: ce l'ha regalata praticamente in una delle opere d'arte[158].

Se Verga si lanciava nell'impresa del 1884 della *Cavalleria rusticana*, Capuana dunque procedeva con l'esperimento de *Il piccolo archivio* (1885, in opuscolo nel 1886) nella consapevolezza, che il secondo confermerà dopo la visione della *Cavalleria rusticana* a teatro, «che pel modo come noi intendiamo il romanzo e la novella, da questi al dramma propriamente detto c'è proprio un passo»[159]. L'istanza del vero, coniugata all'interesse per la drammaturgia becquiana, attenta anche alle varie «gradazioni dialogiche di sfumature e silenzi»[160] fornisce l'abbrivio per la composizione dell'atto unico del *Piccolo archivio*, interamente basato sul gioco psicologico di due amanti e sulle varie declinazioni del loro dialogo intimo, sulla brevità delle scene e su un lessico della quotidianità. Alla più volte espressa finalità di tendere, per la costruzione dell'intreccio e dei personaggi, ad un teatro del "vero" e dell'immediatezza (il «progetto teatrale verista»[161]), a cui concorrono i dettami zoliani e l'antico insegnamento diderotiano - di un interprete umile e metamorfico[162] - Capuana affianca dunque sempre più l'interesse per le dinamiche psicologiche dei personaggi, anche queste studiate, nel progetto drammaturgico dalle forti radici italiane ed europee elaborato all'unisono con Verga, con un metodo d'osservazione che desse, attraverso l'azione, rilievo all'interiorità e alle passioni «in alto e in basso, senza distinzione di classe […]»[163]. Proprio Verga, all'indomani

---

[158] L. CAPUANA, *Libri e teatro* cit., pp. 51-55.
[159] *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 207.
[160] A. M. MORACE , *Capuana e il teatro in versi* cit., p. 204.
[161] Verga e Capuana tentano, nei primi anni Ottanta dell'Ottocento, una drammaturgia del "vero" e della semplicità, che contemplasse anche, in ossequio all'osservanza delle unità di tempo e di luogo, quasi l'illusione, per gli spettatori, di costituire la quarta parete del palcoscenico. Il progetto, che comprende persino consigli reciproci sul vestiario dei personaggi o sull'arredamento della scena, vuole porsi come un "progetto totale verista" e Verga e Capuana cercano di attuarlo, rispettivamente, con i contigui *In portineria* del primo e *Il piccolo archivio* del secondo, entrambi del 1885.
[162] Nella più volte citata Prefazione a *Homo*, Capuana cita Diderot come lettura fondamentale della sua giovinezza. Il riferimento è soprattutto al *Paradox sur le comédien*, un trattato sull'arte drammatica nel quale Diderot traccia un ritratto dell'attore secondo linee controcorrenti rispetto alla tradizione. L'attore, secondo questa inedita lettura, non è infatti un passivo imitatore né un artista che si affida solo allo slancio romantico delle passioni; gli eccessi sentimentali, infatti, causano nella recitazione un eccesso di artificiosità, che deve essere invece corretta da un uso razionale dell'interpretazione, che in questo modo risulta molto naturale e lo rende simile, in questo studio, al "creatore" teatrale. Cfr. anche *Il realismo di Diderot*, trad. it. A. Paszkowski e P. Casini, Laterza, Roma-Bari 1977.
[163] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXVI.

dell'insuccesso di *In portineria* al Manzoni di Milano – forse per l'immaturità del pubblico – accomunava la sua *pièce* a quella dell'amico, ribadendone la giustezza di forma e contenuto:

> Ho voluto che il dramma fosse intimo rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire[164].

Il piccolo archivio si situa ad uno snodo cruciale per la poetica di Capuana e per i suoi futuri sviluppi, nonché per la ricezione, in molta letteratura meridionale, della sua "originale" concezione di verismo, che proprio a quest'altezza si distacca da quella materialistica, conoscitiva e di «oltranzismo sperimentale»[165] dell'amico Verga[166]: nonostante alcune "tinte" dumasiane, infatti, l'atto unico certamente conteneva in sé – per l'istanza del vero quotidiano, per la rappresentazione di un solo episodio in omaggio all'unità di tempo e luogo, per la centralità assoluta del dialogo – il germe del teatro verista, come ben documenta Oliva[167]. Ma nello stesso torno d'anni, già con la novella *Ribrezzo* (1884, poi confluita nella raccolta *Le Appassionate* del 1893), Capuana comincia a liberarsi dai vincoli troppo stringenti della poetica naturalista, tramite un intreccio costruito sulla nevrosi della protagonista e sull'approfondimento di un caso di "coscienza" dai contorni paradossali (di cui Pirandello, senza mai dichiararlo esplicitamente, si servirà)[168]. Il

---

[164] *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 245. La lettera è datata 5 giugno 1885.

[165] A.G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pacini, Pisa 2018. Concordiamo con la Drago quando, nel suo persuasivo studio, parla, a proposito dei *Malavoglia*, e segnando il distacco dello scrittore da Zola, dell'«attitudine giudicante di Verga […] radicata nel senso tragico dell'esistenza come alternativa bene/male che il livello virtuale (autoriale) presuppone» (ivi, p. 66). Noi aggiungeremo, trasferendo il discorso al verismo di Capuana, che, pur accomunati i due scrittori da una «elaborazione formale della realtà» (Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo: saggio su "Rosso Malpelo"*, Liviana, Padova 1976 (ora UTET Università, Torino 2009), p. 72), la *Weltanschauung* verghiana, date le precedenti premesse, «sembra riferirsi non a una situazione storica determinata, ma all'essenza stessa della natura umana» (A. G. Drago, *Verga. La scrittura e la critica* cit., pp. 66-67), segnando nell'ipotesi di una «sfida conoscitiva» (ivi, p. 77) verghiana l'assoluta distanza dal "metodo" di Capuana.

[166] Cfr. E. GHIDETTI Introduzione a L. CAPUANA, *I Racconti* cit. p. XLII.

[167] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXVIII.

[168] La storia di Giustina, ingiustamente accusata d'adulterio e che, allontanata da casa, si vendica unendosi a chi era stato creduto il suo amante, ricorda molto da vicino la protagonista pirandelliana de *L'esclusa*, romanzo pubblicato nel 1901, ma scritto nel 1893. Marta Ajala è una figura dai contorni molto simili a quelli della protagonista della novella di Capuana, e serve a rilevare il tema, che in

distacco dal naturalismo, che in sede teorica avviene, come visto nelle pagine precedenti, nelle pagine prefatorie dei saggi di *Per l'arte* del 1885, apre al rinnovamento letterario nazionale – del quale l'esperimento verista fa parte – ma avvia, in Capuana, la liquidazione di qualsivoglia istanza politico-sociale, così viva nei naturalisti e, contestualmente, dei correlati "documenti umani": pur polemizzando, dunque, con la tradizione dumasiana, contrapponendole la figura del "romanziere-scienziato dimezzato", invero il «recupero della *fantasia* e della *immaginazione* incrina irrimediabilmente la fede positivista dello scrittore»[169], e la ripresa (in realtà mai dismesso, nel profondo) del credo desanctisiano della *Forma* (e dell'arte come "organismo") sancisce il progressivo disimpegno teorico dello scrittore e un utilizzo del verismo esclusivamente come *metodo*: cioè nel criterio imprescindibile dell'*impersonalità*.

Chiamato qualche anno dopo ad esprimersi sulla presunta crisi del romanzo, Capuana rinnoverà il proprio disimpegno da formule e teorie, aggiungendo che «il romanzo non ha nulla da spartire con la filosofia, con la scienza, con la religione [e] dopo la mala prova del *romanzo sperimentale* escogitato da Zola, avremmo dovuto capirlo»[170]. Il romanzo come "organismo" vivente ha raggiunto il proprio perfezionamento grazie al metodo (non alla "materia") del verismo e dunque, non avendo più nulla da chiedere alla cultura contemporanea, si comporta unicamente secondo "natura", secondo cioè un'osservazione diretta che lasci «ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà di azione […] insomma nell'imitare proprio la natura, che mette al mondo le creature e le abbandona a sé stesse»[171]; e conclude:

> In un certo paese di questo mondo, la questione è stata capita direttamente; i novellieri e i romanzieri di quel paese non hanno infatti parlato di naturalismo o di sperimentalismo; e poiché pareva occorresse che mettessero fuori una bandiera anche loro, […] inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava particolarmente più al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva[172].

Pirandello giunge a piena realizzazione artistica, ma che in Capuana è già efficacemente ritratto, del contrasto tra sostanza e apparenza e delle contraddizioni insite nella natura umana.

[169] E. GHIDETTI cit., p. XXXVI.

[170] L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in *Gli "ismi" contemporanei ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* cit., pp.66-67.

[171] Ivi, p. 69.

[172] Ivi, p. 70.

Il verismo veniva a coincidere, in ultima istanza, nelle parole del suo quasi unico "teorico", nella sola istanza della impersonalità, da interpretarsi non solo come oggettiva registrazione di eventi, ma soprattutto come analisi delle ripercussioni di questi sulle *coscienze*. Reso sempre più marginale anche il versante teorico, la svolta indicata in *Per l'arte* è giunta all'ultima identificazione: quella dell'*arte-forma*, «e "oggettività", "impersonalità", sono divenuti sinonimi di "sincerità" e "umanità"»[173]:

> Quando il soggetto di una novella, di un romanzo, di una fiaba mi ha attirato, io non mi son mai chiesto se esso era naturalista, verista, idealista o simbolista: ho badato solo a dargli *la forma più schietta* e più conveniente ad esso […]. Mia intenzione era unicamente fare *opera d'arte*. […] Convinto che *la forma è tutto*, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica o paesana, al racconto o al romanzo la loro *natural forma* […] e dicendo forma non intendo parlare soltanto della lingua o dello stile, ma anche dell'*intimo organismo di ciascuna opera d'arte*[174][corsivo nostro].

L'assioma conclusivo dell'itinerario della vita e della letteratura, «che non vorrebbe far altro che cavar fuori *creature vive* da qualunque materia»[175], frammenterà l'antico "asservimento" allo scientismo positivista - attraverso i fuochi incrociati, d'altronde, dell'antico e perdurante idealismo e della «sofferenza della crisi»[176] della volontà romantica già preannunciata dallo stesso naturalismo come «binario morto di una oggettivazione senza rapporti, cioè formale, astorica, acritica, sperimentale e fotografica»[177]- in una nozione di "verità" non più meramente oggettiva, ma frammentaria anch'essa, aperta alle infinite possibilità della sua essenza e delle sue rappresentazioni. La ripresa del filone fantastico e pseudo-scientifico del *Decameroncino*, il bozzetto paesano e folcloristico – di macchiette e "tipi" al di fuori di ogni volontà d'interpretazione di quella realtà - delle *Paesane*, i "casi" delle *Appassionate* – che radiografano il traghettamento dal verismo alle

[173] E. GHIDETTI cit., p. XLVIII.
[174] L. CAPUANA, *Domando la parola,* in *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899, pp. 248-249.
[175] L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in *Gli "ismi" contemporanei ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* cit., p. 71.
[176] A. LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Adriatica, Bari 1959, pp. 10-12.
[177] *Ibidem.*

verità psico-patologiche e infine agli insondabili recessi coscienziali - rappresentano tutti altrettante declinazioni letterarie della *Forma-verità*, sentita come unico parametro di un'arte come rappresentazione "viva" e "vera".

La "riconversione" al teatro, attuata, dopo il *Piccolo archivio*, nell'allestimento della *Giacinta* teatrale («del dialogo sono contento assai: mi pare che fili e così l'azione, senza mezzucci»[178]) e nell'elaborazione dei tre atti del perduto *Tristezza*, titolo poi mutato all'ultimo momento in *La fine di un idillio* («Non avrò fatto nulla di bello, ma son sicuro che ho fatto un lavoro diverso di quelli che corrono: un'applicazione rigorosissima dell'estetica teatrale nuova che per me si riduce nella forma»[179]) segnano, all'altezza del 1887, il punto estremo di precipitazione dell'estetica verista nell'ambizione del metodo reso forma e dell'impersonalità come sistema. Capuana progetta, nel dramma perduto *Tristezza*, una rappresentazione che coincide col solo «dialogo, dialogo, dialogo con delle lineette ai capo versi»[180], insistendo, con l'amico De Roberto, sulla propria audacia nell'aver concepito un teatro a metà strada tra il colore regionale e il dramma psicologico, con personaggi scelti in un gradino sociale medio-borghese, sì da non imitare i popolani di Verga, né la raffinata aristocrazia del teatro francese[181]:

> Però saranno costretti [i personaggi] a parlare, assolutamente, non a recitare perché è impossibile: non ci è una sola parola di recitabile. Il soggetto è di quelli che più convengono al mio genere di talento: un piccolo caso psicologico […] e i personaggi sono tutti umani, senza essere comuni e volgari, perché l'azione si svolge in un ambiente borghese. […] Insomma, come soggetto, è un tentativo nuovo fra noi: come forma, credo sia un tentativo nuovo anche altrove[182].

Profondamente persuaso della scelta a favore di un teatro della verità e della semplicità, Capuana dà vita, tra gli anni Novanta dell'Ottocento e i Dieci del Novecento, ad una drammaturgia costantemente in bilico – come lo era stata, del resto, la sua produzione narrativa e di critica drammatica e letteraria – fra istanza del vero, impersonalità, caratteri anticonvenzionali da una parte, e concessioni

[178] *Capuana e De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1984, p. 210.
[179] Ivi, pp. 212-213.
[180] *Ibidem.*
[181] G. OLIVA, *Nota sui progetti e sulle opere teatrali perdute,* in *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. LV.
[182] *Capuana e De Roberto* cit., pp. 214-215.

all'intimismo, al controllo autoriale, allo psicologismo e ai "dilemmi" coscienziali dall'altra. Questa sorta di dissidio costante tra teoria e prassi immettono nella scrittura un malcelato compromesso: l'adattamento scenico di *Giacinta* (1890) è emblematico di un'intenzione contraria ad «ogni fioritura malamente detta *letteraria* proveniente dall'interno della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi»[183] a favore di una «forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a balzi, tale da dare proprio l'illusione del *dialogo parlato*»[184], ma risente ancora di «scantonamenti melodrammatici di marca francese»[185], alla Augier e Dumas *fils* per intenderci, che mutano il caso psicologico, a causa della difficoltà di renderlo sulle scene, in una sorta di dramma delle passioni. Lo stesso meccanismo viene reiterato nel successivo *Malìa*, dramma in tre atti del 1891[186], poi musicato da Francesco Paolo Frontini sull'omonimo libretto del 1893, dove si fronteggiano una storia «teatralissima, drammaticissima, senza alcuna ombra di convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura»[187] - come Capuana scriveva all'amico Verga, diviso tra l'ammirazione per l'opera e l'ironico risentimento per un'analogia di ispirazione con *La Lupa* («Ho scritto a Capuana che mi ha fottuto due o tre scene della *Lupa* con la sua *Malìa* che è pure una bella cosa, la più bella forse che egli abbia scritto»[188]) - e le sbavature di folklorismo e macchiettismo, forse favorite anche dall'ambientazione siciliana e dall'uso del dialetto, che rendono l'"esperimento", pur coraggioso sulla strada di una produzione latamente veristica e regionale (che comprende opere meno compiute quali *Il mulo di Rosa, Riricchia, Il Paraninfo* etc), tuttavia incerto nella caratterizzazione dei personaggi (più spesso "tipi" che individui, come già nelle *Paesane*), nonostante la schiettezza e vivacità

[183] L. CAPUANA, Prefazione a *Giacinta*, Giannotta, Catania 1890, p. X.
[184] *Ibidem*.
[185] G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXIX.
[186] Commedia in tre atti in prosa del 1891, rappresentata con discreto successo al Teatro Nazionale di Roma; nel 1894 venne inserita nella raccolta di novelle *Le Paesane*, curata da E. Villa. Ne abbiamo anche una versione in dialetto siciliano, contenuta nel volume I del *Teatro dialettale siciliano.* Nel 1893 Capuana affidò la commedia al maestro catanese F.P. Frontini, , il quale ne ricavò il libretto di un melodramma il cui debutto, al Teatro Brunetti di Bologna il 30 maggio 1893, riscosse un successo immediato.
[187] *Carteggio Verga-Capuana* cit. La lettera è datata 25 novembre 1891.
[188] *Capuana e De Roberto* cit. La lettera è datata 13 gennaio 1892.

del dialogo[189], e infine debole strutturalmente (oltre che certamente meno originale dell'opera più compiutamente "verista" di *Comparatico*, che vedremo tra poco).

Malìa soffriva, similmente che tutta la produzione teatrale di Capuana (quattordici testi, da *Giacinta* del 1890 a *Prima dei Mille* del 1915) fino alla sua scomparsa, di questa "forma" ibridata e mai compiuta, incerta tra diverse e a volte antitetiche suggestioni. *Malìa* in special modo può anzi essere associata alla *Giacinta* teatrale per la similarità insita in un esperimento drammaturgico che vive di un compromesso addirittura lessicale (oltre che di sceneggiatura) - in toni melodrammatici che sfiorano il parossismo – nel mescolare il campo semantico della sfera sociale e familiare (anche religiosa, nel caso del motivo della "fattura, e dunque del magico e della superstizione in *Malìa*) a quello biologico della psicopatologia tardo ottocentesca[190].

Convergono ancora una volta, nella scrittura, due o più linee divergenti; almeno apparentemente, perché anche noi conveniamo, con Morace, che probabilmente in questa ibridazione consiste la linea più "stimolante" del teatro di Capuana, (e infine la sua originalità misconosciuta): cioè «quella che – nella mai intermessa aspirazione alla semplice verità del quotidiano – riusciva a risolvere la tensione realistica nella penetrazione e nella focalizzazione delle psicologie»[191].

Questo affondo nelle dinamiche della coscienza, sino ad esiti spesso quasi prefreudiani, si accentua all'altezza di *Profumo* (1890) - coevo alla *Giacinta* teatrale - sul versante narrativo, e con *Serena* (1899) in ambito drammaturgico, sino a giungere agli esiti meno ambiziosi, ma maggiormente prodromici al teatro pirandelliano di *Gastigo* (1901) o di *Triste lusinga* (1912-13), non a caso contingui al *Decameroncino* (1901), raccolta di novelle tra surreale e parapsicologia nelle quali lo statuto dei personaggi e dell'autore vengono coinvolti in processi di scomposizione e destituzione (o investitura) d'identità tipiche del proto e primo Novecento. L'apertura ad orizzonti spiritualistici o pseudo idealistici, che segnano la crisi definitiva, in Capuana,

[189] Oliva pertinentemente parla, in special modo per il dramma del 1891, ma estensivamente per tutta la produzione teatrale dell'ultimo Capuana, «di una drammaturgia *double face*», con diverse aporie tra il testo in italiano e l'equivalente in dialetto. Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXXI.

[190] Cfr. F. ADRIANO, *Adulterio, superstizione e psicopatologia in* Malìa *di Luigi Capuana* in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 novembre 2012, a cura di G. Baldassarri *et alii*, Adi Editore, Roma 2014.

[191] A. MORACE, *Capuana e il teatro*, in https://biblioteche.cultura.gov.it., p. 44.

dell'orizzonte positivo e del materialismo scientifico, traguardano vecchi e nuovi referenti culturali: la tensione all'efficacia realistica permane nell'importanza esclusiva attribuita, all'interno della scansione drammaturgica, al dialogo "parlato", a cui può essere associata una sceneggiatura il più possibile "semplice": concorre a queste proposte operative capuaniane certamente l'appello ad uno svolgimento "discreto" della *tesi* – di modo che le vicende dei personaggi si dipananino non meccanicamente verso una fine pre-costituita, bensì attraverso il dinamismo dell'azione dei caratteri e attoriale – e altresì, correlato a quello, la preferenza accordata, nella recitazione, al *comédien* piuttosto che all'*acteur*, cioè ad una interpretazione camaleontica e razionale, non istrionica ed emotiva, che conferisca, (memore Capuana dell'amata teoresi teatrale del diderotiano *Paradoxe sur le comédien*) all'interprete e all'azione scenica, vividezza e naturalezza[192].

L'attenzione a questa normativa, mutuata dal teatro borghese del secondo Ottocento e messa in pratica da Capuana già dagli anni fiorentini, è ben ravvisabile nell'ultima produzione drammatica, la quale, se da un lato attesta definitivamente la crisi dei postulati prima del naturalismo, poi del verismo (pur se resistente, quest'ultimo, come abbiamo visto, nell'applicazione del "metodo" dell'impersonalità), dall'altro apre a istanze proprie dei nuovi fermenti europei, anche teatrali. Riprendendo la linea becquiana delle «creature vive»[193] e della semplicità rappresentativa, nonché le scelte drammaturgiche già verificate nel *Piccolo archivio* e in *Tristezza*, Capuana riconferma, nelle Prefazioni a *Giacinta* e a *Serena*, la linea scenica della forma rapida, tutta a scorci e dei «caratteri e casi ordinari»[194], intromettendovi però, per somiglianza d'esiti comuni, una poetica del quotidiano, del tono uniforme dell'esistenza e dell'indagine interiore dei personaggi che è inedita nel Nostro e che certamente gli deriva dai nuovi modelli di Ibsen, Cechov, Francois de Curel.

Alla continuità (desanctisiana, diderotiana) del "metodo" e della "verità" scenica che riconferma, nella Prefazione a *Serena*, l'identica linea della giovinezza fiorentina e del *Teatro*

[192] G. OLIVA, *La rivoluzione negata: un dramma inedito di Capuana*, in *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello* cit., pp. 162-163.
[193] L. CAPUANA, *Libri e teatro* cit., pp. 51-55.
[194] L. CAPUANA, *Ai lettori*, Prefazione a *Serena*, in «Flegrea», 1, 5 aprile 1899, p. 447.

> Dichiarando che la mia commedia non si è proposta la dimostrazione di una tesi, non voglio affermare che essa non porti con sé un concetto […]. Non lo discuto, non lo predico: cerco di lasciare piena libertà di atti e di pensieri ai personaggi, in guisa che *quel concetto diventi persona viva, ossia arte*, non argomentazione o artificio[195]. [c.n.]

a quest'altezza si somma, come già altrove evidenziato, l'utilizzo da parte di Capuana dell'opera di Becque e di Ibsen, dei quali fu veicolo importante di diffusione in Italia; peraltro, di *Casa di bambole* Capuana fu il primo traduttore italiano[196], apprezzandone lo scavo psicologico dei personaggi e le trame "da camera", spesso a due soli protagonisti e quindi dotate di una ineludibile forza drammatica.

Serena e *Gastigo* (1901) inscenano, infatti, su un teatro della semplicità, due storie con un'azione drammaturgica ridotta al minimo e tutta imperniata sulla rappresentazione degli stati d'animo dei protagonisti, nonché sull'inesplicabilità della verità e sul binomio, tra poco compiutamente pirandelliano, *realtà-finzione*. Serena si dilanierà psicologicamente sul dubbio che il suo spasimante si sia uccisa per colpa sua, e il binomio realizzato nell'atto unico di *Gastigo*, tra padre e figlia, avrà al centro la consistenza del concetto di verità («Dove consiste la verità? Dove comincia la finzione e dove finisce?») [197]. Sfrondando la sua nuova concezione d'arte drammatica da qualsivoglia residuo positivo, naturalistico, zoliano, se non nel metodo (dialoghi, impersonalità, verità dei personaggi), trattenendo l'antica ideologia desanctisiana della letteratura e dell'arte come forma, Capuana dunque si pone al discrimine tra i due secoli e, contestualmente, tra i lacerti di un'interpretazione scientifica della realtà e della verità e i barlumi di una frantumazione di quella stessa idea sotto i colpi del dubbio esistenziale e dello scandaglio coscienziale che già preludono, pure in una maniera informe, aurorale, al "sistema" pirandelliano, in anni (essenzialmente quelli tra il 1885 e il primo decennio del Novecento) nei quali si susseguono le prove di Praga, Rovetta,

[195] *Ibidem.*
[196] Capuana tradusse, col titolo di *Bambola*, il dramma teatrale in tre atti di Ibsen dalla versione francese di Maurice Prozor (*La maison des poupée*, Savine, Paris 1889). La traduzione apparve a puntate sul «Carro di Tespi» dal n. 11 del 24-25 gennaio 1890 al n. 18 del 14-15 marzo 1891.
[197] G. OLIVA, *La rivoluzione negata: un dramma inedito di Capuana*, in *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello* cit., pp. 166-167.

Giacosa, anche D'Annunzio e il teatro dialettale di Bertolazzi, Gallina, Di Giacomo[198]. La modernità di Capuana si rivela in questa direzione, ancora misconosciuta e invece, a nostro parere, nuova, originale, carica di suggestioni dal teatro italiano e soprattutto europeo, foriera di una ricezione anch'essa misconosciuta e ancorata al dato, imprescindibile e valoriale, dell'opera d'arte sincera, al di là delle "forme" nelle quali progressivamente si è incarnata («Io sono naturalista, verista, quanto sono idealista o simbolista; cioè tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l'artista ed egualmente interessanti, se da essi egli riesce a tirar fuori *un'opera d'arte sincera*»[199]). Seguendo gli orientamenti pre-intimisti coevi (il Giacosa dei *Tristi amori*, 1887 e di *Come le foglie*, 1900; il Bracco del *Trionfo* del 1895 fino al Praga de *La moglie ideale* del 1890), pur curvati da tracce del naturalismo maupassantiano, Capuana s'interroga su nuovi modi per concepire e ideare un'opera d'arte, in specie drammatica: e la trova in una scrittura teatrale inedita, di impronta psicologico-borghese, che giunge ad una scena che svolge le strette connessioni «tra il quotidiano e il destino dell'uomo, i lati oscuri all'interno della coppia […] le lacerazioni dell'istituto familiare, il senso del tragico e del misterioso che si cela nelle pieghe dell'esistenza»[200], ma trattenendo a sé e nell'itinerario della scrittura l'antica fede in quelle "creature vive e vere" intercettate sul finire degli anni Sessanta nelle sue prime recensioni per il *Teatro*.

In una lettera a Domenico Oliva del 23 ottobre 1908, all'indomani della rappresentazione, al Teatro Argentina di Roma, del dramma *Ribelli*, Capuana chiuderà il cerchio della scrittura esattamente lì - dov'era, nelle stesse declinazioni, cominciato - ma strizzando l'occhio a molte figurazioni e fantasmagorie già di schietto e ineludibile sapore pirandelliano:

> Vedendo tanta umanità di giudizio, io non esito di confessare che scrivendo *Ribelli* mi son lasciato illudere dal proposito di fare un lavoro teatrale semplice, severo, con creature elevate ma non eccezionali, con avvenimenti quali si svolgono attorno a noi nella vita ordinaria […]. Vuol dire che mi sono ingannato, se queste intenzioni non risultano evidenti, se le mie creature sono parse scialbe, fiacche, e i casi, che le hanno spinte ad operare, non abbastanza tali da produrre su loro un'efficace influenza. Nessuno sa, meglio di voi, quel che accade a un autore mentre scrive un lavoro

[198] Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXXV.
[199] L. CAPUANA, *Domando la parola!* in «Il Marzocco», 21 agosto 1898, poi in *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899.
[200] Cfr. G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista* cit., p. XXXV.

> drammatico. I personaggi gli vivono davanti, egli ne vede le mosse, i gesti, sente le inflessioni della loro voce. Ogni parola, ogni frase hanno un'intima ragione che li foggia, che ordisce il dialogo, che anima le scene. Se l'autore non è inesperto, se ha un chiaro concetto della natura del suo lavoro, basterebbe che alla rappresentazione si rinnovassero quella sua visione […] per dare una giusta idea del valore della riuscita, o no, di esso[201].

II.5. Una lontana anticipazione del «metodo» verista: *Comparatico* (1868-1907)

Alla luce della costitutiva divaricazione, in Capuana, delle sue due modalità di scrittura – esercitata, come dalla disamina *supra*, già dal principio del comporre, e per l'intero percorso creativo, nel doppio e alternato registro del "realismo (fino al verismo)" e del "fantastico/psicologico"- la critica, recente e meno recente, non ha a nostro avviso insistito abbastanza (tranne le eccezioni, lontane nel tempo, di Di Blasi 1955, Alexander 1970, Barbina 1974, Oliva 1992)[202], nell'indagine sui modi della creazione non saggistica dell'autore "attorno" al verismo: paradigmatico, in questa direzione, riteniamo l'"esperimento" di *Comparatico*.

Possiamo in questo senso sostenere che, fra le scritture capuaniane più interessanti - di esercizio e, per certi versi, di anticipazione del "metodo" verista - v'è certamente questa novella: considerata da Oliva uno dei «documenti più interessanti tra i testi-manifesto che permettono di far luce sulla poetica del movimento[203] – tuttavia non si è esercitata, attorno ad essa, una esegesi che ne valorizzasse appieno,

---

[201] L. CAPUANA, *A proposito di "Ribelli"*, in «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1908.
[202] L'edizione alla quale qui si fa riferimento e da cui si cita è L. CAPUANA, *Comparatico*, in ID., *Homo*, Nuova edizione riveduta dall'autore, con l'aggiunta di due racconti, cit., pp. 171-195. Gli studi su questa novella capuaniana sono circoscritti a pochi contributi, peraltro risalenti al secolo scorso: C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1955; A. ALEXANDER, *"Comparatico" di Luigi Capuana e gl'inizi del verismo*, Roma, Ciranna 1970; A. BARBINA, *Un'altra redazione della novella "Comparatico",* in ID., *Capuana inedito,* Bergamo, Minerva 1974 e G. OLIVA, *"Comparatico" e il modello verghiano* in ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni 1992, pp. 110-125.
[203] G. OLIVA, *"Comparatico" e il modello verghiano* in ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, cit., p. 112.

oltre al valore di "documento" in sé, anche quello di tassello importante nella teorizzazione e nelle scritture del verismo.

Comparatico risulta fondamentale anche per chi volesse radiografarne il particolare significato nello svolgimento della poetica autoriale, visto l'arco testuale teso lungo tutta la produzione di Capuana - dalla prima versione in quartine, sestine e ottave di *Cumparaticu*, composta nel 1868 (ma con lacerti risalenti al 1859), della leggenda popolare spacciata per anonima al Vigo della *Raccolta amplissima di canti siciliani* (1870-'74), al suo inserimento fra le «manipolazioni popolari»[204], col titolo *Lu cumpari*, nelle *Poesie in dialetto siciliano* del Maura (1879), alle molteplici versioni della novella in lingua (dal settembre 1882, poi inserita in *Homo* 1883 e 1888; successivamente nelle raccolte di novelle *le Paesane* 1894 e *Nostra gente* 1915, con un intermezzo teatrale in dialetto siciliano del 1907) – *Comparatico* costituisce, proprio all'interno del percorso fin qui tratteggiato di un Capuana "ideologo" del verismo (ma non solo) un tassello misconosciuto, pur nella sua, a nostro avviso, imprescindibilità.

È stato Romano Luperini il primo, infatti, ad individuarne, pur in un "cammeo" obliquo alla trattazione verghiana, il ruolo non secondario nella *invenzione* della novella moderna: cioè verista; in special modo quando ne rileva, per «la tecnica del montaggio, […], la violenza e l'imprevedibilità»[205], una stretta contiguità, e anzi quasi una 'rivalità', «con le migliori novelle siciliane di Verga»[206].

Noi aggiungeremo, a questo dirimente spunto, solamente una suggestione interpretativa legata al richiamo alle versioni testuali più "antiche" di quella del 1882 (confluita nelle novelle di *Le Paesane*), a cui in quella sede si faceva riferimento.

In effetti, quanto alle strutture narrative, la *fabula* di *Comparatico* presenta un sistema abbastanza lineare di avvenimenti, ruotanti unitariamente attorno alla vicenda d'onore e di vendetta del marito tradito Janu ai danni dei due antagonisti, la moglie e il suo amante Pietro, il "padrino" (di qui il titolo della novella) di un figlio probabilmente illegittimo.

---

[204] DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, cit., p. 87.
[205] R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna,* in ID., *Giovanni Verga. Saggi 1976-2018*, Carocci, Roma 2019, p. 107.
[206] *Ibidem.*

Attorno a questa vicenda, paradigmatica di molta cultura popolare del tempo, nell'intreccio - costituito da sei quadri giustapposti (nella versione in *Homo* sette, ma di sola accorciata distribuzione della stessa materia) – Capuana imbastisce un vero e proprio "documento" di *rappresentazione oggettiva del reale*: manca infatti, nella novella, qualsiasi digressione moralistica o di descrittivismo psicologico; le descrizioni sono finalizzate unicamente al cambio di scena (interni/esterni: la strada, la camera di notte, la casa paterna, il campo, la cucina,) o, brevemente e per scorci, al paesaggio "affine" all'ottica del personaggio, molto spesso tramite l'indiretto libero («E quando ebbe coscienza dell'enormità che aveva commesso, […] colla bocca inaridita e il petto che gli ansava, spalancò gli occhi intorno intorno – Se qualcuno l'avesse veduto! […]; per la vasta pianura e le viottole, […] ridenti di sole […]»)[207].

Il reale è fissato nella sua dinamica effettiva, in un ritmo essenziale, scorciato, senza "presentazione" dei personaggi né commenti di alcun genere; l'autore si limita al ruolo di mediatore tra l'oggetto della narrazione e il suo destinatario tramite il montaggio delle scene/sequenze. I monologhi in indiretto libero, i puntini di sospensione e le congiunzioni che introducono *in medias res*, le metafore zoomorfe («il lupo fra le pecore addormentate»[208], «compare caprone»[209], «saltando come un branco di capre sbandate»[210], «li scannasse insieme, come due porci nel macello»[211], «quella quaglietta della Pinuzza»[212]), il linguaggio onomatopeico («che di là continuava a fare bum! bum! coi sonagli»[213]), i trattini a introdurre il dialogo, vero motore della novella, seguono compiutamente, in questa ben inscenata "narrazione in azione", i dettami della teoria verista del romanzo (e della novella). E fanno parte della "nuova" novella verista anche le strategie compositive della *suspence*, dell'*explicit* forte (il doppio omicidio), del racconto a *pointe*, cioè che fa convergere tutta la tensione del testo sul finale.

È, lungo questa linea, pertinente il rilievo di Pellini che, citando il Pirandello di *Romanzo, racconto, novella* (1897), accosta questo tipo di narrazione breve (ma lì

[207] L'edizione alla quale qui si fa riferimento e da cui si cita è L. CAPUANA, *Comparatico*, in ID., *Homo*, Nuova edizione riveduta dall'autore, con l'aggiunta di due racconti, pp. 171-195: p. 187.
[208] Ivi, p. 193.
[209] Ivi, p. 191.
[210] Ivi, p. 190.
[211] Ivi, p. 191.
[212] Ivi, p. 188"
[213] Ivi, p. 190.

verghiana) alla tragedia classica - per l'essenzialità, la figura del protagonista che assurge al ruolo di eroe (anche sconfitto), la linearità narrativa, la centralità dell'evento drammatico – e alla poetica del *fait divers* della dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*, cioè il fatto di cronaca che è, «per sua stessa natura, una paradossale sintesi di realismo quotidiano e di eccesso romanzesco»[214].

Quando Verga, nella stessa dedicatoria, dichiara di voler narrare solo «il punto di partenza e quello d'arrivo»[215], vuole puntare su una intensità, e una *rappresentatività* drammatica, pur se in una narrazione "di sbieco", che trova il suo speculare omologo testuale, e negli stessi anni (subito dopo *Vita dei campi* e *Malavoglia* e prima delle *Novelle rusticane*) nella novella "scorciata" (ridotta cioè alla sola epìstasi, come osserva anche Oliva[216]) di questo *Comparatico* capuaniano.
E dunque, quando Luperini afferma che «fra *La lupa* di Verga e *Comparatico* di Capuana è nata una nuova tipologia di novella»[217], suggerisce un indirizzo ermeneutico non ancora scandagliato, e rispetto al quale queste sparse riflessioni vogliono essere un abbrivio e insieme l'individuazione di un percorso, quale quello capuaniano, all'interno non solo della teoresi (dato già ampiamente acquisito), ma anche della "produzione" verista: un percorso che Capuana, bloccato nella *empasse* formale (e decennale) di *Giacinta*, metterà da parte (non però nei suoi assunti critici e metodologici), probabilmente riconoscendo inconsciamente all'amico una maggiore lungimiranza e potenza creativa, una visione del mondo, sotteso alla creazione, totale e non solo *formale* come il suo - e soprattutto *organico*, in tutte le sue parti, alla sua rappresentazione dello stesso in scrittura e in *opera d'arte*; ma nondimeno, riconoscere a *Comparatico* un tassello fondamentale nella formazione del verismo attraverso le opere, quasi anzi un incunabolo (nei lontani versi del 1859 e poi del 1868 - comunque ben prima di *Giacinta*, ma anche di *Vita dei campi*).

Non a caso Verga, a ridosso della pubblicazione dei *Malavoglia* e nel pieno della gestazione delle *Novelle rusticane*, e quindi in un tempo della scrittura ancora "verista"

---

[214] P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna*, in ID., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, pp. 135-156, in particolare alle pp. 136-138 e pp. 152-153.
[215] *Ibidem.*
[216] G. OLIVA, *"Comparatico" e il modello verghiano*, cit., p. 123.
[217] R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna,* in ID., *Giovanni Verga. Saggi 1976-2018*, cit., p. 108.

(pur se attraversato da inquietudini formali che incrineranno dall'interno la perfetta geometria del "metodo" in una trama fitta di aporie che condurranno a diversi esiti), scriverà all'amico, in una sorta di mai prima confessato debito di riconoscenza:

> […] io non dimenticherò mai certa tua novella in versi, passata al Vigo come canto popolare, in cui si tratta di un marito che, fingendosi ubriaco la notte di Carnevale, induce il ganzo di sua moglie ad andare in letto tutti e tre insieme, e lo sgozza. Quello è un piccolo capolavoro, e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te[218].

Due anni dopo, alle prese con le *Memorie autobiografiche* da inviare al Cesareo, Capuana idealmente gli risponderà, non senza un filo di sottile ironia:

> Come saggi poetici, il mio amor proprio di autore mi fa ritenere non privi di valore artistico i finti canti popolari siciliani e le leggende date al Vigo nel 1859, che le stampò nella sua raccolta senza sospettarne l'origine. Una di queste leggende ha avuto la fortuna di suggerire al Verga la prima idea delle sue novelle campagnuole, come mi ha confessato e scritto più volte lui stesso: è quella intitolata *Lu Cumpari* che poi è diventata una delle mie novelle, *Comparatico*, del volume *Homo.* Bisogna rintracciare in questi tentativi dialettali i primi germi della mia evoluzione veristica, per dirla con un vocabolo accettato dall'uso. Quando io scrissi *Lu Cumpari* la questione naturalista non si sospettava nemmeno, e lo Zola era ignorato anche in Francia […][219].

Fedele per tutta la biografia letteraria ad una strenua ideologia della *forma*, Capuana ne contemplò l'assunto - mai smentito - di piena e costante rappresentazione di tutto l'uomo e di tutta la società e di tutta la vita, salvaguardandone sempre la natura "flessibile" e "adeguata" ai tempi. Venuta meno, a livello di storia personale, l'ipotesi di realizzazione dell'arte verista (e poi, storicamente, il verismo stesso), ma mai quello della concezione dei personaggi e dell'opera d'arte come *creature vive*, e sotto la spinta dei processi omologanti e alienanti innescati dalla logica economicista del mercato

[218] Lettera di G. Verga a L. Capuana del 24 settembre 1882, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 169-170.
[219] Lettera di L. Capuana a M. Cesareo del 17 febbraio 1884, in DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, cit., p. 94.

delle lettere e della società agli albori del XX secolo, egli semplicemente individuò un'ulteriore "via di fuga" per la scrittura, recuperando l'*altra via* lumeggiata sin dal principio assieme a quella che lo condurrà al verismo, e cioè il filone fantastico/psicologico inaugurato nel lontano 1867 dal *Dottor Cymbalus* e poi praticato, con esiti spesso incerti ma in molti casi originali e pioneristici – e anche questi meritevoli di un giusto approfondimento critico - per tutta la vita da "novelliere" (*Fosca, Le appassionate, Ribrezzo*, fra le altre) e da drammaturgo (*Piccolo archivio, Serena, Giacinta, Tristezza* etc).

Già Borgese, profeticamente, aveva individuato nel percorso della novellistica capuaniana, già dai primi *Profili di donne* (1977), i segnali di una ricerca inquieta - all'interno dei moduli realisti, e già nel superamento degli stessi - volta a scandagliare, nel reale, l'esplorazione del mistero della realtà psicologica dell'uomo e, contestualmente, il problema della sopravvivenza dell'arte nell'epoca moderna[220].
Questi rovelli non avevano mai abbandonato Capuana, continuamente teso alla sperimentazione di nuove tecniche narrative e all'elaborazione di una teoria estetica innovativa che ponesse al centro della riflessione dell''artista' l'autonomia dell'opera d'arte, se già in una novella coeva alla raccolta *Profili*, e cioè *Contrasto,* era messo in scena il conflitto tra Ideale e Reale.

La novellistica dei primi anni del Novecento (*Coscienze* e *Fatale influsso,* 1905; *Il nemico è in noi*, 1915, *Decameroncino*, 1901) focalizza il mai dismesso, nelle forme rifratte della scrittura, legame fra creazione e forme della rappresentazione, Arte e Natura (o Vita), solo in *altra 'forma'*: proprio nella conclusione del *Decameroncino*, sorta di 'cornice nella cornice', il gioco meta diegetico fra narratore esterno (l'Autore reale) e il protagonista, il Dottor Maggioli, è una sorta di *myse en abime* del processo della scrittura[221].

Invitato dall'Autore a mettere per iscritto le sue novelle, Maggioli gli risponde che preferisce lasciarle all'improvvisazione, a supporto di questa decisione raccontando che una volta, alle prese con un racconto da scrivere modellato sui canoni del Verismo, si era ispirato alla storia di due innamorati, ma inframezzando la realtà con spunti dell'invenzione, fino a trascurare l'intreccio reale. Allora i personaggi del

[220] E. GHIDETTI, *Introduzione* a CAPUANA, *Racconti*, cit., pp. LIV-LV.
[221] Si veda, a tal proposito, A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno. Dossi e Capuana*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 120.

racconto avevano cominciato, usciti dalla sua mente, a torturarlo reclamando la propria storia, e minacciandolo di continuare a farlo se egli non avesse terminato l'opera:

> Da due giorni mi sforzavo inutilmente di entrare, come si dice, nella pelle del bravo omo, d'indovinare la scena, il dialogo che avrebbero dovuto aver luogo tra lui e quella signora. […] Ma mi sentivo impacciato dal maledetto verismo o naturalismo, dalla maledettissima teorica dell'osservazione diretta. E in quei giorni me ne sentivo oppresso, ossesso; e non vivevo più, e più non curavo i miei affari. I fatti da me ideati mi torturavano quasi fossero realtá[222].
>
> […] La notte appresso, riecco l'impressione di quelle mani che mi scotevano per destarmi; e, appena desto, riecco la figura dei due amanti, che quasi mi sembrava di scorgere nel buio della camera, con l'aria dolente di chi invoca soccorso e pietà: «O dunque? Ci lascia cosí, né in cielo né in terra; con le mani in mano, in questo stato? Una fine dobbiamo farla, non possiamo rimanere perpetuamente innamorati, e nelle circostanze in cui ha avuto la crudeltà di abbandonarci!»[223].

I pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore* debutteranno al Teatro Valle di Roma il 9 maggio del 1921, vent'anni dopo; ma senza alcun dubbio possiamo riconoscere in Capuana, esemplarmente in questi brevi lacerti di novella – nei quali l'Arte e la Vita (come in uno scritto del 1905, appunto *L'Arte e la Vita*) si fronteggiano e lambiscono vicendevolmente i contorni l'una dell'altra nel gioco eterno della "finzione" della scrittura che ingloba in sé l'esistenza, ricreandola nell'*illusione*, e come già era nella recensione alla lontana verghiana *Vita dei campi* - un misconosciuto antesignano del maestro della modernità novecentesca pienamente dispiegata.

[222] L. CAPUANA, *Decameroncino*, Giannotta, Catania 1901, pp. 168-169.
[223] Ivi, pp. 173-175.

Capitolo III

IL «VERISMO» NELLA LETTERATURA MERIDIONALE: FORME, TEMI, RAPPRESENTAZIONE

III.1. Naturalismo, verismo, psicologismo ed eredità del realismo romantico. Il verismo italiano nella letteratura narrativa e drammaturgica

Incalzati, nello stesso torno d'anni - e a "verismo" e "naturalismo" declinanti -, a chiarire al dannunziano e neo-mistico Ojetti l'apparente dicotomia, nelle loro opere, tra "realismo" e "sentimento" (o "Anima", o "coscienza"), a discapito del secondo, Verga e Capuana rispondevano in modo pressoché identico, rivendicando le ragioni del proprio itinerario letterario alla luce non dell'asservimento ad una poetica, quanto piuttosto della sperimentazione di un "metodo". Nell'intervista rilasciata a Ojetti per il libro-inchiesta *Alla scoperta dei letterati* (1895), infatti, Verga interviene sugli equivoci prodotti dal vessillo inaugurato dalla loro arte "nuova" – e cioè, appunto, quello del distacco critico e prospettico del narratore – ribadendo l'adesione al «registro realistico dell'indagine interiore»[1]:

> Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere un pensiero? Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che sente. Ecco tutto […]. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché, *naturalisti*, facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo

[1] G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998, p. 216.

preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché:* noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*[2].

Replicando dunque alle accuse mosse, da quasi due decenni, al metodo positivo – di sterile e vuoto descrittivismo – Verga chiarisce all'intervistatore che «il naturalismo è un metodo, […] è forma, [e che] il misticismo può essere sostanza di un romanzo […] e che si può benissimo fare un romanzo mistico con un metodo puramente naturalistico»[3].

Appare chiaro, come osserva Tellini, che intervistato e intervistatore «parlano lingue diverse»[4]. Infatti, quando Capuana redige, nel 1896, quegli *Appunti critici* che rifluiranno, col titolo *Idealismo e cosmopolitismo*, ne *Gli «ismi» contemporanei* del 1898, proprio Ojetti interverrà polemicamente con una *Lettera aperta a Luigi Capuana* per rivendicare «il senso della Vita, il problema dell'Anima, a cui né i contadini dei *Malavoglia*, né i signorotti dei *Vicerè*, né i bruti della *Terre* [di Zola] avevano mai pensato o potevano mai pensare»[5], incalzando anche Capuana:

> Ella non guarda e non vuol guardare che a riprodurre la vita; per noi l'arte è una vita superiore, è un eccesso di vitalità e di gioia cosciente; a noi l'arte deve dare la coscienza di un massimo di energia con un minimo sforzo ma non nella nostra sensibilità soltanto ma anche nella nostra intelligenza e nella nostra volontà. Questo, la natura e tanto meno l'imitazione della natura non ci sa dare[6].

Riaffermando Capuana la "bontà" del metodo perseguito dai "veristi" nella loro arte che non è, o non è solo, "imitazione della natura", anzi aggiungendo che «il senso della Vita [e] il problema dell'Anima» meglio risaltano dal realismo psicologico di Verga e di De Roberto («quelle creature […] sono nello stesso tempo esteriori ed interiori: perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato d'anima»[7]) di quanto non

---

[2] U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* (1895), poi a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946, pp. 118-119.
[3] Ivi, pp. 122-123.
[4] G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento* cit., p. 217.
[5] U. OJETTI, *La difesa di Empedocle (Lettera aperta a Luigi Capuana)*, in «Roma di Roma», 16 maggio 1896, poi in L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei* cit., pp. 23-29.
[6] *Ibidem.*
[7] L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei* cit., pp. 23-29.

risaltino dai personaggi dannunziani, «fantasmi di creature, ombre vane»[8], riconferma gli assunti dello «stile che non esiste fuori dell'idea»[9], alla quale deve anzi adattarsi perché concetto e forma assumano nell'opera d'arte una *forma vivente*[10].

Da critico lungimirante quale è, Capuana poi polemizza con l'uso strumentale che si va facendo, tra i critici ma anche tra gli scrittori, degli autori nordici e russi (Ibsen, Dostoevskij, Tolstoj), propagandati come modelli di spiritualismo idealistico, completamente rimuovendo la componente realistica delle loro opere:

> Con essi [Ibsen, Tolstoj, Dostoevskj] la *forma* si è avvantaggiata dei pregi di sincerità, di rappresentazione evidente e vigorosa di cui hanno dato esempi meravigliosi […]. Per quanto ossessi dei problemi di religione, di morale, di sociologia, i personaggi dell'Ibsen, del Tolstoi, del Dostoiewski sono figure vive, consistenti, e in che modo! Il *cosmopolitismo* [lo spiritualismo idealistico] non sa che farsene di queste figure vive e consistenti. […] Il *norvegizzare* e *russificare* l'opera d'arte è stata insomma l'operazione preliminare del cosmopolitismo [anche teatrale] letterario[11].

Chiarendo la "trasversalità" del metodo, giudicandolo un misto di osservazione e immaginazione, e dunque ripiegandosi, anche rispetto alla potente impersonalità verghiana, sul concetto desanctisiano dell'arte come "vivente" e come "forma", e dunque ridimensionando il giovanile entusiasmo per Zola e rimuovendone l'*engagement*, Capuana può ben prendere, nel saggio del 1897 dedicato alla *Crisi del romanzo*, le distanze dalle poetiche del "naturalismo" e anche, più implicitamente, del "verismo" inteso in senso puramente descrittivo, materiale ed esteriore, rivendicando l'originalità della via italiana al realismo narrativo:

> In un certo paese di questo mondo, la questione è stata capita dirittamente; i novellieri e i romanzieri di quel paese non hanno infatti parlato di naturalismo o di sperimentalismo; e poiché pareva occorresse che mettessero fuori una bandiera anche loro, per aver un segno

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] Cfr. ivi, pp. 23-29.
[11] Ivi, p. 17.

attorno a cui raccogliersi durante la mischia, inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava più particolarmente al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva[12].

Definendo dunque il verismo come una "bandiera" issata da narratori e drammaturghi italiani per distinguersi dal naturalismo di marca francese e specialmente zoliana, così innervato di implicazioni sociali e politiche da essere verosimilmente guardato con sospetto dal "conservatore" siciliano, Capuana istituisce (e ribadisce) l'importanza e la vitalità del rapporto tra il "nuovo realismo" e la tradizione letteraria italiana, trovando il suo lontano presupposto nel rapporto che in Italia la narrativa naturalista (e dunque anche "verista") mantenne appunto con l'eredità del realismo romantico fissato nel modello manzoniano[13].

Del resto, la nuova teoria del romanzo s'era innestata su decenni di dibattito intorno al decadimento letterario degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento e su una "crisi" del genere - dopo la prima "legalizzazione" rivendicata da Foscolo (e poi, su un altro piano, dai romantici Berchet, Borsieri, Manzoni, Tommaseo) – nella delicata transizione che «dall'ideale risorgimentale converge verso la realistica disillusione postunitaria, attraverso Tenca, Camerini, De Sanctis, Capuana, Cameroni»[14].
Legandosi alla "modernità" dei manzoniani *Promessi Sposi*, gli interpreti principali di questa transizione verso il "nuovo" romanzo invocano una narrativa che lasci il campo ad un ritrarre «la condizione sociale dell'uomo […] nei vincoli particolari della sua esistenza»[15], individuando nel romanzo, come il mazziniano Tenca, l'epica civile della contemporaneità; o rintracciando nella recente temperie naturalista - come il dimenticato Camerini, conoscitore appassionato delle novità d'oltralpe, americane ed europee – un movimento letterario che riproduce solo parzialmente la società, mancando in quello uno sguardo prospettico di più alte idealità:

[12] L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in «Le Grazie», Catania, 16 gennaio 1897, quindi in *Gli «ismi» contemporanei* cit.; da ultimo in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, p. 193.
[13] Cfr. E. GHIDETTI - E.TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, a cura di E. Malato, Salerno Ed., Roma 1999, pp. 389-390.
[14] G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento* cit., p. 138.
[15] C. TENCA, *Di una storia della letteratura italiana* (1852), in *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti,* a cura di G. Berardi, Sansoni, Firenze 1969, pp. 289-327.

Questo realismo, che i nostri vecchi scrittori dissero *naturalismo*, è un'esagerazione della tendenza al vero ed è poi una riproduzione parziale della società francese; una riproduzione, a dir così, delle sue vili funzioni. Ma, ove il realismo riproducesse l'azione del cuore e del cervello, il vero si confonderebbe coll'ideale, perché troverebbe i più nobili sentimenti e le più grandi aspirazioni dell'anima, come i più alti concetti e i più sublimi presagi dell'intelligenza[16].

L'idealismo militante di Tenca e Camerini trovano nel coetaneo De Sanctis la resa operativa, se così possiamo dire, della virtualità ideale, la sua trasformazione in oggetto "fisico" vivente, nel quale il concetto di forma, come già visto ampiamente nei precedenti capitoli di questo studio, «si integra con quello di "situazione"»[17], di modo che l'idea, divenuta sensibile in quella, non rimane astrattamente isolata, ma respira e si muove in un tempo e in uno spazio concreti, in una complessa compenetrazione tra idea ed esperienza: propriamente «quel senso del concreto e del reale, senza di cui non è vero ideale»[18].

Il manzonismo persistente nel "sistema delle lettere" nazionale, che permane immutato per tutti i decenni a venire e sino alle varie declinazioni del realismo, del naturalismo, del verismo italiani, trova la sua chiave di volta nell'estetica desanctisiana, la quale proprio nei *Promessi Sposi* individua il senso del concreto come misura dell'ideale, avviando l'edificazione di un mondo che, spogliato delle sue componenti utopiche o predicatorie, riesce a diventare "vero": nel mezzo delle nuove estetiche positive e naturalistiche, De Sanctis introduce il resistente canone di giudizio dei decenni a seguire. Giunto nel 1879 a definire il criterio dell'impersonalità, allora applicato al verghiano *Rosso Malpelo,* il critico, in piena temperie naturalista e verista, giungerà ad affermare, inseguendo il suo incrollabile "senso del reale", che «il motto di un'arte seria è questo: poco parlare di noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*»[19]. Capuana, come abbiamo visto, spoglierà l'estetica desanctisiana dell'*ethos* ideale e civile, ma permarrà nella sua storia di critico e in quella dei suoi sodali il resistente connubio ideale-reale del Maestro, nonché il correlato residuo di realismo romantico,

[16] E. CAMERINI, *Della tendenza al vero nella letteratura francese* (1859), in *Profili letterari*, Barbèra, Firenze 1870, p. 214.
[17] G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento* cit., p. 143.
[18] F. DE SANCTIS, *Delle «Opere drammatiche» di Federico Schiller* (1850), in *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, Introduzione di G. Nicastro, con una Nota di M.T.Lanza, Einaudi, Torino 1972, p. 235.
[19] F. DE SANCTIS, *Zola e "L'Assommoir"* (1879), in *L'arte, la scienza e la vita* a cura di M.T.Lanza, cit., p. 453.

se anche Cameroni, alle prese con una recensione degli zoliani *Rougon-Macquart*, *I realisti* (1875) richiamerà nel suo scritto platealmente Manzoni: «V'ha nello Zola il magistero delle descrizioni manzoniane congiunto alla magica fantasia di Sue nell'ideare scene drammatiche». Ancora una volta, come già in Capuana, l'intreccio solidamente nazionale di vero e immaginazione, che fa recepire e attecchire i vari realismi in una componente esclusivamente letteraria e per nulla *engagée*, rende bene la vicenda del rapporto positivismo/letteratura in Italia, svoltosi nella penisola in maniera alquanto differente rispetto alla Francia.

Manca infatti in Italia uno scrittore-ideologo come il Taine, che compendia, nella sua opera, metodo e speculazione filosofica, e spetta a De Sanctis, intellettuale della seconda generazione romantica, avviare, a fine esistenza, la riflessione e lo sdoganamento nazionale del naturalismo, intercettando la «letteratura moderna»[20] nell'arte che «realizza sempre più il suo contenuto»[21]: i «personaggi così come sono»[22], obliterando dell'opera la struttura ideologica, non rappresentano altro che l'inveramento delle idee astratte nella (loro) vita. E in realtà, proprio in forza della peculiare ipoteca della tradizione, quello che attecchisce in Italia del naturalismo non è certo la formula del romanzo sperimentale - progressista, militante e utopista - quanto una versione "minore" dello stesso, tutta letteraria e "formale", nonché ibridata delle molteplici istanze tradizionali da Manzoni alla Scapigliatura: i soli a mantenersi nel solco dell'ortodossia zoliana (all'infuori del Capuana 1879-1882, quello degli *Studii,* come ampiamente visto, e il Verga della Prefazione all'*Amante di Gramigna* e della Prefazione ai *Malavoglia*) furono, tra i pochi altri, Cesare Tronconi e Paolo Valera, il quale, nel romanzo *La folla* (1901), rappresentò il proletariato milanese nel connubio di romanzo sperimentale e denuncia sociale.

Egualmente lontana l'incerta drammaturgia italiana verista e naturalista, (un po' meno la nuova pratica della regia teatrale), dai modelli europei coevi (Cechov, Ibsen, Strindberg; Stanislavskij, Dancenko, Mallarmè, Maeterlinck tra gli altri), nei quali la dottrina naturalista permette un'efficace e suggestiva saldatura tra le due avanguardie

[20] F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Introduzione di N. Sapegno, con una Nota di C. Muscetta, Torino, Einaudi 1971, vol. II, pp. 975, 972-973.
[21] *Ibidem.*
[22] F. DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola* cit., p. 406.

del naturalismo teatrale e il sorgente simbolismo[23], pur se in diverse gradazioni. Lungo tutta la seconda metà dell'Ottocento e per molta parte del primo Novecento è preponderante infatti, in Italia, la recitazione del "grande attore"[24], che tende ad escludere la figura del regista e a subordinare la scrittura drammaturgica alle esigenze dell'attore-capocomico, indirizzate principalmente al successo di pubblico. Su questa linea, Salvini e Rossi portano alle estreme conseguenze il processo di "creazione" del personaggio inaugurato dal loro maestro Gustavo Modena, favorendo un'identificazione tra autore e personaggio che innesca una mimesi realistica priva di filtri, in sintonia coi dettami del naturalismo, e rende gli attori italiani gli anticipatori della tecnica scenica verista[25].

Quanto alla drammaturgia in senso stretto, attorno alla metà del secolo si affermano gli autori del teatro borghese, inaugurato, come già visto precedentemente nelle recensioni capuaniane, dal Ferrari del *Duello* (1868), del *Suicidio* (1875) e di altri drammi incentrati su temi contemporanei e fine didascalico. Con Giacometti la contemporaneità s'affaccia maggiormente sulla scena, dando vita ad una serie di opere che affrontano temi sociali quali la questione dei diritti femminili (*La donna*, 1850), i problemi psicologici e sociali della classe operaia (*L'indomani dell'ubriaco*, 1862), il tema del divorzio (*La morte civile,* 1861). Malgrado l'ingombro, talvolta, di una trama resa artificiosa dall'urgenza dimostrativa della tesi, la sua scrittura drammatica si dimostra particolarmente congeniale alla coeva prassi scenica, basata sulla quotidianità dei temi, su una scena realistica, su un accentuato uso del dialogo e su una efficace e sincera recitazione attoriale e (tutte strategie compositive e rappresentative che dal naturalismo saranno traghettate nel verismo a teatro); memorabile l'interpretazione del testo da parte di Salvini (che impressionò lo stesso Zola) e quella,

[23] Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, trad.it., Einaudi, Torino 1982; sulle rappresentazioni simboliste e sulla loro duplice possibilità interpretativa, in particolare ibseniana, vd. R. ALONGE, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit., pp. 26-36. Quanto agli studi generali sulla drammaturgia ottocentesca, si rimanda almeno a AA.VV., *Il teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Il Saggiatore, Milano 1980, S. FERRONE, *Il teatro italiano*, vol. V, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1979, R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988 e AA. VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990.

[24] Sulle caratteristiche principali del teatro del "grande attore", si veda V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari-Roma 1954.

[25] Cfr. S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Teatro,* in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento* cit., pp. 926-927.

più affinata naturalisticamente, di Zacconi, "veristicamente" fedele alla fedeltà testuale e ad una dettagliata riproduzione del "vero".

Solo coi *Mariti* di Torelli, tuttavia, come ben individuò Capuana nel *Teatro*, la scrittura drammaturgica cominciò a ritrarre con «vivo ed efficace sentimento della realtà […] una precisa espressione della società»[26]: ad un nucleo tematico che ruota ancora attorno ai temi borghesi del matrimonio e dell'infelicità coniugale, Torelli infatti affianca una peculiare attenzione alla rappresentazione d'ambiente e ad una trama del quotidiano che inscena anche una inedita coralità, facendosi il drammaturgo però interprete di uno sperimentalismo che si rivelò episodico e ad intermittenza.

Ugualmente incerto tra moduli tradizionali e del dramma "a tesi", e suggestioni dal naturalismo-verismo è il romano Pietro Cossa, che, all'interno di drammi di sapore storico, privilegiò la rappresentazione quotidiana dell'esistenza di personaggi calati in affreschi di originale vita popolare e che rivendicò, anzi, nel Prologo del *Nerone* (1872), l'appartenenza alla scuola stilistica del "verismo", il cui influsso si può registrare anche in opere come *I napoletani del 1799* (1881). Come per il lombardo Rovetta, che riscosse un incredibile successo con il dramma *Romanticismo* (1901), in questi autori pre-veristi il già rodato dramma storico si coniuga perlopiù ad alcune tendenze "del vero", più che "veristiche" in senso stretto, per ovvie ragioni cronologiche - come l'analisi sociale, l'attenzione alla rappresentazione della realtà, anche interiore, dei personaggi, una trama improntata alla semplicità rappresentativa – nella quali la "fedeltà al vero" è mimesi essenzialmente del "vero", sì, ma essenzialmente storico e presenta ancora cedimenti al sentimentalismo e profonde intromissioni del classicismo, fornendo prove ascrivibili maggiormente ad un genere melodrammatico-popolare.

Si può iniziare a parlare concretamente (anche se non come temperie collettiva) di "verismo" italiano solo a partire dal discrimine fondamentale della verghiana *Cavalleria rusticana*, messa in scena nel 1884 dalla Compagnia di Cesare Rossi con Eleonora Duse nei panni di Santuzza e Flavio Andò in quelli di Turiddu come interpreti principali. Mettendo in scena un atto unico scritto in un italiano ricco di dialettismi e usi linguistici popolari, Verga mediò tra tradizionale dramma borghese e novità regionale, tra nazione e provincia: il tema del triangolo amoroso, eredità del lirismo

[26] L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Pedone-Lauriel, Palermo 1872, pp. 92-111.

romantico nazionale, borghese e cittadino, assumeva, calato nella novità di un'ambientazione agreste e nella forma sintetica e documentaria del *fait divers*, una intrinseca e suggestiva melodrammaticità, che Verga non riuscì più a replicare con la stessa esattezza di strategie compositive e sceniche nelle successive opere teatrali (ma anche narrative, se consideriamo la produzione dopo il *Mastro* del 1889)[27].

Non è un caso, in effetti, che di "esperienza" verista, derivata dall'influenza, in Italia, delle teorie wagneriane, nonché della *Carmen* di Georges Bizet (1875), si possa parlare per il melodramma, e possiamo sicuramente affermare che il verismo musicale si sia affermato, a livello nazionale, con una omogeneità d'intenti e un afflato programmatico di ben altra sicurezza rispetto a quello narrativo o drammaturgico: ne è un esempio la fondazione della Giovane Scuola – a cui appartengono Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano e Francesco Cileo - il cui manifesto viene individuato nella *Cavalleria rusticana* (1890) in un atto, composta da Mascagni su libretto di Targioni Tozzetti e Guido Menasci. Sia nel libretto della *Rusticana*, che in quello leoncavalliano di *Pagliacci* (1892), il verismo in musica si affida ad un nodo drammatico legato ad intrecci di gelosia, violenza e sangue, spesso con soggetti tratti da fatti realmente accaduti.

Ad esclusione della produzione verghiana, per la quale quasi solamente (assieme a De Roberto e, in minima parte, a Capuana) si può parlare di autentico sperimentalismo verista, la restante drammaturgia nazionale si attesta su una linea media di convergenza tra tradizione del dramma borghese e a tesi, perlopiù d'ascendenza torelliana, e una riproduzione scialba e puramente di facciata di moduli e forme del recente verismo. Ne è un paradigmatico esempio il Giacosa dei *Tristi amori* (1889), nel cui dramma il librettista e drammaturgo piemontese cala la minuzia descrittiva tipica del verismo nei luoghi borghesi, in una rappresentazione della quotidianità che, seppur puntuale e prosaica, in definitiva risente ancora di certo moralismo tradizionale. Già nel successivo *Come le foglie* (1900), l'affresco schietto di ambienti e scene acquista sfumature di un malcelato psicologismo.

[27] L'anno dopo la messinscena di *Cavalleria rusticana*, Verga fece seguire l'opera in due atti *In portineria*, tratta dalla novella *Il canarino del n.15* e progettato tassello mediano di una trilogia che avrebbe dovuto contemplare – ma che rimase incompiuta – un'opera di ambientazione rusticana, una cittadino-popolare, l'ultima di carattere aristocratico-borghese. *La lupa*, seguita a più di dieci anni di distanza, così come la *Caccia al lupo* (1901) e la *Caccia alla volpe* (1901) si muovono fra bozzetto verista e tracce di sentimentalismo, riproducendo con meno forza il mondo elementare e contadino.

Medesime dinamiche riguardano in modalità simili la produzione drammatica del milanese Marco Praga, critico teatrale e drammaturgo di una certa qualità, soprattutto con la commedia *La moglie ideale* (1890): dove la rappresentazione della quotidianità borghese rileva senza dubbio un piglio realistico e dialoghi serrati tipici del verismo, ma dove fa difetto - e incrina l'opera di suggestioni "altre" - la costruzione, tutta sentimentale ed etica, del personaggio femminile.

Una simile ipoteca, di ortodossia non compiutamente "verista", grava anche sull'opera del napoletano Roberto Bracco[28], autore poliedrico e sperimentatore di più generi e fasi artistiche, il quale, assieme a Capuana, sarà forse l'autore più imitato nella produzione narrativa e teatrale meridionale. Il drammaturgo infatti dà vita, nella sua scrittura per le scene, ad una produzione che oscilla tra la commedia "mondana", brillante e sentimentale (*Infedele*, 1894, *Frutto acerbo*, 1904), il teatro d'idee, con opere di superficiale suggestione ibseniana (*Il trionfo,* 1895, *Maternità*, 1903, e soprattutto *Il piccolo santo* 1909) e opere avvicinabili al verismo nella scelta di personaggi attinti dalle classi più umili e popolari (*Maschere* 1893, *Don Pietro Caruso* 1895, *Notte di neve,* 1905), rivelando in definitiva una poetica incerta fra una concezione positivistica ed una idealistica della vita (tema su cui peraltro si è imperniato gran parte del dibattito su molte riviste del primo Novecento, da «Leonardo» al «Regno» ad «Hermes», dalla «Voce» a «Lacerba») a cui Bracco ha dedicato diverse opere, da *Il trionfo* a *Tragedie dell'anima*, da *Il diritto di vivere* a *La piccola fonte.* In questa dicotomia tra una concezione aridamente materialistica dell'esistenza e volontà individuale di reazione e affermazione della realtà dello spirito, risiedono in Bracco i motivi più fondati del superamento del teatro verista[29].

Si può concludere, in definitiva, che il verismo "a teatro" sia stata un'esperienza caratterizzata da una accentuata ambiguità formale e tematica e da una connaturata ibridazione di moduli e istanze diversi, spesso dicotomici.

Di teatro verista nell'accezione più vicina all'originale commistione naturalista-verista si può invece parlare per il teatro regionale e dialettale dell'ultimo scorcio

[28] Per un approfondimento dell'opera di Bracco, si vedano R. BRACCO, *Opere*, Carabba, Lanciano 1935-1942; A. STAUBLE, *Tra Ottocento e Novecento. Il teatro di Roberto Bracco*, ILTE, Torino 1958; ma anche, in specie per le messinscene, G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo* cit. pp. 138-141.

[29] Cfr. G. PULLINI, *Roberto Bracco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13 (1971) in https://www.treccani.it

dell'Ottocento. Il torinese Bersezio inaugura, con le *Miserie d'Monssù Travet* (1893), nonostante l'assunto didascalico della tesi, una drammaturgia dialettale incentrata sulla realistica rappresentazione di abitudini e ambienti popolari, resa ancora più incisiva proprio grazie all'uso del dialetto[30]. Similmente il teatro dialettale del milanese Carlo Bertolazzi, che col dramma *La povera gent*, parte del dittico *El nost Milan*, allestito al Teatro Carcano il 6 febbraio del 1893, offre, in un'ambientazione d'impianto corale, una folla di tipi umani come "documento" di un affannato e disperato sottoproletariato cittadino che abita luoghi di una grigia esistenza: il cortile del Broletto, le Cucine Economiche, il dormitorio pubblico. Qui la coralità collaudata da Verga nelle sue sperimentazioni sulla *Cavalleria rusticana* viene portata alle estreme conseguenze, facendo esplodere molti schemi del teatro naturalista.

Tra le altre opere che possiamo includere nel teatro verista dialettale, si devono almeno menzionare il veneto Giacinto Gallina, con *La famegia del santolo* (1892), considerato «uno dei testi più riusciti del teatro verista»[31], col suo amalgama di dramma intimo (il classico triangolo amoroso) e rappresentazione icastica della realtà, il teatro dialettale napoletano di Edoardo Scarpetta e Salvatore di Giacomo, molto legato il primo alla pratica scenica e al "mestiere", nonché ai modelli francesi, il secondo (in polemica con Scarpetta) ad un nuovo teatro "d'arte" da edificare adeguando la tradizione popolare partenopea ai canoni del teatro verista indicato dalla *Cavalleria rusticana* (con la versione dialettale dei *Mariti* del Torelli, ed altre felici drammaturgie tra cui *'O voto* 1889, *'O mese mariano* 1900 e *Assunta Spina* 1909) e il teatro siciliano "moderno", strettamente legato alla pratica attoriale: Rizzotto, Mosca, Grasso, Musco si misurarono infatti con un teatro dalle forti tinte drammatiche e sanguigne; il loro eterogeneo repertorio, fatto di versioni dialettali dalla commedia borghese e dal dramma storico (*La morte civile*) fino alla dannunziana *Figlia di Jorio*, passando per l'imprescindibile *Cavalleria* verghiana, fu dunque recepito e rielaborato nei suoi assunti dallo stesso Capuana: inizialmente ostile alla drammaturgia dialettale, arrivò a considerarla un necessario momento di transizione verso la fondazione di un teatro nazionale verista non astratto, né di maniera; i suoi testi, però, risultano il più delle volte improntati ad un certo convenzionalismo, incentrato sui soliti temi passionali e

[30] Cfr. Cfr. S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Teatro,* in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento* cit., pp. 946-947.
[31] Ivi, pp. 950-951.

sentimentali. Tra i più riusciti, *Lu cavalieri Pidagna* (1909), *Cumpanaticu* (1911), *Lu Paraninfu* (1914) e la già citata riduzione dialettale di *Malìa*, dramma di forti passioni rusticane, la cui prima rappresentazione in lingua, che fu un fiasco, fu seguita da una nuova versione del dramma, stesa nel 1895 e portata al successo nel 1903 dalla Grande Compagnia Drammatica Siciliana, diretta da Nino Martoglio.

La parabola di Capuana e le molteplici increspature, nel suo "verismo", di tardo romanticismo, post e neo-idealismo, realismo e naturalismo, finanche scapigliatura e classicismo, è paradigmatica di tutta la produzione "verista" nazionale tra Otto e Novecento; la quale non imita Verga, nel quale la "forma" è perfettamente coincidente col contenuto nel rivelare, tra le pieghe della scrittura, una frattura, uno scompenso, una disarmonia prestabilita nel mondo.

In Verga l'anti-epopea del Risorgimento, comune, come protesta o rievocazione, a quasi tutte le forme del "verismo" qui cursoriamente mappate, acquista una perspicua valenza dialettica e materialistica, e il tono epico-drammatico dei *Malavoglia* o di *Vita dei campi*, o quello asciutto e senza speranza, anti-idillico del *Mastro*, denunciano una lacerazione tra Storia e Natura non più ricomponibile[32]. Il "verismo" italiano intercetta invece nel "verismo" così modulato, così memore della tradizione, così ibridato da molteplici spinte (persino, spesso, contraddittorie, come abbiamo visto, e in taluni casi assolutamente moderne e anticipatrici del Novecento dispiegato) di Capuana il modello da (anche implicitamente) seguire ed imitare, per una maggiore e maggiormente motivata consonanza di intenti, temi, forme.

La storia del verismo italiano è stata il diagramma della rappresentazione del vero nel suo districarsi fra tradizione del realismo romantico e avanguardia naturalista[33], a partire dalla sua preistoria, nella Milano della Scapigliatura, dove il naturalismo attecchisce, passando per la Firenze dei Macchiaioli, ritrattisti del "vero" in arte, fino alla Napoli delle conferenze del De Sanctis, seguendo quasi perfettamente la parabola biografica e intellettuale di Luigi Capuana. Una storia svoltasi – al di là della triade Verga Capuana De Roberto – in tono minore, e prevalentemente dalla prospettiva del dibattito naturalismo-verismo o di quello tra naturalismo-verismo e letteratura

[32] Cfr. R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Manni, Lecce 2007, pp. 15-19.
[33] E. GHIDETTI - E.TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto* cit., pp. 400-401.

dell'*ethos* idealistico[34] più che in quella della "costruzione" di una poetica dalla fisionomia duratura e di respiro ampiamente nazionale, radicata capillarmente sul territorio.

Capuana e Verga saranno rispettivamente il critico e l'interprete, nel verismo, di questa divaricazione col naturalismo e della fase declinante dello scientismo positivista; Capuana depotenziando il verismo al solo "metodo" d'osservazione, "spendibile" come strategia compositiva onnicomprensiva e quasi distaccandosene, ponendosi rispetto alla scrittura come osservatore freddo e quasi astorico; Verga attraversandolo, tutto "dentro" la deflagrazione del mito del progresso, con una magnifica forza stilistica e conoscitiva.

III.2. Il «verismo» meridionale e la «funzione Capuana»

Dalla comprovata differenza nella ricezione del naturalismo e nella sperimentazione verista in Verga e Capuana bisognerà in definitiva partire - come sostiene, tra gli altri, Ghidetti[35] - per cercare di rispondere ai molteplici interrogativi che questa "avanguardia della modernità" pone alla compagine critica, considerato che, al di là della Sicilia come area privilegiata di questa sperimentazione – con Verga e De Roberto in prima (e quasi unica) linea e Capuana posto in una retroguardia ambivalente e dall'esegesi più complessa, i reperti degli altri "verismi" regionali non superano, tranne rare eccezioni (perlopiù rintracciabili nel teatro dialettale e nel melodramma), il modesto livello di un intrattenimento tra folklore e populismo, con l'acquisizione critica, che si è teso a rintracciare e verificare in questo studio, di una "mimesi

[34] Nella sola Milano, nel pieno della battaglia pro e contro il verismo, si pubblicarono 150 tra giornali e periodici e tale numero, cinque anni più tardi, era salito a 216. Sul fronte del naturalismo-verismo si schierarono i giornali della Scapigliatura: «Il Gazzettino rosa», «Il Sole», «L'Arte drammatica», a favore dell'"arte dell'avvenire; a favore della letteratura idealista e della morale pubblica, invece, si mossero essenzialmente la «Rivista minima», diretta dal Farina, e l'«Illustrazione italiana», diretta da Emilio Treves (a Milano), e la «Gazzetta letteraria» a Torino; cfr. F. CAZZAMINI MUSSI, *Il giornalismo italiano a Milano dal '48 al '900*, Cavalleri, Como 1935.

[35] E. GHIDETTI - E.TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto* cit., p. 403.

inconsapevole", da parte delle scritture "attorno" al verismo nazionale, di temi e forme capuaniane, o almeno di una comune parabola che ha condotto ad esiti tematici e formali simili, e derivati per le prime da una riduttiva interpretazione dell'ideologia naturalista, per il secondo da una necessità sperimentale che ha attraversato il verismo come tappa ulteriore di un percorso che ha visto l'autore misurarsi con una congerie foltissima di generi, tecniche, suggestioni.

Già Verga, polemico verso la fiorente industria del romanzo degli ultimi tre decenni dell'Ottocento, mediocre seppur redditizia, aveva sostenuto che non bastava imparare «a fare lo stufato»[36] per accogliere il capuaniano (e suo) "vento della cultura moderna"; occorreva altresì un atto di coraggio intellettuale, tornare a quel mondo reale così lontano dalle maschere dei romanzi mondani e borghesi, e dove la vita è «ancora lotta per bisogni materiali»[37]. Del naturalismo dunque si era isolato il metodo – lontano il verismo dall'ideologia del progresso inarrestabile e dall'utopia di un futuro societario liberato dal bisogno – e Verga aveva tentato, nel passaggio dalla narrativa "metropolitana" e sottoproletaria del naturalismo, a quella paesana e provinciale del verismo, l'opera di una testimonianza implacabile, spietata, oggettiva e vera di cosa quel mito fasullo si era lasciato alle spalle: l'"osservatore" verista aveva sostituito, per forza di cose, l'autore della tradizione romantico-scapigliata, come si evince dalla Prefazione al ciclo dei *Vinti*, cioè un testimone di fatti che avranno sempre l'«efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne»[38].

Capuana invece, dopo la condivisione e l'elaborazione del "verbo" verista con l'amico e sodale Verga e il fallimento di una "sua" narrativa verista (con l'esperimento incerto di *Giacinta*), aveva abiurato la poetica naturalista e si era affidato sempre più al proprio eclettismo, denunciando "l'accecamento realista-naturalista" che gli impediva di «scorgere la bella luce sentimentale e patriottica risplendente in casa nostra»[39]:

> dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zoliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte, e che mai lo appestasse colle sue fetide esalazioni!

[36] G. VERGA a L. Capuana, 16 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Ed. dell'Ateneo, Roma 1984, p. 81.
[37] G. VERGA, Introduzione a *I Malavoglia*, vd. *Tutti i romanzi* cit., vol. II, p. 429.
[38] G. VERGA, Dedicatoria all'*Amante di Gramigna*, cit., p. 232.
[39] L. CAPUANA, *Com'io divenni novelliere* cit., p. XXIX.

In questa determinante divaricazione d'intenti e conseguente resa formale – tra il verismo verghiano e quello capuaniano - sta anche la ragione più fondante e motivata dell'attecchimento, nelle regioni meridionali e in special modo in quella pugliese, di una temperie letteraria a nostro avviso maggiormente debitrice a Capuana, piuttosto che all'autore dei *Malavoglia*, di modi, tecniche, forme, e complessivamente ancora in attesa di una esegesi non solo della sua produzione letteraria, ma addirittura di una sua piena e motivata «certificazione d'esistenza»[40].

A chi si accinga a studiare infatti la diffusione del "verismo" in Puglia, persino a livello categoriale, all'intersezione di una letteratura critica e storiografica sull'argomento di una «povertà desolante»[41], si solleva più d'una perplessità in ordine ad una sua «effettiva e autonoma consistenza»[42].

Già Michele Dell'Aquila, in uno dei suoi noti studi sulle letterature meridionali (*Parnaso di Puglia nel '900*, 1983), aveva avvertito della mancanza, nei nostri territori (divisi tra Capitanata, Terra di Bari e Terra d'Otranto), non solo di definite correnti letterarie, ma proprio di una «specificità ed originalità letteraria regionale»[43], e già a partire dal secolo XVIII (con le dovute, ma sparute eccezioni: il marinista Ferdinando Donno, l'umanista Galateo, l'Ammirato, Pietro Giannone, Parzanese e pochi altri), aggiungendo che la letteratura ottocentesca pugliese soffriva di una peculiare «condizione di eccentricità provinciale»[44] a proposito della quale a poco era valsa l'invocazione di Dionisotti ad una feconda dialettica «fra la Nazione e la Regione»[45], in favore di una «piena consapevolezza storica delle differenze tra le varie parti d'Italia»[46], e nella quale, in definitiva, una storia letteraria che coinvolgesse i decenni fra l'Ottocento e il Novecento non poteva che procedere per esperienze singole (M.

---

[40] Tra le poche indagini riservate alle culture letterarie regionali, ci limitiamo a segnalare quelle in qualche modo più significative e utili ai fini del nostro discorso: D. VALLI, *Puglia*, in *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, a cura di N. Sapegno e W. Binni, Sansoni, Firenze 1968; M. DELL'AQUILA, *Humilemque Italiam. Studi pugliesi e lucani di cultura letteraria tra Sette e Novecento*, Bulzoni, Roma 1985; D. VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Milella, Lecce 1985; *La Puglia*, a cura di L. Masella e B. Salvemini, Einaudi, Torino 1989.

[41] F. PAPPALARDO, *Il verismo in Puglia e in Lucania*, ne *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 27-29 aprile 1992, poi in Biblioteca della Fondazione Verga, n. 7, Catania 1996, p. 557.

[42] *Ibidem.*

[43] M. DELL'AQUILA, *Parnaso di Puglia nel '900*, Adda, Bari 1983, p. 91.

[44] *Ibidem.*

[45] C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 26,54.

[46] *Ibidem.*

Saponaro, L. Chiarelli, C.G. Viola, R. Canudo, etc.) o per ibridazione dei modelli regionali esterni (soprattutto siciliano) con le realtà tradizionali locali, ancora legate a resistenti moduli medio-ottocenteschi (la narrativa di memoria o di riflessione, il realismo romantico, la letteratura patriottico-rinascimentale, il bozzettismo populista o folklorico, etc).

La tendenza a isolare «in figura sovrumana e profetica i grandi autori»[47], come acutamente denunciato da Dionisotti, servì ad avallare una ingiusta e geograficamente inesatta visione assiologica della tradizione, tesa ad una rigida tassonomia canonica che contempla ancora oggi aprioristiche esclusioni. Gli svariati successivi tentativi[48] di una diversa articolazione della nostra letteratura entro più determinate (e periferiche) coordinate storico-geografiche non hanno in realtà mutato in maniera significativa le linee fondamentali del suddetto canone, risolvendosi in definitiva in una attenta ricognizione territoriale, ma non riuscendo a creare il prezioso coordinamento centro-periferia all'interno della produzione letteraria nazionale.

Anche le pubblicazioni della Rassegna pugliese di Lettere, Scienze ed Arti[49], la quale inarca le sue annate pressappoco nel trentennio che stiamo indagando (1884-1913) e che ebbe un respiro e una diffusione nazionali ad opera dell'editore, ideatore e stampatore Valdemaro Vecchi in Trani, pur promuovendo, in piena età positivistica, quella dialettica prima citata (fra Nazione e Regione: fra i suoi collaboratori, Salvemini, Fiore, Carabellese, Bovio; Croce vi pubblicò l'*Estetica* nel 1902 e oltre sessanta articoli) rimase un luminoso esperimento isolato.

Alla ricerca di elementi, nella produzione "veristica" pugliese, di particolare specificità, o ravvicinabili, che possano indicare linee di forza, svolgimenti, continuità e scarti rispetto alla tradizione, possiamo contare su una bibliografia critica scarna e su testi difficilmente reperibili (in alcuni casi introvabili): dove, restando al primo punto, si segnalano i repertori bio-bibliografici di Donato Valli (1968 e 1985), di Mario Sansone (1966,) di Michele Dell'Aquila (1985) e poco altro[50], a definire una

[47] C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, p. 10.

[48] Ad esempio, le sezioni *Storia e geografia* della *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa (Einaudi, Torino 1987, 1988, 1989).

[49] La totalità dei numeri della Rassegna pugliese di Lettere, Scienze ed Arti è custodita presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; per il presente studio si sono consultate le collezioni presenti nell'emeroteca digitale di Internet culturale e quella depositata presso la Biblioteca "G. Bovio" di Trani.

[50] I repertori sono quelli segnalati precedentemente; aggiungiamo qui la parte relativa alla *Puglia* nella sezione *Storia e geografia* della *Letteratura italiana* a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1989.

koinè letteraria e culturale che vive proprio di questa precaria sintesi fra passato e presente, tradizione e modernità, (anche) Sud e Nazione, o, in alcuni casi, Europa.
A tal proposito, e solo traguardando, a mo' d'esempio, il territorio salentino – cioè quello più prolifico negli ultimi decenni dell'Ottocento e più vivace culturalmente – per Rubichi la compiuta espressione della realtà in poesia doveva consistere in una sorta di conciliazione tra il vero e l'idea; e in egual modo si muovevano le estetiche letterarie di Giuseppe Pellegrino e di Nutricati Briganti, altri due incisivi intellettuali pugliesi dell'epoca, per i quali valeva parimenti una visione materialistica del mondo costruita su uno strato di sentimentalità romantica (che poteva facilmente avvicinarsi, ad esempio, ad un Aleardi)[51]: nella raccolta intitolata *I due estinti*, ad esempio, del 1878, la polemica antimetafisica si svolge nelle forme tipiche del classicismo epico, contemplando insomma naturalismo e verismo come prosecuzione, propaggini o tutt'al più varianti di un generico realismo romantico[52].
Emblematicamente, a proposito di questa incertezza ermeneutica e trasponendo la questione alla simile parabola creativa di Capuana, lo scrittore, nell'apologetica perorazione *Domando la parola!*, pubblicata sul "Marzocco" del 21 agosto 1898, a chi lo aveva definito "campione del naturalismo zoliano" aveva risposto così:

> […] Io, caso mai, sono naturalista, verista, quanto sono idealista e simbolista: […] tutti i concetti o tutti i soggetti mi sembrano indifferenti per l'artista ed egualmente interessanti, se da essi egli riesce a trar fuori un'opera d'arte sincera[53].

Negli stessi anni, insomma, in cui Verga si mostrava tormentato dalla strenua volontà di decifrazione di quella realtà sociale così mirabilmente affrescata nel (di necessità, per quello stesso tormento, incompiuto) Ciclo dei Vinti, Capuana si dibatteva ancora, come nel principio della sua riflessione teorica, in un'idea dell'arte di matrice positivistica e insieme idealistica, realista e romantica, insomma demeisiana e desanctisiana, nella quale il "documento umano" veniva riassorbito dalle molteplici istanze di un'arte intesa come "forma vivente".

---

[51] D. VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)* cit., p. 50.
[52] D. VALLI, *Ampolo Nutricati Rubichi*, Milella, Lecce 1980, p. 314.
[53] L. CAPUANA, *Domando la parola!*, «Il Marzocco», III, 29, 21 agosto 1898; poi in *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899, pp. 247-254.

È questa, in sostanza, anche la cifra della quasi totalità delle scritture pugliesi in questione, se il salentino Francesco Rubichi esprime il suo ideale estetico in un realismo artistico fedele alla «vita *quale è*»[54] che però

non copia empiricamente, come fa il chinese che per ritrarre il pesce ne conta prima le squame, ma che combina, fonde, rimescola tutti i colori e tutte le posizioni, che chiama in suo aiuto anche il passato, […] e svisa pure i fatti *per riprodurre la vita innanzi alla vita*[55]

e se Francesco Bernardini, come vedremo nel prossimo paragrafo, ne richiama in altro modo i medesimi assunti quando, parlando del supposto simbolismo nell'*Emma Gabler* di Ibsen, rivendica come «compito della [vera] Arte d'infondere sangue e nervi nei personaggi e di riprodurre la vita nelle sue forme concrete»[56]:

L'*Edda Gabler* è un esempio evidente di quanto io affermo. Finché il drammaturgo, per una metà del lavoro, resta coi piedi sulla terra, fa sfoggio d'una rara potenza drammatica che v'incatena, v'interessa e commuove; ma, quando la forza del sentimento artistico gli vien meno, egli scappa via addirittura dal palcoscenico e, come il Goethe nella seconda parte del *Fausto*, si rintana nelle nuvole. Voi dite: è simbolico. Ma l'arte inesorabilmente vi risponde: è vuoto![57].

in una concezione dell'Arte come "riflesso della vita", ma che «ripete la propria origine dal *sentimento*»[58].

Anche Francesco Curci, nella *Premessa* a *Profili e novelle*, pubblicata presso l'editore Vecchi nel 1890, si muoverà nello stesso solco, di adesione "condizionata" ai principi dell'arte veristica:

Ho cercato di studiare il vero scrupolosamente, senza pregiudizi di scuola […]. I luoghi, i personaggi e la tessitura di questi pochi lavori mi sono stati forniti dal mondo reale […]. Solamente una cosa vorrei non fosse messa in dubbio: il culto riverente che ho per l'arte […][59].

[54] F. RUBICHI, *Didimi Clerici Prophetae Minimi Hypercalipseos*, in *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Ampolo Nutricati Rubichi*, a cura di D. Valli, Milella, Lecce 1980, pp. 484-485.
[55] *Ibidem.*
[56] F. BERNARDINI, *Finalità dell'arte e del teatro*, in «Rivista d'Italia», XIV, apr.1911, I, p. 664.
[57] Ivi, pp. 664-665.
[58] Ivi, p. 660.
[59] F. CURCI, Premessa a *Profili e novelle,* Vecchi Editore, Trani 1890, p. 4.

I casi di Curci e Bernardini non sono un'eccezione monadica nella temperie letteraria pugliese tardo-ottocentesca: nella quasi totalità delle opere, infatti, le poetiche del vero raramente sono disgiunte dalle coordinate della "fantasia", della "immaginazione", da un certo gusto psicologico e popolare, che rendono queste esperienze decisamente debitrici, o quantomeno largamente influenzate e certamente caratterizzate dai medesimi accenti capuaniani, più che verghiani, essendo in Verga il primato dell'autonomia dell'arte meno forte e produttivo letterariamente di quello dell'estetica dialettica e materialistica.

Ne sono concreti e paradigmatici esempi, a tal riguardo, le opere di Adele Lupo Maggialetti, di Casarano: *Un ideale* e il bozzetto *Innamorata*, edite a Trani rispettivamente nel 1883 e nel 1892, sono raccostabili, per intonazione e per un certo gusto romantico alla Berchet e al Prati, al Capuana dei *Profili di donne* del 1877; così come l'itinerario di Maria Savi Lopez, autrice di romanzi psicologici e storici (*Tramonto regale*) e di racconti fantastici e fiabe (*La donna bianca; Nani e folletti*), nelle quali la rappresentazione del mondo reale è, come in Capuana, spesso curvata in direzione magica e surreale; quelle contraddistinte da un populismo sentimentale memore di autori quali Stecchetti e Betteloni di Alfredo Barbaro Forleo (*I drammi della miseria. Poemi umani*, 1904) o, infine, le opere di Michele Saponaro, che, seppur nelle intenzioni modellate maggiormente sul canone verghiano e certamente più in linea con la scuola più autenticamente verista (*Rosolacci*, 1912; il romanzo *La vigilia*, 1914) sono più vicine, artisticamente, al magistero di Capuana (*Le novelle del verde*, 1908, con una *Presentazione* di Capuana).

Non è difficile scorgere, a conclusione di questa sezione del nostro discorso e avviandoci verso quella finale, la "lezione in ombra" di Capuana nel cosiddetto *verismo meridionale*, il quale fu, nei "territori" letterari della Puglia di fine Ottocento, come si può evincere da questi pochi esempi testuali e come vedremo fra poco nell'opera di Bernardini, altrettanto e forse più seguito e imitato che Verga, proprio per la specificità così screziata – fra il "vento moderno" del verismo e la continuità con la tradizione - degli scrittori pugliesi, nella difesa, di questi e già di Capuana, di una rappresentazione letteraria che fosse frutto del «libero gioco della fantasia e del metodo positivo»[60] e che salvasse, sempre, la "libera natura dell'arte".

[60] C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 105.

III. 3. Francesco Bernardini «verista»: dalle novelle di *Rustica progenies* al dramma campestre *Rimorso*

L'opera del leccese Francesco Bernardini, drammaturgo, romanziere, poeta, nato nel 1857 e vissuto a Napoli e poi a Roma, dove morì, fino al 1949, s'inscrive compiutamente nella temperie del tempo, di una produzione pugliese non esemplata unicamente sul canone verghiano e su una "poetica del vero" ortodossamente applicata: praticata principalmente nei generi narrativi del "profilo", della novella, del bozzetto (e meno del romanzo, tranne in *La vigilia* di Saponaro, *Rocco il guardiano* di Curci e pochi altri), l"ispirazione" (o «gusto», o «momento», nelle parole di Dell'Aquila[61]) veristica fa infatti spesso il paio con toni patriottici o etico-civili, sui modelli della poesia realistico-borghese di Berchet o Aleardi (è l'esempio, già citato, di Adele Lupo Maggialetti nel romanzo *Un ideale* o nel bozzetto *Innamorata!*), o sceglie la strada (pur verista) della novella, la quale però, ben lontana dall'esempio verghiano di *Vita dei campi*, non è rappresentazione del puro accadere o del punto di crisi (*explicit* forte, *fait divers*, insomma la «paradossale sintesi di realismo quotidiano ed eccesso romanzesco»[62]), ma narrazione sbilanciata sulla descrizione, molto vicina alla letteratura scapigliata e in genere tardo-romantica (come, ad esempio ne *Il colore del tempo* di Alfredo Barbaro Forleo o nelle *Novelle garganiche* di Carmine Capuano). Di questo materiale quasi del tutto insondato, si è ristretto il campo dell'indagine, per il momento e a mo' di *exemplum* paradigmatico (prevedendo una continuazione del lavoro sugli autori pugliesi che ne preveda una più congrua mappatura) su Francesco Bernardini , del quale si sono acquisite, in forma privata e presso la Biblioteca Nazionale "Sagarriga Visconti" (nonché in altre Civiche), quasi tutte le opere: citiamo, fra le altre, le raccolte di novelle *L'amante del bandito* 1900 e *Rustica Progenies* 1885, i saggi critici *I masnadieri di F. Schiller. Il Fausto di fronte ai nuovi orizzonti dell'arte* 1886, i drammi *Il cieco* 1885, *Rimorso* 1881, *Carità borghese* 1888, *Rupe tarpea* 1903, dei quali s'intende avviare, come seconda parte di questo lavoro, una prossima

[61] M. DELL'AQUILA, *Parnaso di Puglia nel '900*, Adda, Bari 1983, p. 90.
[62] P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 136.

digitalizzazione. Tutte le opere qui citate sono presenti nella sola *princeps*, non hanno avuto riedizioni né curatele, sia ai singoli volumi, che all'opera complessiva.

Nella congerie eterogenea degli scrittori d'ispirazione veristica di Puglia, Bernardini già a Donato Valli sembrava «fra gli scrittori in prosa, […] l'unico degno di citazione»[63]. Possiamo congetturare, in base al poco che sappiamo – e cioè che ebbe modo di seguire, a Napoli, le lezioni del De Sanctis, che in quegli anni andava approfondendo gli studi sul naturalismo e sull'ereditarietà (*Sul darwinismo in arte*, 1883), di una «scienza riportata [però] entro i confini della vita»[64] – che De Sanctis, il cui magistero traluce dalle pagine critiche (le poche che possediamo) de *I masnadieri* e soprattutto della *Finalità dell'arte e del teatro* (1911) fu il gancio verso la conoscenza dell'opera di Capuana, del cui romanzo *Giacinta* (siamo nel 1879) Bernardini compilò una lusinghiera recensione, definendolo, dopo le opere verghiane, «il miglior romanzo che abbia prodotto la scuola capitanata in Italia; è un romanzo che non solo merita di essere letto, ma studiato e pensato»[65].

Nel riportare parte della conferenza napoletana di De Sanctis ne *La finalità dell'arte*, Bernardini avoca a sé il magistero teorico di entrambi, se l'idea della "forma" come *spiraculum vitae* dell'opera d'arte, che Capuana mutua da De Sanctis già all'altezza, come abbiamo visto ampiamente, del *Teatro contemporaneo* del 1872 («i personaggi vivi e veri»), trova Bernardini d'accordo nella totalità dei suoi assunti teorici e applicativi:

> [De Sanctis, nella conferenza *Conseguenze del darwinismo nella letteratura,* afferma che] «Nell'arte moderna bisogna cogliere la vita nel movimento e nella continuità […] La forma fissa e cristallizzata non è arte, […] è fotografia, è industria. E la continuità […] significa il distacco dell'artista; poiché egli non deve permettersi d'interrompere il movimento della vita colla propria personalità, con riflessioni, […] con digressioni». Sicché un grande principio viene a stabilirsi: autonomia della vita di fronte all'artista[66].

Bernardini non arretra, in accordo con le categorie del positivismo e del naturalismo, a riconoscere nella materialità dei fatti un ideale artistico «superiore a quello

---

[63] D. VALLI, *La cultura letteraria nel Salento 1860-1950* cit., p. 31.

[64] E. GHIDETTI - E.TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto* cit., p. 395.

[65] F. BERNARDINI, Recensione a *Giacinta*, «Il Gazzettino letterario», 30 giugno 1879, n.20, p. 176; ma vd. E. Ghidetti, *Luigi Capuana. Racconti*, t. I, III, Salerno Editrice, Roma 1973, p. 97.

[66] F. BERNARDINI, *Finalità dell'arte e del teatro* cit., p. 661.

schilleriano»[67], come dirà nei *Masnadieri di Schiller*, perché «frutto non di finzione, ma di realtà»[68]. Mutuando gli assunti dell'ultimo De Sanctis, quello appunto del *Darwinismo in arte* (1883), di contro alla tradizionale coincidenza fra «arte e patria, virtù, ideale, sentimento»[69], anch'egli accoglie, come Capuana, il binomio desanctisiano: «l''arte è la vita e dove non è vita non è arte»[70].
«L'inframmettenza dell'io»[71], coi suoi retaggi politici, filosofici, morali, «è assolutamente bandita dall'opera d'arte»[72] che, come "forma di verità" coincidente con la vita, e ora «parlando di drammatica […]»[73], potrà far emergere comunque «un alto senso morale [sprigionato] dal palcoscenico»[74], riuscendo l'autore a «mascherare sapientemente questa intenzione, a nascondere agli occhi altrui il lavorio del suo cervello»[75]:

> Il principio morale […] nel Teatro deve scaturire dalla narrazione, dalla esposizione viva ed impressionante dei fatti, dal contrasto delle situazioni; poiché quando il drammaturgo vi ha messo dinanzi, sotto certi punti di colore e di luce, gli elementi organici dell'opera sua, il principio morale è inevitabilmente dedotto da voi stessi […][76].

nei cui passaggi concettuali ritornano, circolarmente, le confidenze di Verga a Capuana sulla coincidenza fra moralità e autonomia dell'opera d'arte («[…] non sostituirsi al lettore nel fare la morale della favola, ma far risaltare la morale dalla favola e lasciare giudicare il lettore da sé»[77], e le parole non dissimili di Capuana, risalenti a due anni prima («Io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro. […] Pel solo fatto di essere vivente, quel personaggio è bello, è morale»)[78].

---

[67] F. BERNARDINI, *Il Fausto di fronte ai nuovi orizzonti dell'arte. Il genio di Goethe e di Schiller*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1886, p. 33.
[68] *Ibidem.*
[69] *Ibidem.*
[70] *Ibidem.*
[71] F. BERNARDINI, *Finalità dell'arte e del teatro* cit., p. 662.
[72] *Ibidem.*
[73] *Ibidem.*
[74] *Ibidem.*
[75] *Ibidem.*
[76] Ivi, p. 663.
[77] *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya cit., (Lettera del 22 gennaio 1874).
[78] Cfr. L. CAPUANA, *Teatro italiano contemporaneo* cit.; cfr. anche I. GAMBACORTI, *Verga a Firenze. Nel laboratorio di "Storia di una capinera"*, Le Lettere, Firenze 1994, p. 97.

Confermati, in sede critica, i fondamentali postulati dell'arte veristica, Bernardini, nel campo della creazione artistica, mostra però, al pari di Capuana, una intermittente oscillazione fra una volontà di «ispirazione dal vero»[79] (come affermava nella Nota apposta a chiusura della novella *L'amante del bandito*, chiara allusione alla verghiana *Amante di Gramigna*) e un malcelato debito di filiazione verso la recente letteratura scapigliata, di populismo sentimentale alla Stecchetti e Betteloni e, in campo teatrale, verso il dramma borghese "a tesi" di Ferrari, Torelli, Marenco che, pur rendendo «con vivo ed efficace sentimento della realtà […] la società del tempo»[80], rimaneva intrappolato in una concezione alquanto didascalica della trama, chiusa attorno ai temi tradizionali del «matrimonio e dell'infelicità coniugale […], indagati soprattutto in un'aristocrazia dai costumi decaduti e nell'alta e media borghesia»[81]: insomma, ancora nell'alveo della tradizionale *pièce bien faite*.

Entro questi termini, anche la produzione di Bernardini, soprattutto teatrale (*Un padre*, *Carità borghese*, *Il cieco*, tra le altre) risente, accanto ai nuovi fermenti di adesione al vero, delle formulazioni della commedia borghese che, dietro un'ispirazione più o meno rigorosamente naturalistica, e attraverso una trama esile ed essenziale, raccontano il tema della famiglia, nelle sue direttrici fondamentali di matrimonio, amore, adulterio, insubordinazioni filiali, conflitti domestici[82].

Già il "dramma a tesi" aveva trovato in Giacometti, Ferrari (*Prosa* del 1858 e *Il duello* del 1868) e, con accenti più maturi in Annibale Butti (*Lucifero*, 1900), Marco Praga (*Il dubbio*, 1899) e Camillo Antona-Traversi[83] (*Le Rozeno*, *I fanciulli*) un genere drammatico consolidato (che infatti durò fino a fine secolo e oltre) che combinava attenzione alla realtà coeva e tradizione, sensibilità verista e teatro psicologico[84].

Lo stesso Pirandello, in questi anni già protagonista della vita culturale italiana seppur ancora lontano dalle sue prime prove da drammaturgo, nel 1893, in *Arte e coscienza*

---

[79] F. BERNARDINI, *L'amante del bandito*, Tipografica Editrice Bideri, Napoli 1900, p. 26.
[80] Ivi, pp. 92-111.
[81] S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Teatro,* in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento* cit., p. 934.
[82] F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro*, Carocci, Roma 2004, pp. 22-23.
[83] Di C. Antona-Traversi si veda, a tal proposito, *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1940, opera pubblicata postuma e che costituisce una dichiarata autodifesa del teatro naturalista di fine Ottocento contro il giudizio seccamente negativo espresso da Silvio d'Amico nel suo *Teatro italiano* (Treves-Treccani-Tuminelli, Milano-Roma 1932).
[84] Ivi, pp. 24-25.

d'oggi, dava una lettura spietatamente critica della condizione di crisi del razionalismo progressista e delle sue certezze, incrinando la solidità della "stanza borghese" e la granitica adesione al codice naturalista. Sicché i romanzieri, novellisti e drammaturghi di questo periodo storico affrontano quasi unanimemente la "crisi" della famiglia e delle istituzioni sociali del tempo – forme simboliche della modernità - in maniera ambigua, mescidata, oscillante tra suggestioni diverse e in ogni caso legate a formule del passato e della tradizione[85].

Parimenti, anche alcuni richiami ai toni del melodramma rimangono ben lontani dagli elementi di novità ad esempio introdotti da Verga (come nella *Cavalleria rusticana*: atto unico, ambientazione popolare, essenzialità dell'intreccio, abolizione del personaggio commentatore e moralista).

Se infatti le novelle dell'*Amante del bandito* (1900) e di *Rustica progenies* (1885) sono certamente vicine ai moduli verghiani perché fortemente caratterizzate in direzione di una concezione disumanata e alienata dell'individuo, vinto dall'ossessione della "roba" e succube di istinti ferini e primordiali (il bandito Bizzarro de *L'Amante* che «ghermisce per i piedi la creaturina sbattendone con violenza il tenero capo contro un bianco masso sporgente»[86], o il protagonista "borghese" della novella *Internazionale* in *Rustica progenies*, il barone Leone Benincasa, tratteggiato così: «Di vivo in lui non si scorgeva che il solo sguardo, che gettava lampi feroci di dentro le carnose occhiaie»[87]), e per alcuni scorci descrittivi, l'indagine sociale si ferma ad un descrittivismo spesso urbano e "decoroso", senza quasi mai adottare la "lingua degli ultimi", oscillando, stilisticamente, fra narratore onnisciente e punto di vista della coralità o restando sulla superficie della stessa lingua, agli idiomatismi e alle formularità (distanti in ogni caso dalla tensione conoscitiva e demistificante verghiana).

E ugualmente nella precedente raccolta, dove gli attacchi veristici di "scorcio" (o "di sbieco" come nella lettera di Verga a Cameroni, la narrazione solo «del punto di

[85] Cfr. R. ALONGE, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000.

[86] F. BERNARDINI, *L'amante del bandito* cit., pp. 18-19.

[87] F. BERNARDINI, *Internazionale*, in *Rustica Progenies*, Tipografia dell'Ospizio di S. Michele, Roma 1885, p. 77.

partenza e di quello di arrivo»[88]) sono certamente "scrittura" del vero («Mastro Giusto aveva annunziato da poco, colla grossa campana della chiesa madre, il mezzogiorno ai buoni abitanti di Fragazzano […] e per le strade strette, mezzo disselciate, […] non camminava anima nata»)[89], ma inficiati, sin dal titolo latino, dalla distanza posta dal "viver civile" ad una razza dissimile, incolta e gretta.

Non è un caso, secondo questa direzione interpretativa, che, in una temperie verista, seppur declinante, Bernardini dedicasse tre dei suoi drammi più conosciuti – e cioè *Padre* del 1889, *Il cieco* del 1894 e *Rupe tarpea* del 1895 – rispettivamente «alla sacra memoria di Paolo Ferrari»[90], a Leopoldo Marenco[91], a Edmondo De Amicis[92] – certo esponenti di una poetica della realtà, ma non del vero verghianamente inteso, quanto piuttosto di un realismo d'intenti pedagogico - educativi.

E infatti i drammi in questione si muovono, come già anticipato, nella cornice spesso stereotipata del "nuovo" dramma borghese di Torelli e Ferrari, o tutt'al più nell'alveo nel naturalismo o del "verismo intimista" dei coevi Bracco, Butti e Giacosa, con un'attenzione alla realtà subordinata però all'ottica dell'autore, che inserisce prologhi esplicativi, descrizioni di ambienti nobiliari e alto-borghesi («specchi, divani, pianoforti, libri legati in *peluche*»[93], *Il cieco*; «salotto elegante, montato in rosso cupo, scrivania intagliata in istile Luigi XI»[94], *Rupe tarpea*) che, pur spesso dislocati in territori del Sud (Maglie, Lecce, Leuca, generiche città dell'Italia meridionale), mantengono nella struttura complessiva dei personaggi antiche divisioni gerarchiche (marchesi, baroni e capitani di cavalleria *versus* massari, calzolai e cameriere).

Anche l'essenzialità dell'intreccio e l'autonomia della rappresentazione, veri capisaldi della poetica veristica, sono continuamente infranti dalla voce autoriale che emerge dalle frequentissime note attoriali («Pietro rappresenta nel dramma la nota leggermente comica, la cui misura è affidata al senso artistico dell'attore»[95], *Il cieco*;

---

[88] Cfr. P. PELLINI, *Verga e le forme della novella moderna,* in *Naturalismo e modernismo* cit., p.137.
[89] F. BERNARDINI, *Rustica Progenies* cit., p. 87.
[90] F. BERNARDINI, *Padre. Dramma in un prologo e quattro atti*, Tipografia Monitore degli Annunzi, Napoli 1889, p. 3.
[91] F. BERNARDINI, *Il cieco*, Stabilimento Tipo-Litografico Italo-Germanico, Napoli 1894, s.n.
[92] F. BERNARDINI, *Rupe Tarpea*, Stabilimento Tipo-Litografico Italo-Germanico, Napoli 1894, s.n.
[93] F. BERNARDINI, *Il cieco*, cit., p. 5.
[94] F. BERNARDINI, *Rupe Tarpea*, cit., p. 5.
[95] F. BERNARDINI, *Il cieco*, cit., p. 17.

«Entra Ida, anche lei melanconica»[96], *Padre*) o dalle altrettanto fitte introduzioni *Al Lettore* (« […] Ubbidendo pertanto ad uno scopo morale ed educativo, pubblico senza pretese queste scene»[97], *Carità borghese*), o, infine, da *Annotazioni* a fine dramma che riconducono, naturalisticamente, le passioni (nel *Cieco*, ad esempio, l'"esaltazione" di Vittorio Silvegni, il protagonista[98]), a patologie psico-fisiche (la cecità e il senso d'inferiorità conseguente) ma sempre in una misura vicina a quella dei romanzi e del teatro soprattutto di Capuana (come abbiamo visto in *Giacinta* o *Profumo*), nei quali l'impersonalità della narrazione è costantemente revocata in dubbio da intromissioni del narratore o di un personaggio, spesso un medico, che ne fa le veci.

La quasi totalità dei drammi bernardiniani si muove in questa costante oscillazione tra tono, registri e modalità rappresentative diverse, quasi incerta tra moduli tradizionali e aperture al nuovo. Nel *Cieco*, ad esempio, *pièce* tra quelle di Bernardini che più ottenne successo all'epoca, la provincia leccese – tra Maglie e la marina di Leuca – è però pura cornice meramente *à la page* (rispetto alla produzione ispirata al naturalismo-verismo) di un interno, appunto, squisitamente alto-borghese e nobiliare: i personaggi sono infatti baroni (Gustavo Varnieri), avvocati (Giulio Ferrandini), cameriere e maggiordomi. Il dramma è zeppo di didascalie agli atti che consolidano la tipologia tradizionale di questi interni («Salotto addobbato con gusto ed eleganza. […] Un caminetto, sormontato da grande specchio. Sedie, un divano, un pianoforte, quadri […]»[99], o connotate in senso etico o moralistico («Il carattere di Celeste si delinea fin dalle prime parole. Parla a scatti, rapidamente, e nella inflessione della voce, negli atteggiamenti, svela ingenuamente quella movenza e volubilità di pensiero che è l'attributo di molte ragazze, le quali in fondo non possono dirsi cattive […])[100]», in osservanza del catalogo di tipologie muliebri atte a svelare la fragilità[101] dell'ordine sociale costituito e della "famiglia" tipico del dramma borghese tradizionale. Retaggio drammaturgico tradizionale è anche nelle note attoriali («Pietro rappresenta nel

[96] F. BERNARDINI, *Padre. Dramma in un prologo e quattro atti*, cit., p. 91.
[97] F. BERNARDINI, *Carità borghese* cit., pp. 7-8.
[98] F. BERNARDINI, *Annotazione* a *Il cieco*, cit., pp. 91-92.
[99] Ivi, p. 5.
[100] Ivi, p. 14.
[101] F. SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro* cit., p. 52.

dramma la nota leggermente comica, la cui misura è affidata al senso artistico dell'attore») gestite direttamente dal drammaturgo che, se pure vorrebbero essere un omaggio all'importanza attribuita dal verismo - e sulla scorta delle indicazioni diderotiane - all'interpretazione attoriale, rimangono un "a parte" eterodiretto, e non amalgamato nella scena veristicamente autosufficiente.

Le poche formularità meridionali («correre alla parata», p. 41; «Ma il quartino si deve o non deve mobiliare?», p. 13, «La botta va a me?», p. 33, ivi), hanno un deciso contraltare in un costante e superiore utilizzo di aulicismi, latinismi, lessico scelto o citazioni colte («codesto», p. 45; «Tolstoi è il più grande romanziere moderno», p. 50; «Tu hai letto *Sonata a Kreutzer?*», p. 51; «teco», p. 53; «svellere», p. 72; «*post mortem nulla voluptas*», p. 37, ivi).

Si discosta certamente da queste composizioni, per molti versi, *Rimorso. Dramma campestre in tre atti*[102] che, a dispetto del titolo tardo romantico e decadente, mostra, nel tessuto linguistico e tematico, una volontà di mimesi del verismo maggiormente riuscita, e che avvicina quest'opera alle due raccolte novellistiche di *Rustica progenies* e de *L'amante del bandito*. Sono qui espunti, di fatto, i commenti *a latere* delle scene, i suggerimenti sulla psicologia dei personaggi riportati in annotazioni sparse nel testo; l'azione si svolge «nel Mezzogiorno d'Italia, circa il 1870»[103], e si viene introdotti senza prologhi nella «nuda campagna»[104], in una fattoria con appesi al muro «spighe di grano intrecciate, qualche pannocchia di gran turco, poponi e due quadri religiosi»[105] i cui protagonisti sono tutti contadini, un mastro e un fattore, dispotico e violento, che lusinga Maria, la promessa sposa di Tonio.

Quando questi è costretto a partire per il fronte, e non vedendolo ritornare, Maria si farà irretire dalla vecchia fidanzata di Tonio, Gabriella, e si convincerà a divenire l'amante di fattore Angelo, che la terrà con sé solo per un dispetto verso Tonio, da sempre accecato dalla gelosia nei suoi confronti. Al suo ritorno, irretito a sua volta da Gabriella, che lo persuade della tresca fra Maria e il fattore, Tonio, un giorno che lo sorprende nel mezzo di un litigio con Maria, s'avventa su di lui e lo uccide, fuggendo

[102] F. BERNARDINI, *Rimorso. Dramma campestre in tre atti*, con Prefazione di Leopoldo Marenco, Ferdinando Lezzi Editore, Napoli 1892.
[103] Ivi, p. 2.
[104] Ivi, p. 3.
[105] *Ibidem.*

e «gettando lungi da sé l'arma omicida»[106] (fine Atto II); i due promessi sposi, infine, ignorando Tonio il "peccato" di Maria (intesolo come bruta violenza) ricompongono i dissapori e giungono a nozze.

La trama, senza ombra di dubbio "ispirata al vero" e nella quale palesemente scorre, nella Prefazione di Marenco al dramma, «rigogliosa la vita»[107], è uno «studio della vita passionale […] di schietta verità scenica»[108], e ha di molte novelle veriste (*Jeli il pastore*, *La lupa*) l'*explicit* forte e una struttura di «essenzialità tragica»[109], nonché il «persistere dell'ideale romantico dell'amore»[110]; simile, in questo, anche ai protagonisti di alcune opere di Capuana (almeno nella novella *Comparatico* e nel dramma *Malìa*).

Anche dal punto di vista linguistico, si attesta la presenza di molti idiomatismi e tessere lessicali e fraseologiche popolari e regionali, spesso al confine col dialetto, nonché frequenti formularità («Io non sono scarpa per il piede vostro»[111], «Vuoi che gli dia una voce?»[112] per "chiamare", «le prende all'impensata la testa»[113] per "improvvisamente"; «perché non domandate *il* medico?»[114]; «mo che torni»[115]; «Caterina non *ci ha* colpa»[116]; «giuocare e trincare nel caffè»[117]; «il calesso»[118]; «il tempo minaccia l'acqua»[119]; «vista la mala parata»[120] , «chè tu sai l'*abbicì*»[121], e così via.

Anche in questo caso, però l'autore non rinuncia ad un narratore eterodiegetico/alter ego (a focalizzazione zero) che interviene due volte a definire (ma in nota) la lettera di Tonio come «riprodotta dal vero»[122], o nel commento (sempre in nota) ad una serenata

---

[106] Ivi, Atto II, scena IX.
[107] Ivi, p. V.
[108] Ivi, pp. V-VI.
[109] P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo* cit., pp. 137-138.
[110] Cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Verga*, Liviana, Padova 1968, p. 64.
[111] F. BERNARDINI, *Rimorso* cit., p. 4.
[112] Ivi, p. 5.
[113] *Ibidem.*
[114] Ivi, p. 11.
[115] *Ibidem.*
[116] Ivi, p. 15.
[117] Ivi, p. 22.
[118] Ivi, p. 26.
[119] *Ibidem.*
[120] Ivi, p. 40.
[121] Ivi, p. 32.
[122] In nota alla lettera che il protagonista Tonio scrive alla madre Assunta, l'autore scrive: «è perfettamente inutile far ricerche sulla proprietà di stile di questa lettera, la quale non ha altri pregi che quello di *essere riprodotta dal vero*»: *ibidem*.

in dialetto inserita a fine Atto III, dando notizia dell'autore e del compositore, e suggerendo al capo-comico di tenerla, «in omaggio alla verità e alla naturalezza»[123].

Traendo in qualche modo delle sommarie conclusioni – che vogliono altresì costituire un abbrivio per ulteriori indagini e approfondimenti - possiamo sostenere, in definitiva, che, pur nell'indubbia vicinanza di Bernardini al verismo, si può con altrettanta sicurezza esegetica ritenerlo distante - se non nella novellistica e, limitatamente ad alcune sezioni, in alcuni drammi, fra cui *Rimorso* - da una specifica "funzione Verga", dalla carica spietatamente conoscitiva e demistificante intrinseca alla scrittura di *Vita dei campi*, delle *Novelle rusticane,* dei *Malavoglia*, del dramma *La lupa*. Più forte e suggestivo, per gli autori del "verismo" meridionale e pugliese, l'esempio narrativo di Capuana, meno compatto stilisticamente e maggiormente debitore, rispetto alla "rivoluzione" verghiana, alla tradizione; più incerto nelle scelte programmatiche, e quindi maggiormente permeabile altresì ai coevi fermenti europei.

Fu certo l'esempio verghiano a spingere Capuana a cimentarsi con il teatro puntando sulla «forma schietta, rapida, tutta a scorci, reticenze, a balzi […] del dialogo parlato»[124]; ma anch'egli, come Bernardini, stretto nella morsa di un'insufficienza stilistica, di una "forma" non pienamente omogenea al contenuto, abbandonò presto la strada del verismo "verghiano" indirizzandosi verso atmosfere ibseniane, o alla Bourget, incerte fra residui idealistico-sentimentali, psicologismo e nuovi fermenti della coscienza.

Anche per Bernardini a nostro avviso può valere la definizione che Croce utilizzò per Giacosa e i suoi *Tristi amori* (1887) scritto negli stessi anni della trasposizione teatrale capuaniana di *Piccolo archivio* (1886) e di *Giacinta* (1890):

> è intervenuto il moralista, che vuole lasciare contento sé stesso e il pubblico, provvedendo alla sorte dei personaggi, assicurando alla loro vita una soluzione etica. Il verismo dei *Tristi amori* è, perciò, un verismo addomesticato, conciliato col dramma moralistico[125].

---

[123] In nota alla serenata, riportata in vernacolo napoletano, l'autore scrive: «Questa serenata, scritta appositamente dal poeta dialettale *Sig. G. B. De Curtis* e musicata dal *Maestro Vincenzo Valente*, fu col gentile concorso del tenore *Precchia* e del circolo *Mandolinista-partenopeo* stupendamente eseguita durante le rappresentazioni del 17, 18 e 20 dicembre 1890; e l'esito fu tale, che il pubblico sorse in piedi reclamando insistentemente il *bis*. Qualche giornale notò che questo impreveduto quanto inevitabile *bis* interrompeva l'azione drammatica; ma nulla vieta a un capo-comico, il quale sia dello stesso parere, di sopprimere affatto questa serenata, che io ho il dovere di lasciare *in omaggio alla verità e alla naturalezza*»: ivi, pp. 71-72.

[124] L. CAPUANA, Prefazione a *Giacinta.* Commedia in cinque atti, Giannotta, Catania 1890, p. X.

[125] B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. V, Laterza, Bari 1957, pp. 92-93.

Sull'orizzonte del declinante "verismo" italiano si profilavano le drammaturgie di Chiarelli, Cavacchioli e il teatro del Grottesco, che farà definitivamente esplodere dall'interno la stanza borghese, e le rivoluzionarie sperimentazioni pirandelliane sulla coscienza novecentesca.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Opere di Luigi Capuana

a) Novelle

Imprescindibili per il reperimento delle novelle non comprese nell'ampia raccolta di E. Ghidetti, (L. Capuana, *Racconti*, a cura e con Introduzione di E. Ghidetti, 3 voll., Salerno, Roma 1973-1974; l'edizione comprende le seguenti raccolte: *Profili di donne, Storia fosca, Le appassionate, Le paesane, il Decameroncino, Delitto ideale, Coscienze, Un vampiro, La voluttà di creare*) sono i repertori allestiti da G. Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968),* Ciranna, Roma 1969 e da A. Navarria, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, in «Archivio storico siciliano», s. III, vol. XVIII (1968), Presso la Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1969, pp. 279-303.

Prime edizioni in volume: *Profili di donne*, Brigola, Milano 1877; *Un bacio e altri racconti*, Ottino, Milano 1881; *Storia fosca*, Sommaruga, Roma 1883; *Ribrezzo*, Giannotta, Catania 1884; *Homo*, *Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti,* Milano, Treves 1888; *Fumando*, Giannotta, Catania 1893; *Le appassionate*, Giannotta, Catania 1893; *Le paesane*, Giannotta, Catania 1894; *Nuove "paesane"*, Roux Frassati, Torino 1898; *Il Decameroncino*, Giannotta, Catania 1901; *Il benefattore*, Aliprandi, Milano 1901; *Delitto ideale*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902; *Coscienze*, Battiato, Catania 1905; *Un vampiro*, Voghera, Roma 1907; *Figure intraviste*, Voghera, Roma 1908; *Nel paese della zagara*, Bemporad, Firenze 1910; *Anime a nudo,* Società Editrice Nazionale, Roma 1910; *La voluttà di creare*, Treves, Milano 1911; *Eh, la vita!*, Quintieri, Milano 1913; *Il nemico è in noi*, Giannotta, Catania; *Istinti e peccati*, Minerva, Catania 1914; *Della terra natale*, Sandron, Milano-Palermo, 1915; *Riaverti*, Vitagliano, Milano 1920; *Ribrezzo e fascino*, Sandron, Palermo 1921; *Le ultime paesane*, Treves, Milano 1923.

b) Romanzi

Prime edizioni in volume: *Giacinta*, Brigola, Milano 1879; II ed. Giannotta, Catania 1885; III ed. Giannotta, Catania 1889; *Profumo*, Pedone-Lauriel, Palermo 1892; *La sfinge*, Brigola, Milano 1897; *Il marchese di Roccaverdina*, Treves, Milano 1901; *Rassegnazione*, Treves, Milano 1907.

c)Teatro

Prime edizioni in volume: *Garibaldi,* leggenda drammatica, Galatola, Catania 1861; *Il piccolo archivio*, atto unico, Galatola, Catania 1886; *Rospus*, fiaba in un atto in prosa o quasi, Tipografia dell'Arte della Stampa, Firenze 1887; *Giacinta*, commedia in cinque atti, Giannotta, Catania 1890; *Malìa*, commedia in tre atti; Tip. Sininberghi, Roma 1891; *Serena*, commedia in tre atti, Pierro, Napoli 1899; *Teatro dialettale siciliano*, vol. I e vol. II, Reber, Palermo 1911; *Teatro dialettale siciliano*, vol. III, Reber, Palermo 1912; *Teatro dialettale siciliano*, vol. IV, Giannotta, Catania 1920; *Teatro dialettale siciliano*, vol. V, Giannotta, Catania 1921.

d)Critica letteraria

Prime edizioni in volume: *Il teatro italiano contemporaneo*, Pedone-Lauriel, Palermo 1872; *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Brigola, Milano 1880; *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Giannotta, Catania 1882; *Per l'arte,* Giannotta, Catania 1885; *Libri e teatro*, Giannotta, Catania 1892; *Gli "ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania 1898; *Cronache letterarie,* Giannotta, Catania 1899; *La scienza della letteratura*, Giannotta, Catania 1902; *Lettere alla assente*, Roux e Viarengo, Roma-Torino 1904; *Arte e scienza*, Galati, Catania 1904.

e) Saggi, memorie e interventi di argomento vario

Il bucato in famiglia, Galatola, Catania 1870; *Il Vespro siciliano nelle tradizioni popolari della Sicilia-Mineo*, Società siciliana per la Storia Patria, Palermo 1882; *Spiritismo?*, Giannotta, Catania 1884; *La Sicilia e il brigantaggio*, "Il Folchetto", Roma 1892; *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Zanichelli, Bologna 1894; *Mondo occulto*, Pierro, Napoli 1896; *L'isola del sole*, Giannotta, Catania 1898; *Ricordi d'infanzia*, Sandron, Palermo 1922.

f) Poesia

Prime edizioni in volume: *Faunus, Vanitas vanitatum,* Galatola, Catania 1863; *Parodie: Giobbe, Lucifero,* Giannotta, Catania 1884; *Semiritmi*, Treves, Milano 1888; *Istantanee*, Bemporad, Firenze 1903.

g) Fiabe e racconti per ragazzi

Prime edizioni in volume: *C'era una volta…,* Treves, Milano 1882; *Il regno delle fate*, Morelli, Ancona 1883; *La Reginotta*, Brigola-Ottino, Milano 1883; *Vento e tempesta*, Sandron, Palermo 1889; *Il raccontafiabe*, Bemporad, Firenze 1894; *Schiaccianoci*, Bemporad, Firenze 1897; *Scurpiddu*, Paravia, Torino 1898; *Le prodezze d'Orlando*, Sandron, Palermo 1899; *Pupattolina*, Sandron, Palermo 1899; *Re Bracalone,* Bemporad, Firenze 1908; *Cara infanzia*, Carabba, Lanciano 1908; *Sarta per bambole*, Sandron, Palermo 1914; *Le ultime fiabe*, Milano, Mondadori 1919.

h) Tra gli epistolari, si segnalano: *Carteggio inedito,* a cura di S. Zappulla Muscarà, Giannotta, Catania 1973; GIOVANNI VERGA, LUIGI CAPUANA, *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di Gino Raya, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984; MILENA GIUFFRIDA, *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019, poi G. Verga, *Carteggio con Capuana*, edizione critica a cura di M. Giuffrida, Interlinea, Novara 2024.

Attualmente le opere di Capuana sono in ristampa presso l'Editrice Antenore per i tipi della Salerno Ed., nella collana dell'Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Capuana, di cui è Presidente A. M. Morace e nel quale ha visto la luce, nel 2009, il X volume di *Cronache teatrali (1864-1872)*, a cura di Gianni Oliva.

Testi di Francesco Bernardini

F. Bernardini, *Rustica Progenies*, A. Sommaruga e C., Roma 1885.

ID., *La educazione è una forza: cenno intorno alla sua evoluzione nell'individuo*, Stab. Tipografico A. Tocco, Napoli 1885.

ID., *Il Fausto di fronte ai nuovi orizzonti dell'arte. Il genio di Goethe e di Schiller*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1886.

ID., *Carità borghese*. Scene in un atto, Tip. Del Monitore degli Annunzi, Napoli 1888.

ID., *Padre*. Dramma in un prologo e quattro atti, Tip. Del Monitore degli Annunzi, Napoli 1889.

ID., *Vendicata!.* Bozzetto drammatico in un atto, Bideri, Napoli 1892.

ID., *Rimorso*. Dramma campestre in tre atti, F. Lezzi, Napoli 1892.

ID., *Il cieco.* Dramma in quattro atti, Stab. Tipo-litografico Italo-Germanico, Napoli 1894.

ID., *Rupe tarpea*. Dramma in quattro atti, Stab. Tipo-litografico Italo-Germanico, Napoli 1895.

ID., *L'amante del bandito*, Tipografica Editrice Bideri, Napoli 1900.

ID., *Giovanni Bovio: il deputato, lo scrittore, l'uomo: cenni*, Melfi & Joele, Napoli 1903.

ID., *Finalità dell'arte e del teatro*, in «Rivista d'Italia», XIV, apr.1911, I,

ID., *Fascino di patria*. Azione drammatica in tre atti, Bernardo Lux, Roma 1913.

ID., *L'epopea napoleonica e il "Cinque maggio" di A. Manzoni*, conferenza tenuta al Circolo artistico di Lecce il 10 aprile 1915, Casa Editrice Italiana, Roma 1915.

ID., *Le forche di Mantova*, conferenza storica sui processi dai quali uscirono i Martiri di Belfiore, Casa editrice Italiana, Roma 1917.

ID., *Perché ridiamo? Il riso nella triplice funzione di comicità, satira, umorismo*, Hoepli, Milano 1934.

ID., *Raffaello e la Fornarina*. Cinema-romanzo diviso in tre tempi ed un epilogo, con l'aggiunta della leggenda di mare, Tip. Failli, Roma 1940.

Studi critici su Luigi Capuana

-ADRIANO, F., *Adulterio, superstizione e psicopatologia in* Malìa *di Luigi Capuana* in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 novembre 2012, a cura di G. Baldassarri *et alii*, Adi Editore, Roma 2014.

-ALEXANDER, A.,*"Comparatico" di Luigi Capuana e gl'inizi del verismo*, Roma, Ciranna 1970.

-AZZOLINI, P., *Nota introduttiva*, in L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, Liguori, Napoli 1988, p. XXII.

-BALLONI, S., *Luigi Capuana e Angelo Camillo De Meis*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, 2007, pp. 136-151.

- BARBINA, A., *Capuana inedito,* Bergamo, Minerva 1974

- BIGAZZI, R., *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

-BOCOLA, M., *Il mito del vuoto in Luigi Capuana*, Esseditrice, Foggia 2001.

-ID., *Capuana e Di Sangro tra ismi e alchimie: la critica militante di Luigi Capuana e l'esoterismo*

di Raimondo di Sangro principe di San Severo, Esseditrice, Foggia 2008.

-ID., *L'identità del Vero. Studi su Luigi Capuana,* Esseditrice, San Severo, 2012;

-ID., *Bibliografia di Luigi Capuana (1968-2015)*, Carabba, Lanciano 2016.

-BRUNI, F., *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in Bruni F. (1999), *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Cesati, Firenze 1997.

-CAPPELLO, A. P., *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, Mursia, Milano 1994.

-CARTA, A., *Il romanzo italiano moderno. Dossi e Capuana*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

-CIBALDI, A., *Capuana*, La Scuola, Brescia 1973.

-CROCE, B., *Luigi Capuana*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, seconda edizione, III, Laterza, Bari 1922.

-DAMIGELLA, A. M., *Capuana e le arti figurative*, LED, Milano 2012.

- DE CESARE, R., *Capuana e Balzac*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997),

-DI BLASI, C., *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Biblioteca Capuana, Mineo 1954.

-ID., *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania 1955.

-EVANGELISTA, S., *Il binomio letteratura scienza e il realismo interiore nell'opera narrativa di Luigi Capuana*, Adi Editore, Foggia 2021.

-FLORI, E., *Saggi di critica estetica: Giovanni Pascoli, Domenico Tumiati, Mario Mazzolani, Luigi Capuana, Gabriele D'Annunzio*, Società Editrice Lombarda, Milano 1900.

-FORNI, G., *Capuana, Richet e la suggestione*, Annali della Fondazione Verga, anno 2019, n. 12, pp. 7-27.

-ID., (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci 2022.

- GHIDETTI, E., Introduzione a L. CAPUANA, *Racconti*, Roma, Salerno 1973.

-GIUFFRIDA, M., *Per una nuova edizione del Carteggio Verga-Capuana*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019; poi G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a cura di M. Giuffrida, Interlinea, Novara 2024.

-ID, *Storia di Capuana romanziere*, in ID., *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Firenze, 2000, pp. 249-279;

-GIBELLINI, P., *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Milella, Lecce 2011.

-GIUFFRIDA, M., *Per un contributo all'ecdotica dei carteggi verghiani. Alcune considerazioni in margine al carteggio Verga-Capuana*, Annali della Fondazione Verga, anno 2019, 12, pp. 101-108.

IERMANO, T., *Luigi Capuana critico letterario*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, Salerno, Roma, 2000;

-LA MONACA, D., *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2003.

-LUPERINI, R. (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Manni, Lecce 2007.

-MADRIGNANI, C.A., *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970.

-MARTINELLI, L., *Il verismo. Capuana, De Roberto*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino- W. Pedullà, vol. IX, Motta, Milano 2004.

-MENEGHEL, L., *Luigi Capuana critico letterario del "Corriere della Sera"*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia» dell'Università degli Studi di Milano, LXIV, II, maggio-agosto 2011, pp. 157-180.

MEROLA NICOLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello e Capuana*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006.

-MORACE, A. M, *Capuana e il teatro in versi,* in D. Marchese (a cura di), *Capuana narratore e drammaturgo*, Catania, 11-12 dicembre 2015; poi in Annali della Fondazione Verga, Catania 2016.

-MICHELACCI, L., *Luigi Capuana e il mito del Risorgimento*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», vol.33, n. 1, 2020, pp. 166-190.

-ID., *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015.

-NICASTRO, G., *Gli atti unici di Capuana tra Verga e Pirandello*, Annali della Fondazione Verga, anno 2015, n.8.

-OLIVA, G., *Capuana in archivio*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1979;

-ID., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Bulzoni, Roma 1992.

-ID., *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. OLIVA-L. PASQUINI, Palermo, Sellerio 1999, 2 voll., pp. XI-XXXVIII.

-ID., *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista*, in Atti del Convegno 16-20 novembre 2004, poi in Biblioteca della Fondazione Verga, serie Convegni n. 9, Catania, 2007;

-PASQUINI LUCIANA, *I diletti del vero. Capuana e altri studi tra Ottocento e Novecento*, Carabba, Lanciano, 2012.

-PATRUNO, M. L., *Teorie e forme della letteratura verista: Capuana, Verga, Betteloni*, Manduria, Lacaita 1985.

-EAD., *Verismo e umorismo. Poetiche in antitesi,* Laterza, Bari 1996.

- PEDULLÀ, G., *Racconti del Risorgimento*, Garzanti, Milano 2021.

-PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, Perrella, Napoli 1919.

-PETTINE, S., *Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo*, Carabba, Lanciano 2022.

-G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio*, Giannotta, Catania 1970.

-SALES PANDOLFINI, G. M., *Metafisicherie. Luigi Capuana e la cultura medianica tra Ottocento e Novecento*, Edizioni Ex Libris, Palermo 2019.

-SANFILIPPO, M. V., *La fortuna scenica di Luigi Capuana*, Sciascia Ed., Caltanissetta-Roma 2015.

-SIPALA, P. M., *Capuana e Pirandello*, Bonanno, Catania 1974.

-STORTI ABATE, A., *Introduzione a Capuana*, Laterza, Bari 1989.

-TANTERI, D., *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1989.

-TELLINI., G., *Verga e gli scrittori: da Capuana a Bufalino*, SEI, Firenze 2016.

- TINTERRI, A., *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990.

-VALERIO, N., *Letteratura e scienza nell'età del positivismo: Pascoli-Capuana,* Adriatica, Bari 1980.

-VIGO, L., *Canti popolari siciliani, raccolti e illustrati da Lionardo Vigo*, Tip. dell'Accademia Gioiena di G. Galatola, Catania 1857.

-ZANGARA, M., *Luigi Capuana*, La navicella, Catania 1964.

-ZAPPULLA MUSCARÀ, S. – ZAPPULLA, E., *Capuana e De Roberto*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1984.

-ZAPPULLA MUSCARÀ, S., *Luigi Capuana e le carte messaggere*, CUECM, Catania 1996.

Tra i volumi collettanei, si segnalano: *Capuana verista*, Atti delle Giornate di studio, Catania 29-30 ottobre 1982, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 1984; *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal, 16-18 marzo 1989, a cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti, Salerno, Roma, 1990; *Il teatro verista.* Atti del Congresso, Catania, 24-26 novembre 2004, Fondazione Verga, Catania 2007; *Capuana narratore e drammaturgo*, a cura di D. Marchese, «Annali della Fondazione Verga», VIII, 8, 2015; tra le riviste, si può fare riferimento agli «Annali della Fondazione Verga» per molti articoli riguardanti l'opera di Capuana.

Sitografia

Per lo studio e l'approfondimento della figura e dell'opera di Luigi Capuana si ritiene utile la consultazione dei materiali presenti nella Casa Museo Capuana e nel Fondo annesso (Biblioteca Capuana, fondo manoscritto e documentario, carteggi, archivio fotografico e collezioni d'arte), consultabili in gran parte all'indirizzo https://casamuseoluigicapuana.it..

-MORACE, A., *Capuana e il teatro*, in https://biblioteche.cultura.gov.it.

-PULLINI, G., *Roberto Bracco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13 (1971) in https://www.treccani.it

-G. MAZZONI, voce *Gaetano Trezza* in https://treccani.it/enciclopedia/gaetano-trezza_(Enciclopedia-Italiana

Studi critici su realismo, naturalismo e verismo

-AA. VV., *Naturalismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del convegno internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986, Catania, Fondazione Verga, 1984.

-AA. VV., *I verismi regionali*, Atti del convegno internazionale di studi, Catania, 27-30 aprile 1992, Catania, Fondazione Verga, 1996.

-AA.VV., *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019) a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi, A. Manganaro, Fondazione Verga, Euno Ediz., Palermo 2020.

-*Naturalismo e impersonalità,* in *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo,* a cura di S. C. Sgroi e S. C. Trovato, Il Calamo, Roma 1996.

«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891), Atti del Convegno internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018; Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. ALFIERI *et al.*, 2 voll., Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno 2020.

-ANTONICELLI, R., *De Sanctis e la storiografia letteraria italiana*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2011.

-ARSLAN, A., *Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita (1881-1885)*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca,* vol. V, *Indagini Otto-Novecentesche*, Olschki, Firenze 1983.

-BELLINI, D., *Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 4 (Nuova Serie), 2011, pp. 127-144.

-BORSELLINO, N., *Storia di Verga*, Laterza, Bari 1982.

-CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976.

-CLERICI, L., *Invito a conoscere il Verismo*, Mursia, Milano 1982.

-DEBENEDETTI, G., *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976.

-*Il realismo di Diderot*, trad. it. A. Paszkowski e P. Casini, Laterza, Roma-Bari 1977.

-DRAGO, A. G., *Verga. La scrittura e la critica*, Pacini Ed., Pisa 2018.

-EMMI, C., *Capuana e il "dramma" Giacinta*, in *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008), a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 565-584

-*Édouard Rod et les écrivains italiens,* a cura di J.J. Marchand, Droz, Geneve 1980.

-FLAUBERT, G., *Correspondance*, III, Quatrième Série, Conard, Paris 1927.

-GABRIELI GIORDANO, M., *Il Verismo. Verga e i veristi minori. Storia, testi e critica*, Fratelli Conte Editori, Napoli 1992.

-GAMBACORTI, I.,*Verga a Firenze. Nel laboratorio di "Storia di una capinera"*, Le Lettere, Firenze 1994

-GHIDETTI, E., in *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Liviana editrice, Padova 1982.

-GHIDETTI, E., - E.TESTA, E., *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, a cura di E. Malato, Salerno Ed., Roma 1999.

-IERMANO, T., *Positivismo Naturalismo Verismo. Questioni teoriche e analisi critiche*, Atti del Convegno internazionale di studi, Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Filologia e Storia, 14-16 dicembre 1992, poi Vecchiarelli, Roma 1996.

- LEONE DE CASTRIS, A., *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Adriatica, Bari 1959.

-LUPERINI, R., *Pessimismo e verismo in Verga*, Liviana, Padova 1968,

-ID., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.

-ID., *Verga e le strutture narrative del realismo: saggio su "Rosso Malpelo"*, Liviana, Padova 1976, poi UTET Università, Torino 2009.

-ID.,, *Giovanni Verga. Saggi 1976-2018*, Carocci, Roma 2019.

-MANGANARO, A., *Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.

- MUSITELLI PALADINI, M., *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palumbo, Palermo 1974.

-PAPPALARDO, F., *Il verismo in Puglia e in Lucania*, ne *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 27-29 aprile 1992, poi in Biblioteca della Fondazione Verga, n. 7, Catania 1996,

-PELLINI, P., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo,* Le Monnier, Firenze 2004;

-ID., *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*; Mondadori-Le Monnier, Milano 2010;

-ID., *Naturalismo e modernismo,* Artemide Edizioni, Roma 2016.

-POMILIO, M., *Dal naturalismo al verismo*, Liguori, Napoli 1966.

-TELLINI,G., *Paralipomeni sul verismo*, Euno Edizioni, Leonforte 2021.

Studi sul teatro e testi di consultazione generale

-AA.VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a cura di C. Muscetta, 2 voll., II, Laterza, Bari 1984.

- AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Atti del Convegno tenuto a Napoli dal 2 al 6 ottobre 1977, 2 voll., I, Giannini, Napoli 1978.

-AA. VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990.

-ALONGE R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

-ANGELINI, F., *Il secondo Ottocento: il teatro*, in *Letteratura italiana Laterza*, Laterza, Bari 1975, vol. VIII, tomo I, pp. 593-658.

-ARCOLEO, G., *La commedia e la vita oggi in Italia*, conferenza pronunciata al Circolo filologico di Napoli nel 1891, ora in *Opere*, vol. I (*Studi e Profili*), Mondadori, Milano 1929.

-ARTIOLI, U., *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972.

-BARBINA, A., (a cura di), *Teatro verista siciliano*, Cappelli, Bologna 1970.

-BOZZETTI, C. (a cura di), *Il teatro del secondo Ottocento*, UTET, Torino 1960.

-BRACCO, V. (a cura di), *Teatro verista,* La Scuola, Brescia 1975.

-BRAGAGLIA, A. G., *Storia del teatro popolare romano,* Colombo, Roma 1958.

-CAMERINI, E., *Della tendenza al vero nella letteratura francese* (1859), in *Profili letterari*, Barbèra, Firenze 1870.

-CAMERONI, F., *Sulla letteratura drammatica e sul teatro*, in *Interventi critici di letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974, pp. 195-216.

-CATTANEO, G., *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII (*Dall'Ottocento al Novecento*), Garzanti, Milano 1968.

-CAVALLI PASINI, A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Patron Editore, Bologna 1982.

-CIAMPI, I., *La commedia italiana*, Galeati, Roma 1880.

-CODAZZI, A., *Hippolyte Taine e il progetto filosofico di una storiografia scientifica*, La Nuova Italia, Firenze 1985.

-COSTETTI, G., *Il teatro italiano nel 1800*, Cappelli, Rocca San Casciano 1901.

-CROCE, A. (a cura di), *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Laterza, Bar 1940, 2 voll.

-CROCE, B., *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. V, Laterza, Bari 1957.

-DE CASTRIS, A. L., *Teatro italiano e teatro europeo nell'Ottocento*, in «Il Veltro», n. 3, IV (1960), pp. 17-32.

-DE FELICE, F., *Storia del teatro siciliano*, Giannotta, Catania 1956.

-DELL'AQUILA, M., *Parnaso di Puglia nel '900*, Adda, Bari 1983.

-ID., *Humilemque Italiam. Studi pugliesi e lucani di cultura letteraria tra Sette e Novecento*, Bulzoni, Roma 1985

-ID., *Letteratura in Puglia e nel Mezzogiorno d'Italia tra Sette e Novecento*, Giardini, Pisa 1992.

-DE MEIS, A. C., *Dopo la laurea*, voll. 2, Monti, Bologna 1868.

- DE PASQUALE, M., *La «Turandot» di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, in «Cultura tedesca», 28, 2005, pp. 83-104.

-DE SANCTIS, F., *Saggi critici,* Laterza, Bari 1952.

-ID., *Saggio critico sul Petrarca [Postilla* alla *Avvertenza dell'autore alla seconda edizione]*, a cura di N. Gallo e con Introduzione di N. Sapegno, Einaudi, Torino 1952.

-ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino 1955.

-ID., *La crisi del romanticismo*, con Introduzione di G. Nicastro e Nota di M. T. Lanza, Einaudi, Torino 1972.

-ID., *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Einaudi, Torino 1972.

-*Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Catalogo della mostra a cura di F. Dini, Skira, Milano 2005.

-DIONISOTTI, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967

-FERRONE, S. - SIMONCINI, F., *Teatro,* in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento* cit.

-FREDI CHIAPPELLI (a cura di), *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier 1954.

-GIACOSA, G., *Conferenze e discorsi*, Cogliati, Milano 1909.

-LIVIO, G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo*, Mursia, Milano 1989.

-LONGO, G., *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004.

-MANGINI, N., *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.

-MANZELLA, D., POZZI, E., *I teatri di Milano*, Mursia, Milano 1971.

-MAZZONI, G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

-MONTI, S., *Il teatro realista della Nuova Italia: 1861-1876*, Bulzoni, Roma 1978.

-OJETTI, U., *Alla scoperta dei letterati* (1895), poi a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946.

-PANDOLFI, V., *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari-Roma 1954.

-POZZA, G., *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Neri Pozza, Venezia 1971.

-PULLINI, G., *Teatro italiano tra due secoli (1850-1950)*, Parenti, Firenze 1958.

-SIMONI, R., MEZZANOTTE, P., CALZINI, R., *Cronache di un grande teatro (il Teatro Manzoni*), Ed. Banca Naz. Del Lavoro, Milano 1952.

-SORBA, C., *Scene di fine Ottocento. L'Italia* fin de siècle *a teatro*, Carocci, Roma 2004.

-STAUBLE, A., *Tra Ottocento e Novecento. Il teatro di Roberto Bracco*, ILTE, Torino 1958

-SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno*, trad.it., Einaudi, Torino 1982;

- TAINE, H., *Histoire de la littérature anglaise*, [1864], Hachette, Paris I, 1881-1882.

-TELLINI, G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998.

-TENCA, C., *Di una storia della letteratura italiana* (1852), in *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti,* a cura di G. Berardi, Sansoni, Firenze 1969.

-TREVISANI, G. (a cura di), *Teatro napoletano*, Guanda, Parma 1957.

-TREZZA, G., *La critica moderna*, Zanichelli, Bologna 1880.

-VALLI, D., *Puglia*, in *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, a cura di N. Sapegno e W. Binni, Sansoni, Firenze 1968.

-ID. (a cura di), *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Ampolo Nutricati Rubichi, Milella, Lecce 1980.*

- VALLI, D., *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Milella, Lecce 1985.

-VERGA, G., *Vita dei campi*, a cura di C. RICCARDI, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Le Monnier 1987.

-VIVIANI, V., *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969.

-ZOLA, E., *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier 1881.

-ID., *Il romanzo sperimentale,* trad. it. di I. Zaffagnini, Pratiche, Parma 1980.