LETTERATURA ITALIANA

1. FRANCO ARATO, *Letterati e eruditi tra Sei e Ottocento*, 1996, pp. 272.
2. ALDO PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della «Cognizione del dolore»*, 1996, pp. 210.
3. ANTONIO ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, 1998, pp. 176.
4. NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, 2000, pp. 168.
5. GRAZIA MELLI, *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, 2002, pp. 196.
6. ANNA CERBO, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, 2001, pp. 224.
7. FRANCO ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, 2002, pp. 508.
8. ANTONIO ZOLLINO, *La verità del sentimento. Saggio su* Tre croci *di Federigo Tozzi*, 2005, pp. 212.
9. MILVA MARIA CAPPELLINI, ANTONIO ZOLLINO (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, 2006, pp. 372.
10. ANGELA GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, 2007, pp. 114, ill.
11. GIULIA DELL'AQUILA, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, 2007, pp. 132.
12. LUCIANO CURRERI, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, 2007, pp. 288.
13. TATIANA BISANTI, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*, 2007, pp. 326.
14. AMBRA CARTA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, 2008, pp. 140.

Ambra Carta

IL ROMANZO ITALIANO MODERNO: DOSSI E CAPUANA

Edizioni ETS
Pisa 2008

www.edizioniets.com

© Copyright 2008
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884671905-8

IL ROMANZO ITALIANO MODERNO: DOSSI E CAPUANA

«i segni del tempo» in Italia tra il Sessanta e l'Ottanta

Introduzione

L'Italia non è la patria del romanzo è il titolo d'apertura, volutamente provocatorio, del saggio di Asor Rosa *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*[1], nel quale il direttore della *Letteratura italiana*[2] sostiene la tesi dell'inesistenza, nel nostro paese, di una tradizione romanzesca nell'Ottocento, il secolo per antonomasia del romanzo 'come moderna epopea borghese'. L'anomalia italiana costituirebbe, per lo studioso, un caso di originalità assoluta rispetto alle nazioni europee dove il *romanzesco* – come lui lo definisce – nasce alle fine del Settecento e dà vita a una lunga ininterrotta tradizione. L'Italia avrebbe avuto nel XIX secolo solo due grandiose eccezioni, *I Promessi Sposi* e i *Malavoglia*, due giganti privi di tradizione e di eredi.

In effetti la *storia* del romanzo italiano procede a salti, brusche rotture, gloriose impennate di isolati capolavori e vertiginose ricadute nel silenzio di grandi opere e grandi scrittori per decenni interi; se di *storia* si deve parlare, allora, lo si può fare partendo dalla constatazione della particolarissima vicenda storica e culturale della nostra nazione, nata in ritardo ma fortemente desiderata nel cuore dei patrioti del Risorgimento.

La provocazione di Asor Rosa non solo coglie un dato di realtà, cioè l'assenza di una tradizione romanzesca italiana, ma è anche in linea con quanto osservavano i principali protagonisti della vita letteraria e attori del dibattito culturale a partire dalla metà dell'Ottocento; precisamente quando, nel 1850, si riavvia la discus-

[1] A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo*, vol. III. *Storia e geografia*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 255-306.

[2] *Letteratura italiana* è il titolo dell'opera diretta da A. Asor Rosa, in più volumi, apparsa tra il 1982 e il 1989 (nel 1996 furono aggiunte le *Opere*) come modello di storiografia letteraria nazionale alternativo a quello storicistico desanctiano.

sione sul romanzo storico dopo la pubblicazione del saggio manzoniano *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e di invenzione*. Nel 1850, infatti, Carlo Tenca pubblica sul «Crepuscolo»[3] uno scritto nel quale invita i letterati italiani a continuare sulla strada del romanzo storico ma *contemporaneo*, perché il genere romanzesco, egli sostiene, è la moderna epica, il genere in prosa che meglio rappresenta la modernità letteraria.

La crisi del romanzo italiano, comunque, è sotto gli occhi di tutti, al punto che Luigi Capuana non lesinerà giudizi severi sulla produzione letteraria dei suoi contemporanei né, al contrario, esaltate lusinghe per l'originalità assoluta delle novelle e del primo romanzo di Giovanni Verga, autentico scopritore di «un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano»[4]. Recensendo con grande entusiasmo *I Malavoglia*, pubblicati con l'editore milanese Treves nel 1881, Capuana ne difendeva il valore di autentica opera d'arte contro le accuse rivoltegli da parte di critici incompetenti e di un pubblico incapace di coglierne il valore:

> Ma si vede che il grosso del pubblico vi cercava tutt'altro che la sincera evidenza della realtà, e assuefatto a manicaretti pepati di retorica e di romanticismo, non riusciva a gustare quella semplicità quasi nuda. I lettori si trovavano lì faccia a faccia colla natura; invece pare amassero meglio vederla attraverso la simpatica personalità dell'autore, con tutti i fiori, i fronzoli e il ciarpame delle forme invecchiate; e si sentivano messi fuori strada. [...] il Verga [...] rompeva a un tratto tutte le nostre tradizioni letterarie impastate, anzi che no, di pedanteria, tenaci, più di quello che paia, anche nei meglio disposti verso le utili e necessarie novità e le arditezze ben riuscite. Occorrerebbe assai meno di tutto questo per ispiegare facilmente l'accoglienza freddina che ora ricevono *I Malavoglia* [...]

Quanto, poi, alla situazione del romanzo italiano, aggiunge:

> Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna acclimare. Non ha tradizioni, nasce appena, quando è già grande e glorioso altrove, in Francia e in Inghilterra. In Francia, specialmente, si può seguire passo a passo tutto lo svolgimento di questa modernissima forma dell'arte che ha un colosso, il Balzac, tra i suoi cultori [...]. In Italia, quando avremo nominato i *Promessi Sposi* non potremo citare che degli scarsi tentativi lodevoli, forse, meglio per le buone intenzioni che per altro[5].

[3] C. TENCA, *Del romanzo storico. Discorso inedito di Alessandro Manzoni*, in «Il Crepuscolo», I, 41-42, 10, 1, 17 novembre 1850. Sulla questione della nascita del romanzo moderno in Italia si vedano, in particolare, G. TELLINI, *Il crollo dei miti*, in ID., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 113-52 e E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, in AA.VV., *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, vol. VIII, pp. 263-337.

[4] L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Catania, Giannotta, 1882, ora Napoli, Liguori, 1988, p. 69.

L'allarme dell'autore degli *Studii* per l'assenza di una moderna tradizione novellistica e romanzesca in Italia – patria del *Decamerone*, modello incontestabile della tradizione novellistica europea – cresce quando egli riflette sull'eccessivo entusiasmo riservato al *romanzo sperimentale* di Zola. Capuana, infatti, si affretta a chiarire come già il grandissimo Balzac aveva descritto scene e personaggi adottando il metodo dell'impersonalità e lasciando l'opera *farsi da sola*. Il che, per lo scrittore siciliano, significava rifiutare il principio della *spontaneità* nell'arte e affermare piuttosto la necessità di un'imitazione anche di autori stranieri, quando questi si fossero distinti per l'innovazione della *forma* artistica. Perché – come egli dichiara in più parti della sua opera – sono gli aspetti formali quelli sui quali deve concentrarsi l'impegno dello scrittore quando intende operare una rivoluzione nel campo dell'arte:

> Questi *Malavoglia* e la sua *Vita dei campi* saranno un terribile corrosivo nella nostra bislacca letteratura. Lasciateli fare e vedrete. Se avranno poi la consacrazione (e se la meritano) d'una traduzione francese, eserciteranno un'influenza anche in una sfera più larga e conteranno per qualche cosa nella storia generale dell'arte. Giacchè finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'*impersonalità* ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna.

Per operare la rottura con la tradizione, a Verga è servita

> senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunziare così arditamente ad ogni più piccolo artificio, ad ogni minimo orpello retorico e in faccia a questa nostra Italia che la retorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto[6].

Capuana, finissimo critico dell'arte contemporanea, acuto lettore della realtà, si rivela, pertanto, profondo conoscitore delle regole dell'arte, del coraggio che un artista deve dimostrare quando intende operare una rottura drastica con gli indirizzi convenzionali e con le poetiche comunemente accettate da chi l'opera d'arte la *fa* e da chi ne decreta il successo.

[5] *Ivi*, pp. 79-80.

[6] *Ivi*, p. 83.

La società post-unitaria italiana è ormai avviata, anche se in ritardo rispetto al resto d'Europa, verso il compimento di un processo inarrestabile di ammodernamento delle sue strutture economiche, politiche e culturali. Nei maggiori centri del Nord, Milano, Torino, Firenze, si concentrano editori, letterati, critici e autori emergenti che trovano stimoli e risorse per fondare nuove riviste politico-culturali e partecipare da protagonisti alla formazione della *nuova cultura italiana*.

Quando nel 1868 – a due anni dall'uscita dei *Saggi critici* desanctiani, modello di saggistica letteraria contemporanea cui Capuana guarderà per i suoi *Studii* – verranno pubblicati *Cento Anni* di Giuseppe Rovani e le *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, la grande stagione romantica del romanzo storico può dirsi conclusa e, con essa, gli ideali risorgimentali e patriottici che l'avevano innervata e, in gran parte, motivata. Composti tra il 1857 e il 1858, e pubblicati a puntate sulle riviste, i due romanzi sopra ricordati erano usciti in volume contemporaneamente nel 1868, un anno intenso di avvenimenti politici e anche letterari[7]. Da due anni ci si era lasciati alle spalle la sconfitta militare di Lissa, che segnava l'ennesimo fallimento del sogno unitario nazionale, mentre parallelamente tramontava il progetto di una letteratura nazionale improntata alla retorica patriottica e idealistica. Il *reale* irrompeva all'improvviso con il suo carico di 'pretesa di oggettività' e di impegno a favore di una letteratura moralistica e pedagogica, finalizzata alla costruzione dell'*italianità*, con il prevedibile bagaglio di retorica dei buoni sentimenti e dei sacri valori familiari e nazionali. Contro una simile proposta politico-culturale non pochi intellettuali insorgono. Nel 1865 nella «Rivista minima» del 13 ottobre esce uno sconsolato ma polemico saggio di un giovanissimo Tarchetti, *Idee minime sul romanzo*, mentre tre anni dopo, nel 1868, Dossi pubblica la sua prima 'quasi autobiografia', *L'Altrieri*, modello non ancora 'estremo' – quale poi saranno le altre sue opere – di anti-romanzo, di letteratura umoristica, come il suo autore lo definirà, ovvero di destrutturazione della trama narrativa non più importante rispetto alla *forma* che essa deve assumere[8]. Nel frattempo, il 1862 aveva segnato la nascita del movimento scapigliato con la pubblicazione de *La scapigliatura e il 6 febbraio* di Cletto Arrighi[9], romanzo pseudo-sociale in cui lo sguardo dello scrittore è finalmente rivolto alla storia contemporanea. *Cento Anni* e *Le Confessioni di un italiano*, negli stessi anni, compiono nel frattempo una analoga focalizzazione della prospettiva storica su una realtà più vicina al periodo unitario. I cento anni attraversati dai due protagonisti romanzeschi, infatti, vanno dalla metà del XVIII secolo al 1858 circa, tempo vissuto dall'autore che è al contempo protagonista e narratore della storia. Si tralasciano in questa sede i giudizi di valore sulle due opere per puntare l'attenzione sul ruolo che esse rivestirono in quel processo storico di formazione del romanzo nazionale da Asor Rosa negato. Perché, se è innegabile la decadenza morale e culturale italiana registrata con tanta schiettezza dal giovane piemontese Tarchetti[10], è però altrettanto vero che a partire dagli anni Sessanta si registra un'inversione di tendenza – come si è accennato sopra – resa possibile non solo dal riavviato dibattito sulle nuove forme letterarie dell'Italia unita, ma anche dall'ammodernamento dei processi produttivi in campo culturale. Il panorama artistico italiano, infatti, era molto più vivace e variegato rispetto all'inizio del secolo[11].

[7] Il 1868 è l'anno di pubblicazione dell'*Altrieri* di Dossi e del *Mefistofele* di Arrigo Boito, ma è anche l'anno in cui si esaurisce la spinta più avanguardistica del nucleo artistico scapigliato, sorto a Milano nel 1856 intorno alla rivista «L'Uomo di pietra», diretta da Cletto Arrighi, che riuniva scrittori di varia estrazione sociale ma con una comune istanza poetica, la letteratura umoristica. A questo giornale collaborò anche Nievo. Fondamentale strumento di conoscenza delle innumerevoli riviste fondate nei decenni 1860-1880 e dei dibattiti culturali che esse ospitavano è il volume a cura di G. FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario. 1860-1880*, Milano, IPL, 1984.

[8] Il primato della *forma* rispetto al *contenuto* è ribadito con forza e costantemente sia negli scritti saggistici di Capuana, come vedremo, sia nelle dichiarazioni poetiche di Dossi, che disarticola il tempo narrativo in ogni sua opera, dislocando parti iniziali o finali di un romanzo oppure sabotando la continuità diegetica del racconto. Si trattava, in fondo, dell'uso migliore dell'eredità desanctiana, cui la generazione post-romantica doveva l'idea dell'equivalenza della *forma* e del *contenuto* in una organica opera artistica.

[9] C. ARRIGHI, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, Milano, Francesco Sanvito, 1862. Il romanzo, col titolo *La Scapigliatura milanese*, la *Presentazione* e il frammento *Lo scapigliato*, erano stati pubblicati sul «Pungolo», periodico fondato da Leone Fortis nel 1857-58. Per il quadro storico e culturale del ventennio 1860-1880, che qui prendiamo in esame, si veda, oltre ai volumi già citati, R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

[10] Si fa riferimento alle *Idee minime sul romanzo*, in *Tutte le opere*, a cura di E. GHIDETTI, Bologna, Capelli, 1967, 2 voll., I, pp. 522-35, giovanile breve saggio di un disilluso Tarchetti alle prese con il romanzo delle nuovi generazioni di cui egli si fa interprete.

[11] Una disanima esaustiva e chiara della situazione del mercato editoriale italiano dal 1815 al 1870 si ha in G. RAGONE, *Italia 1815-1870*, in *Il romanzo*, vol. III, *Storia e*

Se da un lato, infatti, il giovane autore di *Fosca* (1869), morto all'età di trent'anni, domandandosi «perché l'Italia non ha romanzi? o almeno perché non ha romanzi originali?»[12], aggiungeva che dopo l'uscita del capolavoro manzoniano «nulla [gli animi degli italiani] potevano rinvenire di pregevole nei miseri tentativi che si andavano facendo da alcuni nei romanzi religiosi e psicologici»[13], e concludeva con un'amarissima e sconsolata considerazione sulla decadenza attuale delle lettere italiane, dall'altro, però, il ventennio 1860-1880 segnava l'ingresso del nostro paese nel circuito europeo della grande editoria industriale e del consumo di massa.

Nel giro di vent'anni vengono gettate le basi per l'avvio di una moderna industria editoriale, nascono riviste e gazzette di vario orientamento ideologico e diverso programma culturale; i centri di maggiore attrazione culturale – Roma, Firenze ma, soprattutto, Milano – attirano i più grandi editori – Treves, Sonzogno, Brigola –, divenuti ormai gli artefici del successo o del fallimento di uno scrittore. Come puntualmente ricostruito da Ragone, il quadro dell'industria editoriale italiana si concentra a Milano dove l'editore Treves avvia una politica culturale di ampio raggio tesa alla creazione di un pubblico ampio, culturalmente poco selezionato, non raffinato e dal gusto facilmente manipolabile[14].

Tuttavia lo scenario culturale italiano è profondamente spaccato; contro le spinte sempre più energiche ad avviare la macchina industriale della produzione culturale di massa – con l'inevitabile imbarbarimento del gusto medio del pubblico e con la decadenza delle lettere – si definiscono nettamente le posizioni di quanti, come Edoardo Scarfoglio, Salvatore Farina, Luigi Capuana e Vittorio Bersezio, propongono, chi in modo più radicale chi più moderato, un rinnovamento delle lettere italiane, ritenuto ormai necessario e improrogabile in grado di metterle al passo con le nazioni straniere, prima tra tutte quella francese.

geografia, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 343-54; lo stesso studioso ha analizzato anche il ventennio successivo nel saggio intitolato *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana* in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, vol. 2. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 687-763 (in particolare si leggano le pp. 711-39).

[12] I.U. TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, in *Tutte le opere*, cit., p. 525.

[13] *Ivi*, p. 527.

[14] Si rimanda alle pagine 726-33 del saggio di Ragone, prima citato, in *Letteratura italiana*, dove viene illustrata la politica culturale perseguita da Emilio Treves, Gaetano Brigola e Edoardo Sonzogno.

L'esigenza di rinnovamento è così diffusa e condivisa tra gli scrittori più rappresentativi del ventennio Sessanta-Ottanta che a rileggerne le dichiarazioni – come sopra quelle di Tarchetti – appare evidente da un lato la crisi del romanzo italiano, dall'altro la necessità di operare cambiamenti sul piano tecnico e formale per ridargli vitalità e un nuovo corso.

I decenni post-unitari in Italia, dunque, costituirono un campo assai eterogeneo di forze in movimento, di tensioni in fermento, di dibattiti e scontri talvolta accesi tra intellettuali del tempo e interpreti, ognuno a suo modo, della crisi in atto. Il ventennio 1860-1880 segnò l'affermazione del *reale* come oggetto privilegiato d'indagine romanzesca, sia nelle forme veristiche di Verga e Capuana sia in quelle deformate e umoristiche di Dossi sia, infine, in quelle macabre e fantastiche di Tarchetti e degli altri artisti scapigliati.

La nuova stagione del romanzo italiano nasceva, è vero, sulle ceneri di un'età ideale e senza lasciare eredi[15], ma usciva anche dall'isolamento che l'aveva fino ad allora relegata in una zona marginale del circuito letterario europeo. L'avvio, anche nel nostro paese, di una moderna industria editoriale e il più assiduo scambio dei nostri artisti con gli intellettuali francesi favorirono il passaggio a una figura di scrittore non più aureolato e, tuttavia, refrattario a un supino adeguamento alle leggi del mercato. Il disincanto del letterato si matura anche attraverso la nascita della figura dell'editore, vero artefice del successo o dell'insuccesso di un'opera letteraria. Il privilegio dell'artista romantico è ormai del tutto scomparso o resiste sotto forma di forte autoconsapevolezza dell'originalità della proposta poetica e conseguente forza di rottura con le tendenze più affermate e consolidate dal successo di massa.

Contro questa produzione di consumo nelle riviste e nelle gazzette, di romanzi rosa o polizieschi o di pseudo romanzi storici, si

[15] Opportune risuonano le parole di Tarchetti nella conclusione di *Idee minime sul romanzo*, in *Tutte le Opere*, cit., p. 535: «Quando io penso a questa decadenza inevitabile delle lettere (poiché nessuna letteratura può fiorire colla licenza); quando io vedo che ogni scritto politico avverso ai principi del governo, ma conforme a quelli dell'umanità e del progresso, è tosto impedito nella sua diffusione, io domando a me stesso: a che giova la libertà della stampa? Non saria miglior partito il ricreare le vecchie commissioni di revisione? Allora la tirannide non si velava colla maschera della libertà, non si atteggiava a umanitaria; aveva almeno il nobile coraggio di svelare se stessa; uccideva la nazione col ferro, non l'avviliva e non la spegneva colla licenza».

scaglia il grido indignato di Scarfoglio che, nel *Libro di Don Chisciotte* (1885), invita gli scrittori migliori del tempo a impegnarsi nel rinnovamento formale del romanzo, nella ricerca di nuove tecniche che ne rinnovino l'effetto e sviluppino nuovi metodi d'indagine sulla realtà. La furia polemica di Scarfoglio si abbatte anche contro gli imitatori passivi dei modelli francesi e delle mode letterarie che dominavano il gusto dei lettori e degli autori più in voga.

Nello stesso 1885 Capuana dà alle stampe il volume di saggi letterari *Per l'arte*[16] nel quale sostiene la necessità di svecchiare sì il romanzo italiano, ma guardando proprio al tanto deprecato modello francese. In quell'anno lo scrittore siciliano aveva ormai da tempo elaborato le sue idee sul romanzo e le aveva anche concretamente adottate nelle novelle e nel primo romanzo *Giacinta*, pubblicato nel 1879 e poi altre due volte, rispettivamente nel 1886 e 1889[17].

Il rapporto di Capuana con gli editori fu assai stretto, come dimostra la varietà di case editrici con cui egli pubblicò le sue opere; all'editore catanese Giannotta si affiancarono nel tempo i milanesi Treves, Brigola e il romano Sommaruga. La corrispondenza con l'amico Verga testimonia la fiera resistenza opposta dai due nella battaglia a favore del nuovo romanzo *moderno*, gli accesi conflitti su scelte artistiche non condivise e la forte complicità contro editori miopi e lettori mediocri.

Tuttavia, la pratica cui Capuana mai rinunciò, quella di riscrivere una stessa novella per destinarla a diversi editori, oppure un intero romanzo come *Giacinta*, uscito in seconda e terza edizione con un impianto strutturale del tutto nuovo, dimostra come il mutato status sociale dell'artista lo costringesse a non ignorare del tutto le richieste di un pubblico abituato alla forme morte della «nostra stalattitica letteratura»[18]. Il rapporto tra scrittore e editore, in generale, non è idilliaco soprattutto quando il primo desidera rinnovare il codice narrativo attraverso sperimentazioni formali che possono spingere in avanti il processo evolutivo del *romanzesco* italiano. È, infatti, uno dei tratti che accomuna la generazione di scrittori del ventennio 1860-1880, cioè il conflitto tra scelte tradizionaliste e conservative nel campo delle forme e dei generi letterari e proposte innovative che, inevitabilmente, si scontravano con le politiche culturali della maggior parte degli editori del tempo e, evidentemente, anche con i gusti medi dei lettori. L'imperativo imposto ai letterati, dall'Unità in poi, è quello di moralizzare il romanzo nazionale, di educare, istruire, formare lo spirito nazionale; l'arte doveva ripiegarsi sulla *realtà* storica e sociale. È questo il programma culturale della «Rivista minima»[19], l'arte realista, moralista e fiduciosamente impegnata nel miglioramento della società civile. Tale almeno era lo spirito che animava Farina, Bersezio e gli altri intellettuali che collaboravano al periodico. Salvatore Farina, in particolare, proponeva il modello di un romanzo realista, ispirato agli ideali etici della società, il Buono, il Giusto, il Bello, alieno da accuse di immoralità, e di uno scrittore fiducioso nelle leggi positive dell'inarrestabile progresso della società civile[20].

Immonda e immorale era stata giudicata la prima *Giacinta* di Capuana da parte di Emilio Treves nell'«Illustrazione italiana» del 6 luglio 1879; Capuana fu accusato di immoralità, di essersi abbassato al sudiciume della realtà, di essere entrato nel branco degli adepti di Zola e di avere scritto un libro da non portare a casa[21].

[16] L. CAPUANA, *Per l'Arte*, Catania, Giannotta, 1885.

[17] ID., *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879, con dedica a Emilio Zola e in epigrafe: «Ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi egualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte!». La prima edizione è oggi riproposta da Milano, Mondadori, 1980, a cura di M. Paglieri e Introduzione di G. Davico Bonino; la terza edizione uscì con l'editore catanese Giannotta nel 1889.

[18] Tale è definita da Capuana la «morta atmosfera» della letteratura italiana, disabituata alle *forme viventi* create da Verga nel suo originalissimo capolavoro. L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., p. 83. Per quanto riguarda le lettere si leggano, in particolare, la lettera inviata da Verga a Capuana, datata Catania 13 novembre 1872, (in *Mineo, la Biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, a cura di CROCE ZIMBONE, Catania, Greco, 1982, p. 147, poi riproposta da S. Zappulla Muscarà nei due volumi *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, CUECM, 1996), nella quale Verga chiede all'amico il favore di ottenere per lui un'occupazione presso un giornale e di presentarlo a qualche editore in vista; quella datata Milano, 21 febbraio 1873 dove emerge chiara la consapevolezza del potere dei critici: «Se tu sapessi – tu lo saprai forse – come si fanno gli articoli di critica, e a quali fili tenga l'avvenire e la riputazione di un libro o di un giovane!». Altrove Verga parla di «beghinismo letterario» e dell'ipocrisia morale della critica imperante sui gusti dei lettori, e tanti altri esempi potrebbero aggiungersi a questi.

[19] «Rivista minima» era stata fondata da Ghislanzoni nel 1865 ma, fino al 1871, ebbe vita saltuaria; poi riprese regolarmente a partire dal 1872 e fino al 1876-77 fu una delle riviste di punta insieme a «Cronaca grigia» ed altre.

[20] Sul ruolo svolto dalla «Rivista minima» negli anni Settanta si vedano, in particolare, le pp. 221-33 di R. BIGAZZI, *I colori del vero*, cit.

[21] Non sarà, a questo proposito, inopportuno ricordare che le opere di Flaubert e di Baudelaire, uscite in Francia nel 1857, erano state incriminate per «oltraggio alla morale pubblica e religiosa e ai costumi»; segno della medesima resistenza all'ingresso

L'unico a rincuorarlo fu Verga, come vedremo nell'analisi del romanzo che seguirà, mentre il Cesareo, nella «Cronaca bizantina» del 14 marzo 1886, giudicò un difetto l'eccesso di cura nella lingua e nello stile, più accentuato nella seconda edizione di *Giacinta*. Eppure era stato proprio il Farina, negli anni Settanta, a invitare gli scrittori a ricorrere alla varietà di stile e di espressione per adeguarsi ai diversi aspetti del *reale*. L'arte doveva riflettere i diversi contenuti della realtà con i più vari mezzi espressivi e tecnici evitando, però, gli eccessi di bizzarria e le stravaganze stilistiche.

Con Capuana e Dossi la teoria sull'opera d'arte compie un decisivo passo in avanti; dall'arte realista, verista, e dal romanzo sociale o storico si passa alla ricerca della *forma*, perché l'arte è essenzialmente questo, un modo, una tecnica formale da *trovare* per adeguarla a un determinato contenuto di realtà. Anche per questa ragione i due scrittori, su cui questo libro concentra l'attenzione e l'analisi – Capuana e Dossi – trovano un punto di contatto nella comune elaborazione di un concetto di opera letteraria come espressione *formale* di un contenuto[22].

La ragione principale, infatti, che ha spinto ad affiancarli in questo lavoro risiede nella comune partecipazione al dibattito sul rinnovamento della *forma* romanzesca, sulle modalità letterarie che essa assunse e sui luoghi in cui trovò espressione. Capuana e Dossi, tra i principali protagonisti letterari del cinquantennio compreso tra l'Unità e il primo conflitto mondiale, formano senza dubbio una coppia stravagante perché in comune non hanno né elementi biografici né tantomeno analoghe teorie poetico-letterarie. Tuttavia in diverso modo entrambi dedicarono uno spazio notevole della propria riflessione teorica al rinnovamento del codice narrativo ed entrambi la tradussero concretamente nelle opere narrative che scrissero. Essi rappresentano, certamente, due diversi modelli di scrittore: l'uno, Capuana, l'intellettuale garibaldino, battagliero più nella teoria che nella pratica delle scelte politiche, nazionalista, ostile alle derive autonomistiche regionali, ma aperto al più ricco e stimolante campo letterario europeo, pubblicista indefesso, autore di romanzi, saggi di critica teatrale e letteraria, elzevirista, commediografo e novelliere, uno dei più fecondi tra Boccaccio, Verga e poi Pirandello, vorace sperimentatore delle novità formali teorizzate lucidamente nei saggi teorici.

L'altro, Carlo Dossi, lombardo di nascita, originario dunque della regione che aveva già dato alle lettere italiane l'opera in lingua dialettale del secentista Carlo Maria Maggi, le poesie dialettali di Porta, il Manzoni della prima meticciata edizione dei *Promessi Sposi* e che era stato, infine, l'avamposto del movimento scapigliato. Milano, con il suo entroterra, non era nei decenni post-unitari soltanto il cuore dell'industria editoriale contemporanea, ma anche il simbolo di una linea letteraria e linguistica eccentrica rispetto al centralismo formale e conservatore prevalente nelle altre regioni, comprese la Toscana e il Lazio per comprensibili ragioni politiche.

Dossi, rispetto a Capuana, stravolse molto più arditamente i codici e la lingua della narrativa italiana di fine secolo, destabilizzando l'orizzonte medio del gusto dei lettori, colpiti anche dalle preziose e rare edizioni in folio delle sue opere[23].

Eppure entrambi gli autori, ai due poli opposti non solo dello spazio letterario, ma anche di quello geografico, ebbero gli occhi puntati sulla realtà contemporanea del romanzo italiano e intesero trasformarla, combattendo il moralismo di tanta letteratura filantropica, il perbenismo della media borghesia – che costituiva la

di opere di artisti che rifiutavano un supino asservimento alle logiche del mercato editoriale, proclamando la consacrazione del primato dell'Arte fine a se stessa e il culto della Forma.

[22] Ci sembra opportuno, a questo proposito, citare le parole usate da Capuana per definire l'originalità delle otto novelle di *Vita dei campi* (ID., *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 72): «Le otto novelle son riuscite delle opere d'arte che non trovano nessun riscontro nella nostra sbiadita letteratura [...].». La potenza d'artista di Verga consiste infatti nell'aver creato un'illusione della realtà: «era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!». *Ivi*, p. 76. L'arte, per il critico siciliano, è desantianamente *forma* e *contenuto*, organicamente fusi l'una nell'altro: «La forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto [...]. E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò». *Ivi*, p. 77.

[23] Riportiamo, a tale proposito, le parole di L. CAPUANA, *Carlo Dossi*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., pp. 35-43: «Pubblicati [i suoi scritti] da parecchi anni, son rimasti per gran parte del pubblico roba inedita. L'autore ne stampava, per conto proprio, in belle edizioni in ottavo, un centinaio di copie e le regalava agli amici: nascevano, si può dire, una rarità bibliografica. [...] Fu così che nel 1871 mi venne in mano *L'Altrieri, nero sul bianco*, stampato nel '68, un volumetto in 16°, una eccezione, perché il Dossi sembra avere una specie di predilezione per l'*ottavo grande*» (p. 35).

percentuale più alta di lettori e di spettatori a teatro – e teorizzando il rovesciamento del rapporto di dipendenza fino ad allora imperante dell'opera dalle leggi del mercato. I due scrittori teorizzarono, infatti, l'autonomia dell'opera d'arte che l'Autore crea nel rispetto esclusivo delle leggi formali dell'Arte, non di quelle economiche del mercato[24].

Con Dossi e Capuana si apre la via alla riflessione sul valore dell'opera letteraria, che non è più dato dal suo contenuto pedagogico o morale o storico, ma dalla sua forza di rottura e di rinnovamento rispetto alla tradizione consacrata. Essi, infatti, pur siderealmente distanti per scelte formali e linguistiche, tuttavia contribuirono a rivoluzionare le teorie artistiche sulle opere letterarie, sperimentando nuove soluzioni narrative e, in tal modo, aprendo la strada alle innovazioni novecentesche.

Attraverso modalità assolutamente individuali, entrambi spronarono gli scrittori contemporanei a svecchiare il romanzo italiano, sia rivolgendosi ai modelli stranieri sia, nel caso specifico di Dossi, rielaborando in veste nuova tessere, non solo linguistiche ma anche stilistiche, delle letterature antiche[25].

L'attenzione alla modernità delle *forme* letterarie nazionali fu, dunque, oggetto di continua riflessione di Capuana e di Dossi, interpreti, ognuno a suo modo, dei fermenti e delle tensioni che operarono la disarticolazione del *romanzesco* nazionale, per dirla con le parole di Asor Rosa con cui si è avviata questa introduzione.

[24] Molto ricco di sollecitazioni in merito alla condizione sociale dell'arte e dell'artista nel XIX secolo è il saggio di P. BOURDIEU, *Le Regole dell'Arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, nel quale il sociologo analizza il campo letterario ed artistico in relazione ai meccanismi di ricezione, alle teorie estetiche e alle relazioni che intervengono con altri ambiti e poteri costituiti, quali l'economia e la politica, e ne propone un interessante interpretazione.

[25] Si veda su tale aspetto il saggio di M. BRICCHI, *L'antico come artificio (Dossi, Faldella, Imbriani)*, in ID., *La roca trombazza*, cap. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, nel quale la studiosa mostra come Dossi riesce a rinnovare le forme antiche della lingua e a rivitalizzarle, reinserendole in codici espressivi nuovi. Si tratta di un atteggiamento teso alla rivalorizzazione dell'antico, che l'autore lombardo mostrava anche nei confronti della riscoperta archeologica di resti delle passate civiltà; all'archeologia Dossi si dedicò per hobby, ma in questo contesto il dato biografico aiuta a comprendere meglio l'idea di una particolare attenzione che, secondo lo scrittore, la letteratura deve avere nei confronti della tradizione passata. Viene in mente, inoltre, il bel saggio di Calvino intitolato *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 319, nel quale leggiamo: «Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo, acquistato consolidato, certezza».

L'imperativo di entrambi gli scrittori fu quello di guardare avanti, al 'nuovo', «¡Guài se il passato avesse più forza dell'avvenire!»[26], scrive l'autore della *Desinenza in A* dal suo *Màrgine*, luogo prediletto – come vedremo – per autodifese e manifesti poetici.

L'uno più audace negli esiti linguistico-formali, l'altro capace di intercettare, anche nei modelli stranieri, con tempestività e fine intuito critico gli indirizzi del *nuovo romanzo*, Dossi e Capuana interpretarono la crisi del romanzo di fine secolo e fornirono proposte diverse sia in sede teorica sia in quella narrativa vera e propria, tracciando due innovativi percorsi letterari che questo studio intende riattraversare, procedendo nell'analisi della rispettiva produzione critica e narrativa.

[26] C. DOSSI, *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. 671.

I LUOGHI DELLA 'NUOVA ITALIA'

Per non disperdere l'esile filo del discorso fin qui svolto e riannodarlo all'intrecciato gomitolo che l'opera del pavese Carlo Alberto Pisani Dossi (Zenevredo Pavia 1849 – Cardina Como 1910) rappresentò agli occhi propri e dei lettori contemporanei, il miglior modo è quello di partire da uno sguardo al clima culturale, ai fermenti artistici, alle trasformazioni economiche e sociali che ebbero un ruolo importante nella formazione e nello sviluppo del pensiero artistico e letterario di fine secolo[1].

Nel 1870 Milano è, ormai, diventata il centro più all'avanguardia nel campo della pubblicistica e della attività culturale; è qui che si sviluppa una moderna industria editoriale e che nascono gruppi di artisti all'avanguardia, quale per esempio la Scapigliatura che ebbe il merito di avere alimentato fecondi rapporti con le letterature straniere[2]. Nel capoluogo lombardo vengono ad abitare sia Capuana che Verga, convinti che il 'nuovo' romanzo di fine secolo deve nascere dal confronto con i modelli stranieri. È a Milano che fioriscono riviste – quali per esempio la conservatrice «Perseveranza» di Ruggero Bonghi, «Il Secolo» di Edoardo Sonzogno, «Il Corriere della Sera» diretto nel 1876 da Eugenio Torelli-Violler – con le quali collaborano gli scrittori più in vista del momento, quali Verga, Bersezio, De Amicis, Giacosa, D'Annunzio. Milano era inoltre la capitale dei grandi editori e, tra questi

[1] Per la condizione del mercato editoriale italiano negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, la varietà delle riviste politico-letterarie e le manovre editoriali operate allo scopo di formare un pubblico omogeneo di fruitori, si confronti G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in *Letteratura italiana*, 2 *Produzione e consumo*, cit., pp. 687-763 (in particolare le pp. 711-39).

[2] Per ricostruire l'ambiente storico-culturale della Milano post-unitaria, si confronti il saggio di F. Portinari, *Milano*, in *Letteratura italiana*, L'età contemporanea. La storia e gli autori, Torino, Einaudi, vol. 10, 2007, pp. 293-325.

Emilio Treves, fondatore e collaboratore di numerose riviste, una per tutte «Biblioteca Amena» che dal 1866 ospiterà la narrativa ufficiale della Nuova Italia, e poi anche «L'illustrazione popolare» che si occupava di Letteratura, illustrazione e attualità. Come fa notare Ragone nel saggio *La letteratura e il consumo,* le forme del consumo e della fruizione libraria, a partire dal 1872, sono radicalmente mutate; nascono nuove forme di produzione orientate verso il consumo di massa, quali il giornale di letteratura, attualità e illustrazione e il periodico di soli romanzi. Cambiano i circuiti di produzione, sempre più brevi, veloci e a carattere industriale, e la figura dell'editore assume una centralità mai avuta prima nel processo di selezione delle opere e di formazione del gusto dei lettori. A Milano gli editori più forti – Brigola, Treves e Sonzogno – operano alla formazione di generi per il consumo di massa, tenendo conto dell'ampliamento del ceto medio dei lettori e della progressiva loro acculturazione, ottenuta mediante l'attenzione sempre maggiore che gli editori riservano alle opere letterarie di carattere educativo e formativo. Le condizioni che il mercato editoriale impone allo scrittore impegnato in un programma letterario di rinnovamento tematico e formale, volto a creare il nuovo romanzo contemporaneo italiano, non sempre gli sono favorevoli.

Le feroci stroncature ricevute da Capuana e da Verga[3], per esempio, da parte di Treves, gettano luce sullo scollamento tra i gusti del pubblico – spesso manovrati abilmente dalle proposte editoriali dei più eminenti giornali – e l'artista, tra l'Arte e il mercato, tra i quali si misura una distanza che, da ora in avanti, non farà che accentuarsi, provocando da un lato la rivendicazione orgogliosa dell'eccezionalità dell'artista, dall'altro le esigenze di un'industria editoriale sempre meno tollerante che, a partire dall'Ottocento in Europa e anche in Italia, via via conquista fette sempre più ampie di mercato e di pubblico.

La resistenza opposta da scrittori quali Capuana, Verga e Dossi che, pur nella diversità delle origini sociali, tuttavia condividevano lo stesso ideale di un'Arte che si proponeva il 'nuovo' – disattendendo spesso il gusto del lettore medio – è il segnale di una tensione sociale, storica ma anche artistica che sta all'origine dei fermenti culturali della seconda metà dell'Ottocento. Quando Verga scrive a Capuana, il 18.06.1879, che «*Giacinta* è un lavoro da maestro, e di primissimo ordine, e ne sono contento per te, pel nostro paese e per l'arte nostra; da gran tempo in Italia non si era visto uno studio così accurato e coscienzioso [...]»[4], lo scrittore siciliano rivela un interesse che va al di là del giudizio personale sul lavoro dell'amico e che riguarda lo stato e il destino dell'arte italiana contemporanea. La nascita dello Stato unitario ha cioè, probabilmente, creato da un lato l'esigenza di una letteratura didascalico-moralistica ma, dall'altro, ha anche originato un processo alternativo di ricerca di temi e forme 'nuovi' per il romanzo contemporaneo, inserendolo nel più vasto quadro europeo.

Si leggano, a tale riguardo, le opinioni che Verga scambia con Capuana nelle lettere inviategli da Milano nel 1881:

> [...] questa suprema noncuranza per l'artista qualsiasi parmi che dev'essere una maniera universale con cui sarà vista l'arte in avvenire. Mi spiego. Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all'*Assommoir*? L'opera d'arte non val più dell'autore se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di un'ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutta il suo organismo. Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto[5].

L'ideale *dell'impersonalità* e della rappresentazione oggettiva dei fatti porta l'autore ad eclissarsi e l'opera a svincolarsi completamente dal suo creatore, osserva Verga, che crede ancora nostalgicamente nell'*ideale* di un mondo unitario, senza fratture tra autore e opera, tra il processo della creazione e il suo prodotto. Tuttavia, nel secondo romanzo, *Mastro don Gesualdo* (1889), il sistema di valori del mondo affaristico e commerciale ha ormai preso il sopravvento su quello dei sentimenti e dell'arte, trasferendovi il cinismo e la logica dello scambio economico. L'intellettuale di fine secolo, però, non rinuncia al privilegio di una visione del mondo marginale sì, e anche destinata a scomparire, ma tuttavia fondata

[3] Basti ricordare la stroncatura di Treves dei *Malavoglia* di Verga, ricordata nella lettera da questi inviata a Capuana l'11.04.1881, oggi in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975, e anche del primo romanzo capuaniano, *Giacinta*, pubblicato nel 1879.

[4] G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 124.

[5] G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., lettera inviata da Milano, 19 febbraio 1881, pp. 158-59.

su ideali estetici ed epistemologici propri di una società in cui non esisteva la divisione capitalistica del lavoro[6].

«Se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto» scrive sdegnato Verga a Capuana nella lettera dell'11.04.1881 a proposito de *I Malavoglia* che avevano fatto fiasco pieno e completo in Italia, mentre invece all'estero erano stati apprezzati, come dimostrano i giudizi favorevoli nelle riviste straniere: «Rod ha chiesto al Cameroni i tuoi libri e son certo che ne parlerà nei giornali francesi. A me fa piacere che laggiù riconoscano che qui da noi cominciasi a fare qualche cosa che valga più assai del modesto silenzio che contiamo sulle cose nostre». In un'altra lettera inviata da Parigi il 18.05.1882 Verga informa Capuana di trovarsi in compagnia di E. Rod, il critico di Zola, e di avere notato che le condizioni generali degli scrittori in Francia sono migliori di quelle degli scrittori italiani nel nostro paese[7]. Infine, nella lettera inviata il 10.08.1902 a Capuana, Verga si complimenta con l'amico per l'originalità delle novelle raccolte in *Delitto ideale*[8] da poco ricevute, e aggiunge:

> Che miniera inesplorata e feconda ci hai sottomano con queste novelle in cui l'immaginazione e le ricerche e i quesiti scientifici si danno la mano, e producono un'impressione assai suggestiva! Bisognerebbe *scavarci dentro* e approfondirle, e dar loro il rilievo e la fantastica evidenza che resero immortali le novelle di Poe e danno fama e quattrini al Verne e a quell'altro novelliere inglese di cui non ricordo il nome. Tu che sei uno studioso e un forte novelliere hai un campo vastissimo e inesplorato dinanzi a te, e ti auguro anche, fecondo[9].

[6] Si leggano, a questo proposito, i saggi di György Lukàcs raccolti in *Scritti di sociologia della letteratura*, Varese, Sugar ed., 1964, in particolare il saggio intitolato *Lo scrittore e il critico*, pp. 224-40.

[7] Si veda G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 167; *Ivi*, lettera del 30 aprile 1881, p. 175; *Ivi*, lettera del 18.05.1882, p. 193.

[8] L. CAPUANA, *Delitto ideale*, Palermo, Sandron, 1902.

[9] Lettera contenuta in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 213. A proposito del nome dello scrittore inglese che a Verga non sovviene, un'intuizione farebbe pensare a Henry James (1843-1916) che scrive racconti di fantasmi già nel 1868, l'anno seguente è in Italia una prima volta; visita la Francia nel 1876 e conosce Flaubert, Maupassant, Edmound de Goncourt e anche Turgenev. Nel 1887 soggiorna a lungo in Italia, una seconda volta, e una terza nel 1890 e poi ancora vi passa l'estate nel 1892 e nel 1899. Non si hanno notizie certe di una conoscenza diretta tra lo scrittore americano e Capuana, e future ricerche serviranno infatti a confermare o smentire questo dato; né può bastare a confermarla il comune interesse per il soprannaturale che in James è legato, molto più che in Capuana, alla sfera dell'inconscio.

Originalità e raffinato dandismo non sono estranei sicuramente a Dossi, il quale non risparmia critiche alla massa di lettori incapaci di distinguere un libro buono da uno che non vale nulla. L'attacco al lettore abituato a romanzetti popolari, senza grosse pretese di novità né di stile, è assai impietoso e coinvolge anche la categoria dei critici letterari pedanti e dei *gramatici* dell'Accademia della Crusca.

Nelle forme divertite e divertenti, che gli sono proprie, della satira morale nel primo dei *Ritratti umani* dedicato ai *Lettori*[10], Dossi fa dire a uno dei due amici che discutono sulla natura dei lettori:

> Dunque, i lettori, mèssoci anche chi fiocamente capisce, sono rari e preziosi. E io li divido in due classi – misti e puri. *Misti* dico, in generale, coloro che fanno il mestiere di saper la grammatica [...]Libro nuovo, per loro, suona libro sospetto. [...] I quali lettori si danno tosto a guardare se il nuovo scrittore è tagliato su tale o tale altro modello. – Fra parèntesi, noto che lo studio de' classici – de' pochi sommi, intendiàmoci – è necessario a chi vuol riuscire: il bello artistico d'ogni qualunque età, al pari del naturale, racchiude germi, infiniti e perenni, di novissimi fiori. Ma altro è studio, altro è imitazione. L'imitazione ritrae la linea esterna e alto lì; lo studio fa scoprire la interna, [...] ¿ Vuòi che il tuo libro possa vincere il tempo? Sia in istile tuo, in parole dell'oggi, in idèe dell'indomani, in arte del sempre[11].

Poi ci sono i lettori *puri*, sciocchi o *salati*, ma pur sempre incapaci di apprezzare un buon libro. Infine, Dossi conclude aggiungendo che, in verità, tra i contemporanei, tolti Leopardi e Giusti, non ci sono scrittori da prendere a modello di lingua e di stile. Dopo aver fustigato gli scarsi lettori, la sua salace *vis* polemica colpisce un'altra categoria umana, i sedicenti letterati che aspirano alla fama, ai quali l'autore dei *Ritratti Umani* consiglia una ricetta infallibile: procurarsi una bella casa con un'immensa libreria e stiparla di volumi «non importa quali, purché sìen tanti e vecchi e grossi e ben rilegati»[12], esporre in bella vista «un calamajo da un litro, colle brave sue penne, preferibilmente d'oca», senza dimenticare un bel ritratto di una qualche celebrità, un busto, un medaglione di un Cantù o di un Bonghi. E, per finire, la ricetta prevede di «pèndere più dalle vecchie che dalle nuove idée. Hai sempre tempo di mèt-

[10] C. DOSSI, *I Lettori, Ritratti umani* in *Opere*, a cura di D. ISELLA, cit., pp. 910-13.

[11] *Ivi*, p. 911.

[12] *Ivi*, p. 919.

terti a paro di queste, quando divèntino vecchie, e tutto diventa oggi vecchio prestissimo»[13]. Con questa formula, sostiene Dossi, l'aspirante scrittore sarà chiamato a insegnare in qualche cattedra universitaria, sarà nominato membro di qualche Accademia, diventerà senatore, consigliere di stato e in breve avrà anche un bel monumentino a commemorarne la memoria tra i posteri.

La polemica contro i saccenti amanti delle lettere antiche, contro i vacui accademici della lingua è dallo scrittore lombardo portata avanti con spietata arguzia ed è commisurata alla forza delle sue proposte avanguardistiche. La sua satira sociale è sorridente ma cinica e riflette la bassezza morale di un'età di crisi. Tuttavia molti artisti di questi anni, fautori del rinnovamento artistico, pur proclamando il disprezzo per il lettore comune, per il lettore banale che si accontenta di scadenti prodotti artistici, non possono rinunciare del tutto a un qualsivoglia pubblico cui destinare le proprie creazioni. Non fa eccezione Dossi che offende il gusto scadente del lettore medio, ma al tempo stesso ne richiede il consenso. In questo atteggiamento apparentemente contraddittorio consiste l'insanabile conflitto tra la tendenza a ricucire le fratture più radicali e quella, contraria, a acuirle sempre di più, in base a una consuetudine per cui il riconoscimento estetico passa attraverso la negazione delle regole artistiche condivise sia dai destinatari sia dai compagni letterati. Il lettore, infatti, è costantemente invocato dall'autore Dossi. Si pensi soltanto alle innumerevoli *Dediche, Avvertenze, Premesse, Diffide* che introducono alle vere e proprie narrazioni e che rappresentano il luogo delle autodifese o degli attacchi violenti; sono vere e proprie *soglie* che introducono all'edificio letterario, un «edificio di pensieri e parole [che] resterà incompiuto come il palazzo di Asar-Haddon a Nimrod»[14], perché, come tutti i progetti troppo ambiziosi, anche questo rischia di rimanere nel mondo degli *ideali* irrealizzabili; e poi forse anche perché lo scrittore Dossi sa di vivere nell'epoca dell'incompiutezza e, soprattutto, di essere dilaniato da sollecitazioni «assimètriche»[15] che, penetrate nella casa dell'anima, si scontrano, originando un miscuglio di idee disparatissime e copiose con effetti opposti a quelli sperati: «Era, forse, originariamente, il mio cuore, un ùnico

[13] *Ivi*, p. 921.
[14] C. Dossi, *Prefazione generale ai «Ritratti umani»*, in *Opere*, cit., p. 906.
[15] Id., *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere*, cit., p. 677.

specchio, ma, dalla memoria onerato, si spezzò in centomila specchietti. Il troppo olio, dirèbbesi, affogò lo stoppino»[16], afferma nel *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in quella che si considera la più alta apologia dell'autore contro i delatori. È la più articolata e dettagliata orazione in difesa delle proprie scelte artistiche e la più risentita e polemica dichiarazione di poetica che Dossi abbia lasciato. Egli si domanda in quale «caminetto di letterato o banco di drogherìa, da qual latrina di gazzettiere o biblioteca in saccheggio bonghiano, hai tù, mio temerario editore, saputo salvarmi questa copia rarissima della prima edizione della 'Desinenza in A', che t'intestasti a ristampare?»[17]; un'edizione tutta piena di segnacci a matita, cancellature, postille che sedicenti critici

> stèndono sulle pagine della rèduce copia una ragnaja d'interpretazioni e di note che più grottesca e contraddicèntesi non ebbero Dante e il Burchiello. ¿ Chi siete voi, mièi inèditi critici? [...] Ad un morso di cane, Gerolamo Cardano, bizzarramente grande, dovette (com'egli narra) il suo ingegno; a quello dei critici dèbbono il loro non pochi scrittori. Un vento è infatti la critica, che, se i moccoli spegne, ingagliarda i falò. Non se ne offèndano, tuttavia, i mièi postillatori benèvoli; tù Cletto Arrighi, tù Primo Levi, tù Perelli, tù Pàolo Mantegazza, tù Cameroni, tù Capuana, tu Màyor[18].

Eccoli i critici *salvati* dal «geroglifico Dossi» e quelli *sommersi*, suddivisi in tre schieramenti: i «saggiatori della purezza delle parole, l'altra degli investigatori della castità della frase, la terza de' stimatori della qualità dello stile»[19]. Contro i puristi della lingua e i grammatici che odiano i neologismi e le sperimentazioni l'autore del *Màrgine* oppone l'esempio del plurilinguismo dantesco che «colla falce del giudizio mieteva da ogni sottolingua italiana ed anche non italiana le spighe della nazionale favella?»[20] e aggiunge che non è tanto la qualità della materia impiegata quanto l'ingegno di chi la adopera che fa l'eccellenza di un'opera d'arte; così a chi avesse chiesto quale fosse la miglior lingua, Dossi risponde «leggete Shakespeare, è l'inglese; leggete Richter, è il tedesco; è l'italiano con Fòscolo; è il milanese con Porta?»[21].

[16] *Ivi*, p. 678.
[17] *Ivi*, p. 665.
[18] *Ivi*, p. 666.
[19] *Ivi*, p. 667.
[20] *Ivi*, p. 670.
[21] *Ibidem*.

Tuttavia, a dispetto degli attacchi e delle polemiche, il canale della comunicazione tra autore e lettore o critico si mantiene costantemente aperto; anzi, questo ininterrotto colloquio con il lettore sembra proprio, dichiara Dossi, il segno dei tempi; un segnale di tempi bui, in verità, di mode letterarie, il *realismo*, l'*idealismo*, il *verismo*. Nella realtà non esistono queste differenze, il mondo è un guazzabuglio in tumulto, mentre i critici «spùtan dall'alto delle cattedre o di que' mucchi di residui cibari che hanno nome 'riviste o rassegne' mensili o quindicinali; [...] Ùnica loro preoccupazione è lo stile, sono gli intenti dell'autore»[22].

L'accusa principale che gli veniva mossa era la densità dello stile, l'eccessiva concentrazione di idee che rendeva incomprensibile la lingua e 'geroglifico' lo stile; accusa alla quale Dossi risponde con un lungo elenco di giustificazioni; prima fra tutte una causa di natura, per così dire, storica e culturale, che può spiegare quella che con parole sue egli definisce «la distilleria della quintessenza»[23]:

> Stia certo il lettore che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amàbile filosofia di Alessandro Manzoni o del sicuro ànimo e dell'ampio umorismo di Giuseppe Rovani avessi potuto disporre, non mi sarèi contentato di fare il geroglifico Dossi. Gli è, del resto, una fatalità cronologica alla quale nè io nè i mièi fratelli in letteratura sapremmo sottrarci. Trascorsa la primavera pariniana, la manzoniana state, il rovaniano autunno, più non ci avanza, del letterario anno che stà per finire, se non l'inverno. Spremuta l'uva di Alfieri, di Monti e degli altri, fatto il vin di Manzoni e di Giusti, fatto il torchiàtico di Aleardi, di Prati, di Rèvere e d'altrettali, più non rimane da fabbricarsi, dell'ùltima svinatura, che l'aquavite[24].

Ecco servita la ricetta della nuova letteratura: di vino pregiato di prima spremitura non è rimasto nulla; la fine del secolo riserva solo distillati dell'ultima svinatura, ma presto «le generazioni novelle prepareranno con impulso gagliardo il terreno ed i tralci per le vendemmie future»[25]. Ed è infatti al presente e al futuro della *nuova* letteratura che Dossi guarda quando s'ingegna ad inventare un 'nuovo stile' che sia tutto tranelli e viluppi per il lettore e che non lo lasci addormentare sulle pagine.

Come si vede da questa prima rapida carrellata di esempi, uno

[22] *Ivi*, p. 676.
[23] *Ivi*, p. 679.
[24] *Ivi*, p. 680.
[25] *Ibidem*.

dei primi segnali di cambiamento della generazione di scrittori italiani nati negli anni Quaranta dell'Ottocento, rispetto a quella romantica, è la fine dell'autonomia dello scrittore e l'inizio della sua dipendenza dal mercato librario ed editoriale, alle cui leggi è obbligato a sottostare, sacrificando spesso la propria autentica vocazione artistica.

Lo sguardo dello scrittore di fine secolo, inoltre, è spesso rivolto agli stranieri, ai francesi in primo luogo, ma anche – nel caso di Dossi – ai tedeschi e agli inglesi, capostipiti moderni di una tradizione letteraria, quella umoristica, che in Italia sarebbe stata teorizzata compiutamente dal saggio *L'Umorismo* di Pirandello nel 1908, ma che in Dossi trova un arguto interprete e anticipatore.

La separazione tra il critico e lo scrittore, infine, è ormai netta; la proliferazione delle riviste offre sì numerose occasioni per interventi rapidi, recensioni e brevi saggi di critica letteraria, per attacchi e polemiche tra intellettuali, ma anche per racconti o capitoli a puntate di interi romanzi. La rivista politico-culturale ha, infatti, ormai conquistato un potere contrattuale molto forte con effetti profondi sull'attività dello scrittore e quest'ultimo che, tranne rare eccezioni, vive del proprio mestiere ed è, quindi, costretto a dipendere dagli editori più influenti, reagisce in modi differenti. La risposta di Capuana, per esempio, è contenuta in questa dichiarazione:

> [...] La critica 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 assurdo sperare che, per amore della letteratura, s'abbia a tentare un piccolo sforzo contro le inclinazioni del pubblico. Quando il divorzio tra il giornale politico e la critica letteraria sarà completo, gli scritti del presente volume acquisteranno, se non m'illudo, il valore – non grande – di segni del tempo[26].

La riflessione dello scrittore siciliano coglie acutamente la realtà della condizione dell'artista in rapporto alle leggi del mercato e intuisce che solo una rottura, una separazione netta tra la critica letteraria, lo scrittore, e il regno della pubblicistica e degli edi-

[26] L. CAPUANA, *Prefazione* a *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie cit. Si precisa che tutto il testo è riportato in corsivo a eccezione dell'ultimo sintagma, «segni del tempo», riportato in tondo.

tori potrà garantire l'autonomia di cui l'artista ha bisogno per cambiare le regole, rinnovare gli stili e imporre trasformazioni, altrimenti impossibili, nel campo dell'arte.

L'autore di *Giacinta* conosce le leggi degli editori e la difficoltà di adeguarsi ai gusti del medio pubblico borghese; tuttavia, non rinuncia a puntare sull'opera letteraria come *forma* adeguata a un contenuto. Come vedremo nel corso dell'analisi che seguirà, lo scrittore siciliano, già all'altezza dei primi anni Settanta, è a conoscenza delle moderne tecniche narrative dell'*impersonalità* che svincolano il personaggio e l'opera romanzesca dall'autore che la crea e, nei saggi riuniti in *Teatro italiano contemporaneo*[27], insiste a più riprese sulla priorità delle *forme* artistiche e sulla loro evoluzione come organismi viventi dotati di autonomia dal loro creatore. L'idea di opera d'arte come sintesi di *forma* e *contenuto*, di evidente ascendenza desanctiana e hegeliana, condurrà Capuana a superare la fase del realismo e del verismo nella narrativa italiana e a recuperare una linea dell'estetica idealistica che, attraverso il simbolismo di fine secolo, porterà alle sperimentazioni formali del romanzo novecentesco.

[27] L. CAPUANA, *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872.

CARLO DOSSI: UN UMORISTA MODERNO

Con Carlo Dossi entriamo in un mondo bizzarro, altamente sofisticato, dove il gusto per la parola preziosa e rara si sposa con un sapido umorismo moderno. L'edificio letterario dello scrittore lombardo ha la straordinaria qualità di sfaccettarsi in mille spigoli e riflessi, come un castello che incanta il visitatore sedotto dalla magia cangiante delle sue stanze, dalla vertiginosa prospettiva dei corridoi e dal gioco delle false porte. La forma esteriore di questo straordinario edificio artistico riflette la meticolosa elaborazione degli spazi interni, ma l'opera in costruzione, avverte Dossi, può restare inconclusa e sfaldarsi in mille frantumi, così come il suo cuore, scoppiato in mille piccoli frammenti. La bizzarra fantasia compositiva di Dossi sceglie la metafora della casa come spazio intimo che specchia gli umori e le altalenanti emozioni di chi lo abita. In questo caso uno spazio concreto, la casa, riflette lo stile e la maniera espressiva di un linguaggio e di un pensiero; allo stesso modo la bizzarria inventiva di Dossi è quasi contenuta già nel nome del paese natio, Zenevredo, 'ginepraio' di immagini caleidoscopiche, di fantasie e cortocircuiti espressivi, che fanno l'originalità di uno scrittore cerebrale, lucidamente complesso, la cui fama si deve, nel Novecento, agli studi linguistici di Dante Isella e Gianfranco Contini[1]. Quest'ultimo coniò la nota 'funzione Gadda',

[1] «Di espressionismo in senso letterario si è cominciato a parlare in Italia alla fine del secondo anteguerra», così G. CONTINI scrive s.v. *Espressionismo* in Enciclopedia del Novecento, Roma, Treccani, 1977 e poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 582. Nella *Prefazione* al volume di CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992, pp. V-XVI, D. Isella ripercorre la storia della nascita dell'espressionismo come categoria stilistica e «dominante espressiva» della nostra letteratura, da Dante a Gadda. «Si tende a interpretare la Scapigliatura come una violenza linguistica, una varietà di espressionismo. E infatti, prolungando la linea Dossi-Lucini, s'incontra Linati, s'incontra soprattutto Carlo Emilio Gadda», *ivi*, p. 4. Si veda anche *La linea espressionistica lombarda* di D. Isella in ID., *L'idillio di Meulan*, Torino,

espressione con cui si designava una particolare categoria linguistico-espressiva, l'*espressionismo* che, dall'autore del *Pasticciaccio*, Contini faceva risalire fino agli Scapigliati lombardi, a Dossi e, ancora più su, fino al poeta milanese Porta. L'espressionismo come categoria stilistica caratterizzata da un uso 'estremo' della lingua, da forzature grammaticali volte a valorizzare maggiormente la funzione espressiva che non quella comunicativa della lingua, grazie alla felice formula continiana, è stato applicato a numerosi autori, non solo otto-novecenteschi, la cui proposta letteraria si caratterizzava per l'uso della variante linguistica dialettale e per accentuate forzature del materiale verbale a fini satirico-parodici[2].

L'espressività della lingua si risolve in Dossi in attenzione alla *forma*, come si legge in una delle pagine più esemplificative della sua poetica:

> Tornando a noi, o piuttosto a mè, io non mi lagno niente del numero, quale si sia, che estrassi nell'ùltima leva della letteratura paesana, né dell'èsito degli sforzi coi quali tentài di assecondare e completarmi la sorte. Uno stile che fosse una rotaja inoliata sarebbe la perdizione de'libri mièi. Uno invece a viluppi, a intoppi, a tranelli, obbligando il lettore a procèder guardingo e a sostare di tempo in tempo – parlo sempre del non dozzinale lettore ossìa dello scaltrito in que'*docks* di pensiero che si chiamano e Lamb e Montaigne e Swift e Jean Paul – segnala cose che una lettura veloce nasconderebbe. Per contraccambio, le idèe o sottintese o mezzo accennate (quel πλέον ἥμισυ παντὸς che Esiodo dà come règola d'arte) fanno sì ch'egli prenda interesse al libro, perocchè, interpretandolo, gli sembra quasi di scriverlo. Né per altra ragione le sciarade ed i «rèbus» mantèngono a molti giornali il favore del pubblico[3].

Einaudi, 1994, pp. 138-164, dove la Lombardia diviene il centro di un anti-accademismo linguistico rappresentato da autori quali Gadda, nel Novecento, e più indietro nel tempo dalla Scapigliatura lombarda di Dossi, Lucini, Linati. Isella sottolinea come la nostra cultura letteraria si sia nutrita da sempre, da Dante in poi, di una forte conflittualità linguistica, al punto di poter parlare di una «costante espressiva», *ivi*, p. 143.

[2] Nel citato saggio di Isella, *La linea espressionistica lombarda*, Dossi viene inserito in una sorta di tradizione anti-accademica, satirico-morale e dialettale che in Lombardia aveva nel commediografo Carlo Maria Maggi (1630-1699) uno dei massimi caposcuola. Alcuni decenni più tardi, nel pieno riformismo illuminato, un altro poeta lombardo, Parini, difese l'uso letterario del dialetto come deposito di valori culturali di un popolo espressi nella sua lingua. La prima generazione poetica romantica vide in Porta un altro rappresentante della letteratura dialettale con istanze moralistiche e satiriche, amatissimo da Dossi.

[3] C. DOSSI, *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere* cit., p. 680. Come si apprende dalle vicende biobibliografiche riassunte da D. Isella, pp. LXVII-XCI, la stesura della *Desinenza* risale al 1876 e fu pubblicata l'anno seguente con l'editore Sommaruga. Nel 1884 lo stesso editore ne pubblica una seconda edizione preceduta dalla prefazione, il *Màrgine*, e da un'*Avvertenza grammaticale*.

Uno stile tutto viluppi e tranelli al lettore, del quale l'autore disattende le aspettative privandolo del più facile soddisfacimento, quello procurato dall'intreccio narrativo. Una scrittura densa e concentrata al punto da divenire oscura e difficile, uno «stile che fa la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio»[4], uno stile nuovo che sconcerta critici pedanti dalle pupille nella collottola, che «mìrano [...] cogli autori morti, a spègnere i vivi»[5], e non comprendono le nuove forme romanzesche; *forme* che in Dossi si trasformano in catene di metamorfosi, *lingua* proteiforme che si modella in miscugli e ibridazioni, contaminazioni di generi e modelli non più funzionali al nuovo corso della letteratura di fine secolo. «La umanità procedette sempre a dispetto d'ogni accademia, d'ogni senato, d'ogni governo. ¡Guài se il passato avesse più forza dell'avvenire! Saremmo tuttora alla lingua dei lupi e degli orsi e ad uno stadio di civiltà affatto corrispondente»[6] dichiara nell'autodifesa l'autore lombardo, scagliandosi contro critici troppo servili nei riguardi dell'autorità del passato, incapaci di cogliere il 'buono' offerto dai moderni.

Come ricorda Isella[7], la prima autobiografia romanzata, l'*Altrieri* (1868), uscita nello stesso anno della pubblicazione sulla «Nuova Antologia» della Relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, indirizzata da Manzoni al Ministro della Pubblica Istruzione, non ricevette una calda accoglienza, eccezion fatta per il dedicatario dell'opera, quel Cletto Arrighi «che, primo, si accorse di mè»[8]. Erano gli anni della politica culturale post-unitaria, di una «generale insensibilità linguistica» – recita sempre Isella[9] – di programmi pedagogici rivolti alla nuova gioventù italiana e di letteratura di buoni sentimenti. È, perciò, facile comprendere l'ostilità del grande pubblico nei riguardi di un autore come Dossi che – muovendosi in direzione contraria – recuperava la lezione dialettale portiana e di quel Manzoni della *ventisettana,* ancora legato ad

[4] *Ivi*, p. 679.

[5] *Ivi*, p. 671.

[6] *Ibidem.*

[7] D. ISELLA, *La polemica sull'Altrieri*, in *L'idillio di Meulan*, cit., pp. 117-29 e, in particolare, sul *pastiche* linguistico, pp. 156-64.

[8] DOSSI, *L'Altrieri*, in *Opere*, cit.

[9] D. ISELLA, *La linea espressionistica lombarda*, in *L'idillio di Meulan*, cit., p. 156.

un impasto verbale eclettico, con lombardismi e dialettismi non ancora depurati dall'uniforme fiorentino cólto. Nell'interpretazione del suo massimo studioso, Isella, la coloritura dialettale ed eterogeneamente composita dell'*Altrieri* contribuisce a suscitare nel lettore una continua interrogazione, un'instancabile richiesta di senso, funzionale al recupero di un filo narrativo che lo conduca all'autore. Nell'*Altrieri*, commenta lo studioso, il narratore torna alla tenera età e ai suoi dolci amati ricordi, lontani nel tempo quanto risulta essere la lingua utilizzata per rievocarli da quella parlata e convenzionalmente usata nei romanzi dell'epoca[10].

Si delinea fin dagli esordi narrativi, dunque, l'anti-accademismo della proposta letteraria dossiana rispetto agli indirizzi politico-culturali della *nuova Italia*.

Quali sono i grandi della letteratura prediletti e consigliati da Dossi agli *Autori novellini*? Nel *Màrgine alla «Desinenza in A»* ne ricorda alcuni: Swift, Lamb, Montaigne e l'amatissimo Jean Paul Richter. Sono tutti stranieri, appartenenti alla tradizione umoristica inglese e tedesca, maestri di pensiero e di una scrittura che è riflessione e meditazione sulle cose del mondo. Quanto ai propri connazionali Dossi non ne salva che pochi, anzi il suo è un giudizio lapidario e impietoso: «De Amicis, Verga, Bersezio, Farina e simili non sono autori (cioè, nulla aggiungono al patrimonio letterario del nostro paese) ma semplici scrittori»[11].

Manzoni, però, resta «la pietra di paragone per ogni romanzo che io leggo»[12], aggiunge lo scrittore, nonostante le scelte linguistiche, che non potrebbero essere più diverse. Niente è più estraneo, come si è già accennato, all'uniformità della lingua manzoniana dell'impasto eterogeneo che forma il tessuto fonico e sintattico di quella dossiana, aspetto sul quale torneremo più avanti[13].

[10] *Ivi*, p. 159: «il *pastiche* dossiano è funzionale al delicato recupero della memoria: prensile scandaglio, nelle acque del passato, di sensazioni appena percettibili e di ricordi sfuggenti; immagini intensamente evocate, a fissare le quali, sulla soglia del loro svanire nella 'nebbia di sempre', concorre la densa pasta del vocabolario a vivaci macchie cromatiche (secondo una tecnica appresa dalla pittura dell'amico Cremona, verso cui si riconosce il proprio debito), mentre l'autoironia e la deformazione caricaturale offrono il necessario schermo al pudore dei sentimenti».

[11] C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964, n. 1474.

[12] *Note azzurre*, n. 2497.

[13] Riportiamo qui le battute finali del primo *Intermezzo* della *Desinenza in A*, dove il narratore si concede uno spazio per dichiarare le sue scelte poetiche: «E così l'altra mezza è per tè, autorità filologica, la quale, a nome di quella Crusca che in Lombarda si stima assài ne' clisteri, spaventi col tuo «non si può» le idèe de' scolarucci che fanno il comporre. Ma non le nostre, bada. Noi, la lingua che Natura ci ha dato, noi la vogliamo vibrare come meglio ci sembra. Stolti voi che credete, coi dizionari e le scuole, d'immobilizzarla, quando il pensiero, suo sangue, nè le manette nè il boja non arrestarono mai, nè Cristo nè il Diavolo», in *Opere*, cit., p. 758.

Per ora ci interessa soffermare la nostra attenzione sulla *vis* polemica che accende la miccia del pensiero e origina le *forme* inconsuete della sua opera letteraria.

Che fosse un *outsider* della scena culturale del tempo, se ne era accorto, tra i primi, lo stesso Capuana che gli dedica uno dei saggi raccolti nella seconda serie di *Studii sulla letteratura contemporanea*[14]:

> Io chiamo *caso letterario* un'opera d'arte dove si riveli un complesso di ottime qualità, di qualità di prim'ordine (forza di rappresentazione evidente, potenza di colorito, di movimento, di vita, insomma) che, producendo sul lettore, coll'energico effetto della realtà una sensazione acuta, un'eccitazione interiore, gli svegli nell'immaginazione e nel cuore facoltà addormentate per mezzo delle quali egli rifà con identico processo, sebbene in modo effimero, la stessa creazione dell'autore; e dove, insieme alle ottime qualità, [...] si trovino quasi colle stesse proporzioni qualità inferiori [...][15].

Un *caso letterario*, dunque, un complesso di qualità d'eccezione che concorrono a formare un'opera d'arte organica nella quale ogni singolo elemento è studiato meticolosamente per sortire un certo particolare effetto e dove le stravaganze linguistiche trovano ragione nella sua natura d'uomo eccezionale, nel suo «capriccio», nella sua «fiera individualità»:

> Ma in quell'arruffio, in quell'imperversare di parole indiavolate e di immagini enormi, c'è una meticolosità straordinaria, uno scrupolo sconfinato. Tutti quei suoi aggettivi sono accuratamente calcolati; calcolate le sue parole di nuova foggia. Le imagini, la giacitura dei periodi, le ellissi, tutto v'è posato ed ordinato in vista d'uno scopo artistico, per un'intenzione di rapporti di linee, di gamma di colori, di accordi armonici e stavo per aggiungere sinfonici. C'è insomma la stessa esattezza, la stessa meticolosità, la stessa forza di riflessione e di volontà dalle quali è regolata la sua vita[16].

Capuana rintraccia nello scrittore dell'*Altrieri* l'anima dell'artista di razza, apprezzabile solo dai «critici d'istinto, artisti di nasci-

[14] L. Capuana, *Carlo Dossi* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., pp. 35-43.

[15] *Ivi*, p. 36.

[16] *Ivi*, pp. 38-39.

ta e d'educazione»[17], non dal grosso pubblico. Se la natura dell'*uomo* spiega la bizzarrìa dell'*artista*, per il critico siciliano questo nesso è, tuttavia, anche all'origine dei limiti della sua scrittura, un edificio letterario che si spiega solo all'interno e non al di fuori di esso: «La sue figure ordinariamente non si vedono fuori del suo cervello, ma dentro d'esso, in una mezza personalità che li rende grotteschi, come avvolti nel fumo della sua fantasia in ebollizione. Ma quanta potenza in quel grottesco!»[18].

«I libri del Dossi» continua Capuana «sono di questo genere. Non posseggono nessuna delle qualità per riuscire graditi al maggior numero dei lettori: ne hanno molte da urtare, da irritare il gusto corretto, severo, meticoloso di coloro che amano nell'opera d'arte l'equilibrio, l'armonia, la perfetta corrispondenza del concetto e della forma in guisa che non si possa far distinzione tra forma e concetto. Rimarranno una *curiosità artistica*, ma una curiosità di gran valore»[19].

Destinato ad avere un esiguo numero di lettori, Dossi è un artista – conclude lo scrittore siciliano nelle vesti di critico – che non lascia mai indifferenti per la stravaganza dello stile, che può turbare e commuovere, producendo un effetto di potente resa stilistica, apprezzato però soltanto da quei lettori esperti o *del mestiere* che valorizzano le infrazioni e il rinnovamento del canone poetico-letterario di un'epoca. Lo stile dell'opera dossiana interessa per il *processo*, per la *fattura* dell'opera che, a giudizio di Capuana, è vera opera d'arte e di prim'ordine, proprio in virtù di quelle caratteristiche formali che ne avevano alienato il favore del pubblico *grosso*[20].

[17] *Ivi*, p. 40.

[18] *Ivi*, p. 41.

[19] *Ivi*, pp. 40-41. Accusato di eccessiva complicazione del pensiero, Dossi si difende nel *Màrgine alla «Desinenza in A»* mostrando un orgoglioso convincimento della propria 'eccezionalità': «[...] al giovane, che aspira alla artistica originalità [è sufficiente] lo sforzo, prima di evitare le idèe e le forme troppo stancate; poi di scoprirne di nuove, poi ancora di raddoppiare, di triplicare i sensi delle sue frasi, finchè, vievìa, moltiplicandosi i dièsis e i bemolle e gli altri accidenti in chiave, arrivi a quella concentrazione, a quella ingegnosa oscurità di stile che fà la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio. Ora, il sottoscritto, che ha passato come ogni altro autore non condannato allo sgabello della mediocrità, tali stadi, tròvasi appunto a quello che si potrebbe chiamare 'la distillerìa della quintessenza'», in *Opere*, a cura di D. ISELLA, cit., p. 679.

[20] Al giudizio di Capuana, sopra riportato, si aggiungono quelli di G. Mariani, critico della Scapigliatura, di Contini e di Isella, il massimo studioso dell'opera dossiana. Il primo (in *Una nuova dimensione stilistica: la prosa di Carlo Dossi*, in *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1967) insiste sull'importanza della autodefinizione di autore umorista di Dossi; di un autore, cioè, che non punta all'intreccio, ma alla forma, di un autore che disprezza la tradizione, la innova creandosi un nuovo personale linguaggio, forgiando nuove parole. È la formula sperimentale che Dossi usa per rinnovare la tradizione letteraria, attraverso forzature linguistiche e sentenziosità morale. Al maestro dell'umorismo tedesco, Jean Paul Richter, Dossi affianca G. Rovani, modello di anti-romanzo senza filo narrativo, continuamente frazionato e interrotto da digressioni.

Cosa suscita l'interesse di Capuana scrittore nei confronti della 'maniera' della pagina dossiana, al punto da riportarne uno *specimen*, il bozzetto *Le caramelle*, contenuto in *Goccie d'inchiostro*?

Allo scrittore siciliano, che qui – abbandonata la veste del critico – indossa quella dello scrittore, interessa il *processo*, la *fattura* della creazione artistica. Siamo alla fine degli anni Settanta: Dossi ha già pubblicato *L'Altrieri* a soli diciotto anni (1868), la *Vita di Alberto Pisani* due anni dopo, nel 1873 *Il Regno dei cieli* e *Dal calamajo di un mèdico*, parte del progetto dei *Ritratti umani*; alla fine del 1874 esce la *Colonia felice* e appena due anni dopo (1876) la *Desinenza in A*, vero magistero di poetica e d'invenzione formale. Nel 1880 vengono pubblicate *Goccie d'inchiostro* da cui Capuana preleva il bozzetto riportato nei suoi *Studii*. Sono gli anni in cui lo scrittore siciliano matura l'interesse per la prosa narrativa e studia gli scrittori giovani suoi contemporanei, perché sta guidando la battaglia culturale a favore dell'*invenzione* del moderno romanzo italiano.

Ecco la ragione dell'interesse nei confronti di un autore nella cui 'maniera' è possibile rintracciare il *processo* creativo, che per Capuana era l'oggetto principale di studio a partire proprio da quegli anni, quando il suo interesse si era spostato dal teatro al romanzo. Congedatosi, infatti, dalla critica teatrale – a cui, com'è noto, si era assiduamente dedicato durante gli anni fiorentini (1864-'68) – lo scrittore siciliano aveva raggiunto Verga a Milano e nel capoluogo lombardo era avvenuta la sua iniziazione al genere romanzesco, dapprima sul modello balzachiano poi su quello zoliano.

Quelli compresi tra la prima prova narrativa, *Il dottor Cymbalus* (1867), *Giacinta* (1879) e le novelle, a partire dai *Profili* (1877) fino alle raccolte del 1907 e 1910, sono anni, dunque, di continuo studio sulle tecniche di *rappresentazione* della realtà. Il passaggio dalla scena *viva* dell'azione teatrale alla sua *rappresentazione* sulla

pagina scritta di un romanzo fa nascere in Capuana la consapevolezza di un procedimento di creazione che resta oscuro e misterioso nella mente dell'artista che lo *inventa*. Il rovello dello scrittore siciliano consiste, infatti, nell'impossibilità di sciogliere il mistero dell'Arte, il mistero di un procedimento creativo-inventivo per il quale il personaggio acquista vita *vera* e autonomia dalla mente del suo creatore, così come l'attore dall'autore della sceneggiatura. Questo è il nucleo profondo della *osservazione* del 'critico' e dello *studio* dello 'scrittore', aspetti dell'intima ispirazione artistica che in Capuana occupano spazi diversi e separati, quello dei saggi di critica letteraria e quello dei racconti o dei romanzi, ma che nelle raccolte narrative dei primi anni del Novecento – *Decameroncino* (1901) per esempio – trovano numerosi punti di tangenza e di interferenze reciproche[21].

Quando Capuana scrive il saggio su Dossi e sceglie il bozzetto *Le caramelle* dimostra, pertanto, non solo l'attenzione alle 'novità' letterarie del suo tempo e l'intuito del critico di alta levatura che, come professava negli *Studii*, deve interessarsi ai giovani narratori contemporanei, ma rivela anche l'interesse del suo personalissimo sguardo di critico-scrittore, e cioè l'*azione*, la *vitalità* dei personaggi, che si risolve nel dialogo delle *voci* ma anche nella gestualità muta e nei silenzi eloquenti degli sguardi.

Nelle *Caramelle* la scenetta è descritta da un personaggio che assiste silenzioso all'episodio; attraverso la sua voce noi lettori *vediamo* tre fanciulli addossati al bancone di un droghiere desiderosi di acquistare per soli due soldi un po' di caramelle. *Vediamo* il guizzo dolce di quei sei occhietti «attruppati», scrive Dossi, intorno alla mano del caffettiere; *osserviamo* la meticolosa pesatura dei dolcetti che cascano «*tach...tach*» sul piatto della bilancia e ad ogni tonfo *notiamo* in silenzio gli sguardi eloquenti e sorridenti dei tre bambini. *Assistiamo* al tentativo, fallito, dell'osservatore silenzioso che con eloquenti cenni della mano aveva tentato disperatamente di far capire al caffettiere di aggiungere altre caramelle, che avrebbe poi pagato lui e, infine, ci uniamo al suo risentito rimprovero per la stoltezza del bottegaio. È davvero una scenetta che

[21] Come si mostrerà nel corso di questo lavoro, infatti, proprio nel *Decameroncino* la componente metaletteraria e riflessiva trova spazio accanto alla funzione specificamente 'narrativa' e il tema del mistero della creazione artistica diventa, esso stesso, materia di alcuni racconti, tra questi, della *Conclusione*.

si risolve tutta nell'eloquenza dei gesti e nell'emotività che trapela dagli sguardi; non c'è quasi spazio per la parola, è una scena che si esaurisce nella fruizione visiva, propria di uno spettatore che assiste di presenza – come il personaggio anonimo – o come a teatro lo spettatore che *vede* e *ascolta*.

Ecco che allora Capuana sceglie come *specimen* dell'arte narrativa dossiana un bozzetto in cui la funzione narrativa è decisamente minoritaria rispetto a quella drammaturgica, come la parola lo è rispetto all'*atto;* essa si è trasformata in *azione* teatrale[22]. Lascio a Capuana il commento esplicativo del bozzetto:

> [...] vi sono dei piaceri, delle soddisfazioni, dei godimenti intellettuali di second'ordine provenienti dal guardare e dallo studiare in un'opera d'arte il processo di formazione, che si scorge meglio quando, rimasto un po' incagliato e un po' incompleto, non arriva a nascondersi sotto il rigoglio della piena funzione vitale. Ma sono piaceri, soddisfazioni e godimenti che non interessano mai il pubblico quanto le persone *del mestiere*. Per queste, il *processo*, la *fattura*, la parte tecnica hanno spesso un interesse superiore di molto a quell'impressione generale e completa preferita dalle altre. Gli scritti del Dossi, vere opere d'arte, malgrado i loro difetti e, forse, un po' a cagione dei loro difetti, mi sembrano i più adatti per istudii di questa natura[23].

Certamente Capuana coglieva in Dossi un elemento costitutivo della sua e della propria scrittura, che si manifestava nelle tecniche narrative impiegate e anche nell'assemblaggio strutturale delle varie parti del testo; rintracciava, cioè, l'influenza che la grammatica del linguaggio scenico determina nel processo creativo della scrittura.

L'autore degli *Studii* fu, dunque, tra i pochi selezionati lettori di Dossi, a parte Cletto Arrighi[24], e quei pochi altri critici che non

[22] Non si dimentichi il fatto che Dossi si serve moltissimo della dimensione scenica e drammaturgica nelle opere narrative; si pensi, per esempio, all'accostamento giustappositivo di 'quadri' narrativi che sono i cinque capitoletti che compongono l'*Altrieri*, secondo la casualità tipica del recupero memoriale che si sottrae ai nessi di successione temporale. Lo stesso modello a quadri narrativi giustapposti ritorna nelle *Goccie d'inchiostro*, raccolta di bozzetti ripresi dalla seconda quasi autobiografia della *Vita di Alberto Pisani* a cui se ne aggiungono molti altri; il modello teatrale torna nella *Colonia felice. Utopia lirica* ripartita in due parti sceniche, un *Preludio*, un *Interludio* e un *Finale*. Medesima struttura drammatica ha *la Desinenza in A*, opera mista, si direbbe, di musica, pittura e parola recitata. Qui Dossi immagina proprio di rivolgersi a un pubblico di spettatori che assiste a una rappresentazione teatrale in tre atti, divisi in dieci scene, e due *Intermezzi*. Infine vera e propria commedia è *Ona famiglia de cilapponi* in cinque Atti.

[23] L. CAPUANA, *Carlo Dossi*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 43.

[24] È la dedica apposta a *Vita di Alberto Pisani*.

schiacciarono i suoi libri sotto una «ragnaja d'interpretazioni e di note che più grottesca e contraddicèntesi non ebbero Dante e il Burchiello»[25].

Il compito dei critici dev'essere quello di individuare e alimentare i 'nuovi' scrittori[26], ammonisce Dossi dal *Màrgine*, luogo eletto dell'opera per far sentire la propria voce e dichiarare la propria poetica, difendersi e attaccare. Ecco che allora insorge contro i suoi denigratori:

> Sono essi gli incettatori della nazionale moralità, una compagnìa in lamentazione perpetua – di cui fanno parte i violacei predicatori che ventilàbran dal pùlpito i vituperi più concupiscenti contro la concupiscenza e le ascoltatrici loro ammiranti, le baldracche, che han messo insieme bastèvoli soldi per comprarsi il rossetto della castità; [...][27]

Passa poi in rassegna le turbe di illetterati, le scuole – realismo, verismo, idealismo – che non hanno la minima importanza, perché ciò che conta è la questione del bello e del brutto. Quanto poi ai veleni che per certo «questo libro contiene»[28], anch'essi sono utili se ben dosati, come si addice a un'arte medicamentosa che cura addolcendo il vero con la poesia. Ecco un'altra professione di poetica: Dossi si dichiara un seguace della tradizione didascalica antica e di quella moralistica, che trovano legittimazione nel robusto impianto retorico dei testi e nella sentenziosità gnomica dei contenuti. La sua opera, poiché è moderna, tende a far sorridere, non ha la *gravitas* degli Antichi; piuttosto ha il gusto irriverente per la dissacrazione di ogni paradigma formale e la divertita vocazione a infrangere le regole e contaminare gli spazi letterari, rivelando una delle possibili risposte a un'epoca di trasformazioni e di cambiamenti profondi quale fu la seconda metà dell'Ottocento.

A modo suo e diversamente da Capuana, Dossi interpretò la fine di un'epoca, quella del romanzo storico e dell'unilinguismo manzoniano, ma fornì una risposta così anti-accademica ed eccentrica da rimanere marginale e solitaria tra i letterati del tempo che lo accusavano di 'eccessiva densità del linguaggio'. Mentre invece, come ci ha dimostrato la tradizione di un certo anti-romanzo novecentesco e le sperimentazioni linguistiche più ardite delle Avanguardie, il 'caso Dossi' – o la 'funzione Dossi' come Isella propose di chiamarla per analogia con la continiana 'funzione Gadda'[29] – ha fornito un modello di altissima qualità, forse tradendo la sua anima più autentica e profonda, l'originalità ineguagliabile oppure, al contrario, legittimando a 'regola' e 'canone stilistico' proprio quella stessa carica eversiva e irregolare che aveva motivato la sua elezione a capo-scuola delle infrazioni e delle trasgressioni linguistiche.

[25] C. DOSSI, *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere*, cit., p. 665.
[26] *Ivi*, p. 671.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ivi*, p. 675.

Leggiamo nella *Nota azzurra* 2303: «Il carattere generale dell'epoca – condizione essenziale alla durata di un'opera d'arte – è spesso nascosto ai contemporanei non solo, ma all'artista stesso che lo manifesta nell'opera sua – spinto a ciò non da ragione, ma da una *artistica necessità*», quasi a voler giustificare a se stesso lo scarso numero di lettori ai quali, come confessa nel *Preambolo alla Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani*[30], la sua opera è indirizzata: «– Sì – lo confesso a voce alta – io non scrissi mai riga, franca dal desiderio o dalla paura che il Publico non la vedesse stampata. [...] Del rimanente, non è da pensare, che io le abbia, le mie confidenze, scritte solo pel Publico. A dire la verità, non le ho scritte nemmeno a tutto consumo di quelli cui son dedicate. Esse sono, anzitutto, per me [...]».

Ma qual era il lettore modello per Dossi e quali i canoni della Bellezza? Ce lo dice l'autore stesso a più riprese in diversi luoghi dell'opera. Ciò che conta in un'opera è la sua bellezza formale, quella che appare dal disegno delle sue forme, dalla sinuosità delle figure e delle linee che il filo serpentino della sua immaginazione traccia sulla pagina. Linee asimmetriche, bellezza serpentina della linea hogarthiana, quella eletta dall'autore delle *Note azzurre*, al posto della simmetria del canone estetico classicistico: «Hogarth vuol provare nella sua 'Analysis' che la linea serpentina è la vera linea della bellezza, e che le forme ondeggianti sono quelle che più piacciono all'occhio»[31]. Né stupisce in uno scrittore consapevole della stravaganza della propria scrittura, delle intermittenze della pagine, delle bizzarrìe delle parole, dei labirintici ghirigori impiegati a spiegare un concetto che altri esaurirebbe in brevi, semplici enunciati.

[29] D. ISELLA, *La linea espressionistica lombarda*, in *L'idillio di Meulan*, cit., p. 143.
[30] C. DOSSI, *Preambolo alla Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani* in *Carlo Dossi*, a cura di A. ARBASINO, Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1999, p. 19.
[31] C. DOSSI, *Note azzurre*, nota 1688.

«Chi conosce il segreto dei pinti romanzi di Hògarth, comprenderà le mie pinte scritture»[32] scrive Dossi ancora da quel *Màrgine* ideale che precede lo spazio narrativo vero e proprio della *Desinenza in A*, lo determina e lo condiziona.

Il modello di artista rappresentato da William Hogarth fu determinante nello scrittore italiano per la definizione della propria *maniera* letteraria; rappresentava il prototipo dell'artista satirico che capovolge i canoni estetici di riferimento e che unisce ecletticamente la pittura alla scrittura. Anche Dossi intreccia le parole alla musica e queste alla pittura, secondo i principi di una pedagogia ideale che avrebbe dovuto sostituire la pedanteria dell'insegnamento scolastico responsabile di precoci abbandoni e intollerabili disamori.

Ma chi poteva accogliere una proposta letteraria così estranea al canone in formazione della 'nuova letteratura italiana'?

Nel decennio 1870-'80 *gli ismi contemporanei*[33], come Capuana li definiva mal celando una certa insofferenza per le mode letterarie, dominavano il gusto dei lettori e dei letterati del tempo, amanti dei 'documenti' e dei 'fatti', estranei a qualunque ossequio al principio dell'"arte per l'arte'. Nella stagione del *realismo* e dell'oggettività della rappresentazione Dossi costituiva un caso a sé; anticanonica, antiaccademica e aristocraticissima la sua scrittura labirintica richiedeva lettori acuti e còlti, interessati all'espressività stilistica e non all'intreccio della trama, alla Bellezza fine a se stessa e non alla 'moralità' o alla 'utilità' dell'opera letteraria. La sua proposta era decisamente troppo estranea agli obiettivi pedagogico-moraleggianti della letteratura della nuova Italia per essere condivisa dagli scrittori contemporanei o accolta dal grosso pubblico; tuttavia, come sopra si è accennato, Capuana fu uno dei primi estimatori e, dopo di lui, anche Croce espresse un giudizio tutto sommato favorevole nella sua *Letteratura della nuova*

[32] Id., *Màrgine alla «Desinenza in A»*, cit., p. 682. W. Hogarth (Londra 1697 - Londra 1764) fu pittore, incisore e autore di stampe satiriche su temi di attualità, che avevano per oggetto la società londinese. Le fonti delle sue opere furono il teatro e la contemporanea letteratura inglese; realizzò caricature di eventi di vita teatrale e le illustrazioni per il *Paradiso perduto* di Milton. Dipinse anche serie di scene che narrano la parabola esistenziale di un *tipo* sociale, la *Carriera di una prostituta* (1732), per esempio, in sei quadri. Hogarth scrisse anche il trattato di estetica *The Analysis of Beauty* (1753) dove, sostenendo posizioni anti-accademiche, teorizza il primato estetico della linea serpentina. Nella *Nota azzurra* 1686 dossiana leggiamo: «I suoi quadri hanno maggior valore nella letteratura che non nella pittura».

[33] L. Capuana, *Gli 'ismi' contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.

Italia[34], proprio in virtù di questo omaggio alla *espressione formale*, al di là del contenuto:

> [...] Di un artista non bisogna domandarsi che cosa lo ha indotto a scrivere, ma che cosa lo ha fatto diventar poeta. Si scrive per tante ragioni e occasioni, [...]: si è poeti per l'impulso irrefrenabile di certe immagini di vita, che, se negli uomini comuni passano fuggevoli senza traccia o appena osservate, nei poeti persistono, si richiamano, si aggruppano e formano organismi fantastici. E Carlo Dossi ebbe il suo tesoretto poetico in certi sentimenti di bontà e d'intimità, in certe raffinatezze di animo ripiegatosi se stesso, in certa sua squisita sensibilità e sottigliezza d'osservatore[35].

Esempi perfetti di questo «impulso irrefrenabile di certe immagini di vita» ovvero di *poesia* sono per il grande critico due bozzetti, *Le caramelle* e *La casetta di Gigio,* tratti da *Goccie d'inchiostro*, libro che – come ricorda Gigi Perelli nella *Avvertenza* – raccoglie i frammenti autobiografici sparsi tra il 1866 e il 1878.

«Anche qui la forma è perfetta»[36] commenta Croce sulla delicata sensualità degli amori infantili e adolescenziali di Dossi. E poi, ripercorrendone l'intera opera, ribadisce: «Se si cercano osservazioni fini, espressioni vigorose, motti ricchi di arguzia e d'ingegnosità, se ne troveranno molti in queste opere, che sono sempre cose non volgari, di uno spirito che preferisce la stravaganza e la bisbetica distinzione alla mediocrità sennata e plausibile del pensiero e della forma»[37].

Autore solitario e isolato nei gusti letterari, Dossi – come ricorda Capuana nel saggio a lui dedicato – non stampava che poche copie dei suoi libri per quei rari lettori in grado di stimare il guazzabuglio bizzarro e vario di parole e immagini che non intendeva rendere più comprensibile, perché ciò avrebbe depotenziato la carica dirompente e neutralizzato quel 'grottesco' che il critico siciliano aveva acutamente notato come vizio e virtù della sua scrittura.

Nell'avvertenza *Al lettore* di *Fricassea critica di arte, storia e letteratura,* Dossi spiega: «Ahimè! Colle parole sono scoloriti anche i pensieri (chè la parola, non è altro infine se non pensiero); a forza di stacciare il volume, tutto il sugo ne uscì, e non rimane più che

[34] B. Croce, *Carlo Dossi*, in *La Letteratura della nuova Italia*, 6 voll., Bari, Laterza, 1921-1940, vol. III, 1922, pp. 201-17.

[35] *Ivi*, p. 203.

[36] *Ivi*, p. 209.

[37] *Ivi*, p. 214-15.

la feccia. Quanto resta tutti capiscono, è vero, ma non piace a nessuno. Perché colui, che non scrive per pochi, finisce presto a non esser letto da alcuno»[38].

La densità semantica, poche gocce di distillato linguistico, il gusto sapido di un miscuglio ben dosato in ogni sua parte e una matassa ingarbugliata di segni da *sgarbugliare* sono gli ingredienti dello stile dell'autore pavese, che ebbe il merito di avere rinnovato e accresciuto il patrimonio intellettuale della Nazione italiana. «Importanza di Dossi nella letteratura umoristica specialmente italiana», egli dichiara nella *Nota azzurra* 2307, «Piantò nuovi fiori sul suolo d'Italia; colti nelle campagne straniere, e prudentemente innestati nel vecchio ceppo greco-latino [...] Sistema filosofico del Dossi è di non-averne – Quanto al modo, Dossi tende continui calappi al suo lettore. Con lui il lettore procede su di un infido terreno. Dossi è come certe scale meccaniche bizzarre – in cui par di scendere appunto quando si sale e viceversa. Il modo di Dossi è di presentare un fatto, cui il lettore non può non annuire: e, allora, trac, gli sottomette la logicissima conclusione, spesso l'opposta al pregiudizio del lettore, ma alla quale il lettore non può rifiutarsi, avendo già dato l'assenso al seco indivisibile fatto».

Consapevole della 'difficoltà' che la lettura della sua opera impone al pubblico, l'autore instaura con quest'ultimo un dialogo serrato e continuo, riallacciandosi alla tradizione sterniana e, in generale, umoristica del Settecento.

Il destinatario del discorso, infatti, non può distrarsi, è ininterrottamente interpellato dall'autore, da questi provocato, talvolta addirittura offeso ma sempre stuzzicato ad andare oltre la superficie del testo, ad inoltrarsi nei meandri del garbuglio inestricabile che le parole vanno tessendo, tentando di intravederne una figura, un disegno. Il percorso tracciato è divagante ma non indeterminato, è una strada che si biforca costantemente, che ora si inoltra nello stretto viottolo di una descrizione ora si slarga in ampie distese narrative, per poi sempre ritrovare la strada maestra.

Nell'avventura *discorsiva* – volendo sfruttare il significato di correre di qua e di là del verbo *dis-currere* – le parole sconfinano in territori ogni volta nuovi e diversi, mescolando elementi eterogenei e incompatibili; da questo tipico procedimento dell'infrazione e della trasgressione nasce la scrittura ondivaga di Dossi, che si

[38] C. Dossi, *Fricassea critica di arte, storia e letteratura*, in *Opere*, cit., p. 1282.

serve opportunamente delle metafore gastronomiche per insaporire il piatto insipido del romanzo italiano ottocentesco.

Il menù dossiano è davvero vario per colori e sapori: si va dall'autobiografia romanzata al bozzetto grottesco, dalla critica d'arte alla satira sociale, dal romanzo utopico alla prosa lirica; c'è di tutto nel piatto misto della sua proposta letteraria che nasce da una profonda istanza moralistico-riformista e da una vocazione all'autobiografismo dissimulato. Tanto è vero che in una delle *Note azzurre* (*nota* 600) l'autore del *Màrgine* scrive che la *commedia* dantesca avrebbe potuto ben chiamarsi *Satira divina*, poiché vi rintracciava l'anima più profonda nella istanza morale unita alla componente fortemente lirico-autobiografica.

Basti pensare all'identità formale dei *Ritratti umani*: bozzetti caricaturali nati dal progetto di ritrarre grottescamente i tipi sociali su cui poter appuntare la sua satira graffiante. Sfilano uno alla volta i *Lettori*, i *Seccatori*, i *Fanulloni*, *La gente che tiene da conto*, etc. Oppure si rifletta sulla mistione dei generi realizzata, come si è già osservato, nella *Desinenza in A*, un misto di recitazione, satira romanzata e opera musicale, divisa in tre Atti, due Intermezzi, una Avvertenza – seguita dal *Màrgine* – una Sinfonia e un Finale. La *Desinenza in A* è davvero la quintessenza dell'eclettismo formale di Dossi: si apre con una *Sinfonia* in cui l'io biografico dell'autore si dissimula in quello della finzione narrativa e si rivolge direttamente al pubblico di spettatori da tener svegli con il suono degli orchestrali e le bizzarre parole lombarde che hanno soppiantato il «nojoso fiorentino!»[39]. Dedicata al pittore Tranquillo Cremona, «dal cui pennello [...] imparài a scrìvere» recita in epigrafe, la *Desinenza* è un armonico guazzabuglio di arti diverse: la musica, la scrittura e la pittura, secondo l'ideale di una pedagogia illuminata che avrebbe dovuto guidare il fanciullo attraverso un'educazione sentimentale del tutto particolare. Torna in queste pagine l'esempio del pittore Hogarth:

> Qual'è quel pittore, che sappia vedere oltre quel che si vede e distenda, non solo colori, ma idèe sopra una tela? Torna, o mano pensosa di Guglielmo Hògarth, che, dipingendo letteratura e insegnando agli artisti ad essere nella nazionale lor storia contemporanei e nella loro arte individui, la Pittura rialzasti dalla tappezzeria alla filosofia; torna, e ritogli i tuòi traditi pennelli a questi riempi-cornici, a questi scombicchera-insegne, insegne senza negozio,

[39] C. Dossi, *Sinfonia*, in *Desinenza in A*, in *Opere*, cit., pp. 693-98.

di cui non sa, la più parte, esprimer neanche la propria ignoranza, ma solo imitare l'altrùi[40].

Dossi invita l'artista inglese a dipingere il frontespizio della sua opera suggerendogli le scene da raffigurare e le sagome di figure che all'improvviso si staccano dal quadro, animate di vita propria e sfilano al ritmo delle note scritte in un pentagramma con cui si chiude una delle più rappresentative pagine della scrittura dell'autore pavese.

Una scrittura, si diceva, che ricorre di continuo alle formule esplicative, alle dichiarazioni di poetica, ai *margini* dove sostare e riannodare il filo ingarbugliato dei pensieri. È quanto avviene nella *Prefazione generale ai «Ritratti umani»*[41], dove si legge:

Senonchè, il momento della stanchezza ci sopraggiunge. È transitorio alle prime, ma il viaggiatore sostò e coll'occhio misura la strada percorsa e quella a percorrere. Domandiamo allora a noi stessi, donde siamo partiti e a che tendiamo, e, analizzando il cerebrale strumento de' fatti lavori, cerchiamo a questi una ragione ed un posto in cui collocarli nel gran complesso dell'umano lavoro[42].

Il momento della sosta è per lo scrittore quello delle prefazioni:

Questo secondo momento è rappresentato, per uno scrittore, dalle sue *prefazioni*, che meglio si chiamerèbber *poscritti*, profezie di cose avvenute, cornici di quadri, se non finiti, già per due terzi dipinti. [...] Del sèrico filo, che – nuovo baco – ci produsse, comincia a tèssersi una camicia di forza, e, non rado, un laccio strangolatojo. Nemmeno gli Èrcoli del pensiero, come Hugo e Rovani, sfuggirono alle ore ed ai giorni della stanchezza, ossìa delle prefazioni: pensate voi se li potevo io evitare, la cui vita intellettuale è uno sforzo, e la materiale uno stento! Siederò quindi – nè è la prima nè la decima volta – sul màrgine di questo sentiero a zig zag che mi vo aprendo in una selva di ogni generazione di piante, dal pino al palmizio, e non avendo più fiato, per ora, di sostenere la parte dell'autore, sosterrò quella del critico – critico, ben s'intende, a mie spese[43].

Così, radunate le opere al completo, i bozzetti, le esili colonnine di gazzette e pagelle slegate, gli sciami di note e progetti, le riguarda e pensa:

[40] Id., *Desinenza in A*, in *Opere*, cit., p. 821.
[41] Id., *Prefazione ai «Ritratti umani»*, in *Opere*, cit., pp. 901-06.
[42] *Ivi*, pp. 901-02.
[43] *Ivi*, p. 902.

Una infatti delle mie due grosse spirituali correnti (delle secondarie non parlo) fu ed è quella di narrare le cose e gli uòmini del tempo mio, non oso già dire come davvero sono, ma quali appàjono a' mièi occhi, forse affetti da itterizia morale. Simili descrizioni appartèngono evidentemente alla storia – storia mia, ove si tratti di quelle quasi-autobiografie che sono l'*Altrieri* e l'*Alberto Pisani* [...][44].

La più autentica 'corrente spirituale' della vocazione letteraria Dossi rintraccia nella sua volontà di narrare degli uomini del suo tempo, così come appaiono ai suoi occhi; da qui prende avvio la satira sociale divertita ma pessimistica e scettica come pretende di essere qualunque scrittura letteraria moderna. In quello che è uno dei più ricchi e preziosi zibaldoni dell'Ottocento – dopo quelli di Leopardi e di Belli –, le *Note azzurre*, troviamo una miriade di progetti letterari, di osservazioni sulla lingua, sul pensiero e i costumi dei popoli antichi e moderni ed un'immensa quantità di annotazioni che costeggiano l'intensità semantica dell'aforisma e la scintillante folgorazione del pensiero[45].

Oltre alla annotazione dei significati etimologici – che riflette il gusto antiquario e lo scavo archeologico operato nei diversi strati della lingua – e alle citazioni di autori greci e latini letti in lingua originale, un buon numero di *note azzurre* sono dedicate al progetto di una *Storia dell'Umorismo* italiano che, però, lo scrittore non portò mai a termine. La letteratura umoristica, infatti, possiede quei caratteri di scetticismo, ironia e pessimismo che Dossi riconosceva non solo nella propria scrittura letteraria ma, più in generale, in quella moderna.

L'umorismo è la letteratura dello scetticismo. Democrito e Epicuro sarebbero i suoi fondatori. – Momo era il *fou* di Giove – [...] L'umorismo è la continua accusa alle istituzioni umane – Nota che lo scetticismo, fonte sua, si manifesta sempre nell'ultimo periodo della vita di un pensiero (ossia di una società) e tale è lo stato presente di mezzo il mondo[46].

Nella *Nota azzurra* successiva (*nota* 1199) Dossi appunta che

[44] *Ivi*, p. 903.
[45] *«Dietro scena de' miei libri/Selva – di pensieri miei e d'altrui/in seme – in fiore – in frutto/Lazzaretto dove il D. tiene in quarantena/i propri e i pensieri altrui/Cervello di carta, apertoli sussidio/dell'altro già zeppo/Granai di riserva per le probabili/carestie»*, leggiamo in epigrafe all'opera, selva discontinua di pensieri, utili in tempi di povertà d'ispirazione, specchio cartaceo dell'edificio dei suoi pensieri.
[46] *Nota azzurra*, 1198.

tracce di letteratura umoristica si trovano anche nelle opere degli Antichi, ma è solo nella modernità che si costituisce una vera tradizione letteraria di tal genere.

Nella *Nota azzurra* 1255 Dossi ricorda che l'antica letteratura si basava sull'entusiasmo, quella moderna invece sulla riflessione, sul dubbio della ragione critica; e ancora nella *Nota* 2232 registra: «La nostra letteratura non è più di sentimenti ma di idee: il poeta di oggi non vede, ripensa, non legge, riflette», «La letteratura umoristica è scettica. Manzoni, come ogni grande umorista, è scettico. In ogni libro di umorista, il protagonista è l'autore», *Nota azzurra* 2267, «Il carattere generale dell'antica letteratura era la *naïvetè* (fede, spontaneità), della moderna è l'*umorismo* (scienza, riflessione)».

Scetticismo, dubbio, riflessione fondano i caratteri della letteratura moderna che riconosce i propri modelli e padri fondatori in autori come Ovidio, Luciano, Epicuro, Seneca e, tra i moderni, Lamb, Montaigne, Sterne, Manzoni e l'amatissimo Jean Paul Richter.

Il canone di autori selezionati per la letteratura moderna si compone, dunque, di scrittori che osservano con scetticismo la realtà, attraverso la disincantata meditazione sull'uomo e un lucido cerebralismo formale della struttura compositiva. Moralismo, scetticismo e umorismo, ripresi tanto dalla letteratura classica quanto da quella moderna francese e tedesca, rispondono a un'idea di scrittura che corrisponde al rigore, all'autodiagnosi, alla responsabilità dell'intellettuale nei confronti di un pubblico che lo ha legittimato nel ruolo di osservatore critico della realtà. Ecco perché Dossi appunta in una delle *note azzurre* che scrivere è un atto di responsabilità nei confronti del lettore e una condanna per l'autore; «a chi pensa molto Dio avrebbe dovuto concedere non uno ma due cervelli», scrive più in là.

Molte *note azzurre* (2368, 2369, 2370, 2372) nascono dalla riflessione sulla propria debolezza fisica, causa della intermittenza del pensiero e della bizzarrìa delle parole. *Scopo* dei suoi bozzetti è cercare la moralità nell'immoralità, cogliere la virtù nel vizio; il *Modo* consiste nel far procedere l'esempio alla morale, sicchè il lettore, fattosi convinto con l'esempio della bontà dell'opinione, concordi più facilmente con la tesi proposta. «I libri del Dossi si possono dividere in due classi» conclude nella *Nota azzurra* 3502 «in una, la satirica descrizione della società umana specialmente qual era a' suoi tempi (*Ritratti Umani*), e questi libri appartengono alla

storia – nell'altra la preparazione dell'avvenire, cioè, le poetiche fantasie desiose di epoche nuove e più oneste, e questi libri appartengono alla filosofia (*Regno dei cieli - La Colonia felice*)».

Queste le due inseparabili direttrici della traiettoria stilistica e letteraria della sua scrittura, il passato da cui prendere modelli utili e il futuro inteso anche in chiave utopica, tensione ideale non rara negli scrittori moralisti. Da qui nasce la consapevolezza del profilo stilistico, della vocazione e della funzione profonde della propria scrittura letteraria, lucidamente elaborata sulla base di quella istanza satirico-moraleggiante che ne è l'anima più autentica; da qui deriva anche l'esigenza di un destinatario, la cui fisionomia morale e culturale sia adeguata alle richieste dell'opera: «I libri di Dossi come quelli di Richter furono paragonati a specchi in cui ogni lettore trova riflessa la propria fisionomia. Cangia la fisionomia del libro a seconda di chi ci guarda, cangia l'espressione a seconda del momento in cui si guarda», scrive nella *Nota azzurra* 2310.

Oltre che innovativo sul piano formale, il canone letterario di Dossi – costituito quasi esclusivamente da autori stranieri – ignorava, inoltre, proprio quei criteri etico-pedagogici sui quali era fondata la biblioteca di autori selezionati per la formazione della letteratura della Nuova Italia. Insomma, la modernità irriducibile del *corpus* dossiano era destinata all'oblio e all'insuccesso, non ultimo in ragione dello sperimentalismo formale e stilistico che contrastava con le tendenze conservatrici e tradizionaliste riconosciute come criteri di consacrazione delle opere letterarie.

La selezione operata dal nostro autore comportava, al contrario, il recupero degli Antichi e la promozione di modelli europei moderni. Europeismo e orgoglioso attaccamento alle radici storico-letterarie della patria segnano gli estremi, non conflittuali, di un orizzonte culturale ampio e poliedrico. Il suo, servendoci delle parole di Calvino, è come lo sguardo dell'archeologo che recupera le testimonianze del passato e le ordina secondo un processo di storicizzazione: «Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo, acquisito consolidato, certezza»[47].

Il riuso dell'antico diventa in Dossi strumento originale di invenzione, spunto da cui partire per sperimentare 'nuove' *forme*

[47] I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 319. Inedito del 1972 nel quale Calvino, Celati, Ginzburg e Neri riflettono sul modo di fare letteratura in relazione alle nuove discipline e ai nuovi orientamenti scientifici.

letterarie e una 'nuova' lingua, perché, non dimentichiamolo, chi, tra gli autori novellini, vuole aver successo deve guardare al passato per trarre consigli utili per il presente.

Il compito principale dello scrittore è inventare il *nuovo,* come scrive nella *Nota azzurra* 1089 citando Aristofane, autore umorista che conia un gran numero di termini nuovi. Così, per quanto riguarda il campionario lessicale, il procedimento inventivo si traduce nella distorsione variantistica, nella neoformazione, nell'impiego di arcaismi e aulicismi riutilizzati insieme a gergalismi dialettali e a voci popolari. Il *nuovo*, infatti, per Dossi come per gli altri autori scapigliati, nasce dal riuso innovativo dell'antico e rende, pertanto, còlto e iperletterario il processo creativo dell'opera.

Tuttavia ciò non comporta il disprezzo per chi alla varietà della lingua aveva preferito l'uniformità e l'unitarismo, ovvero Manzoni, il cui romanzo per Dossi resta «la pietra di paragone per ogni romanzo che io leggo» (*Nota Azzurra* 2497). Lo sperimentalismo variantistico dossiano, anche quando mira alla normalizzazione del lessico (si confrontino a tal proposito le due stesure dell'*Altrieri*), produce un innegabile effetto di prosa stravagante e preziosa, intarsiata di arcaismi e voci desuete[48]. In molti casi si osserva il recupero di parole recepite come antiche, e segnalate in questo modo nei vocabolari, ma non uscite completamente dall'uso, né strane all'orecchio e attestate in precedenza anche nei romanzi storici di Cantù o Grossi[49]. Le aree di prelievo delle voci letterarie aumentano con l'aumentare progressivo della consapevolezza, da parte degli autori scapigliati, della *alterità* della lingua letteraria. Il

[48] Per le analisi della lingua di Dossi si rimanda agli studi più noti: D. ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Napoli-Milano, Ricciardi, 1958; ID., *Prefazione* a C. DOSSI, *Note azzurre*, vol. I, cit.; ID., *Introduzione* a C. DOSSI, *Opere*, cit.; G. CONTINI, *Introduzione* a *Racconti della Scapigliatura piemontese*, poi in *Varianti e altra linguistica*, cit.; M. BRICCHI, *La roca trombazza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, in particolare cap. II, pp. 75-108, dove leggiamo: «Negli scrittori in esame [Imbriani, Dossi, Faldella] i termini vecchi, o addirittura arcaici, sono, quasi sempre, delle novità: le parole uscite dall'uso, esumate per recupero dotto e reimmesse in circolo si presentano cioè, al setaccio degli autori come alla sensibilità del lettore, in veste di innovazioni, secondo il precetto già enunciato da Quintiliano nella sua riflessione sugli arcaismi ("quia intermissa sunt, gratiam novitati similem parant"). Il rinnovamento linguistico degli scapigliati, prima ancora che dal cozzo di componenti linguistiche eterogenee, risiede allora nella selezione di tali singole componenti, e la visitazione dei depositi di lingua dimessa rappresenta una via canonica per innovare, non facendo nascere ciò che ancora non esiste, ma rimettendo in vita quanto è già morto» [p. 101].

[49] *Ivi*, pp. 102-03.

recupero dell'antico serve, dunque, a ridare energia e rinnovata vitalità alle voci della tradizione che, in particolare sulla pagina dossiana, si affiancano a quelle popolari, a quelle in disuso, incrociando prosa e poesia, registri aulici e prosaici.

La carica anticonformista si risolve, pertanto, in una sorta di archeologia linguistica, cioè nel recupero e nell'ibridazione delle *forme* letterarie e dei registri espressivi. Infatti, oltre alla lingua, Dossi infrange anche le regole dei generi letterari e dei codici espressivi ereditati, riproponendo una commistione formale – l'autobiografia romanzata, il bozzettismo caricaturale e la letteratura moralistica, il romanzo utopico e la prosa lirica – che ricorda il gusto per la commistione 'scandalosa' attuata dal modello classico della *satura menippea*, un misto di danza musica e recitazione.

L'etimologia stessa del termine *satura* richiama la composizione eterogenea di piatti gastronomici assai saporiti e le metafore gastronomiche sono, come le opere di Dossi ci confermano, sparse dappertutto nella sua prosa a insaporire la piatta ricetta letteraria dell'Ottocento.

Nella *Nota azzurra* 2382 Dossi dichiara di essere nato «per essere un corruttore delle lettere italiane, e in ciò gli Italiani gli dovrebbero riconoscenza, perché così gli prepara loro un nuovo risorgimento». Contando sulla sola forza di rottura che un'opera come la sua, così irregolare e poco assimilabile alle convenzioni artistiche comunemente accettate e condivise, provoca al sistema delle regole dell'arte, Dossi promuove a norma l'infrazione delle norme e a canone della creazione artistica l'ibridazione delle *forme* letterarie. Sicuramente l'appartenenza a una classe sociale aristocratica gli permetteva un'indipendenza e un'autonomia quasi assolute dalle leggi del mercato che non risparmiavano nessun artista emergente nei decenni post-unitari. Lo status sociale ed economico dello scrittore nell'Italia unita non era ancora tale da consentirgli grossi margini di libertà; al contrario, come vedremo nel caso per esempio di Capuana, l'intellettuale è spesso costretto a inseguire editori e riviste per pubblicare e guadagnare, dunque, per vivere. Il caso di Dossi non è tra i più comuni; in virtù della relativa autonomia economica egli può tentare di imporre la legittimità del proprio 'patrimonio intellettuale', come egli stesso lo definisce nella *Prefazione alla Vita di Carlo Dossi scritta da Albero Pisani*. Nel VI capitolo de *Il Regno dei cieli*, utopia lirica come recita il sottotitolo, riflettendo sul Bene e sul Male, sul Bello e sul Brutto, momen-

taneamente pervaso da uno sconfinato ottimismo sulla condizione dell'essere umano, che nasce buono e virtuoso e poi disvia, assegna all'Arte il compito di educarlo al Bello e al Bene.

Ma cos'è il Bello, si domanda Dossi, e la risposta è: «Leggi Rovani, odi Rossini, vedi Tiziano»[50]. L'Arte salva dai poteri tirannici e dalla schiavitù: «L'Arte è la eterna vestale di Libertà. Ho per me Dante, ho Manzoni, ho altrettali. E voi? Voi, non potreste in buona coscienza, mèttere fuori se non quattrinaglia, tantissima è vero, ma che, tutta assieme, non vale uno solo degli Aùrei miei»[51] .

Educati al Bello gli uomini non cadranno nel vizio, amanti della Poesia, la più alta delle arti, eviteranno il Male; così la pedagogia dossiana vorrebbe introdurre nelle scuole l'insegnamento della Musica, che ha più facile adito nella giovane animetta, della Pittura perché richiede un certo grado di riflessione e, infine, della Poesia. Bisogna imitare, dunque, gli Antichi e non rinunciare all'illustre patrimonio che ci hanno lasciato in eredità, né bisogna escludere gli stranieri[52].

La tensione dialettica tra tradizione e innovazione, tra antico e moderno, come si diceva all'inizio, è solo apparentemente contraddittoria e oppositiva, nel senso che antico e moderno devono coesistere essendo il primo la condizione imprescindibile del secondo. La biblioteca estetico-letteraria dell'autore lombardo contrastava con il conservatorismo accademico e stantio dei contemporanei, ai quali egli si rivolge per la consacrazione della figura di artista che intende promuovere.

A ben guardare, la traiettoria letteraria proposta dal nostro autore è sperimentale e innovativa solo in apparenza, cioè solo sulla superficie del testo, dal momento che riguarda *l'espressività* linguistica, che è l'elemento trasgressivo più manifesto. Ad un livello più profondo, invece, essa si volge al recupero dell'antico, al riuso di frammenti linguistici e alla ripresa di una vocazione satirico-moraleggiante propria della letteratura degli Antichi. Se non fosse per gli esiti diametralmente opposti, l'amore per il passato lontano lo accomuna a Leopardi che pure preleva tessere arcaiche e le reimmette nel tessuto linguistico con effetti di potente evocazione immaginosa. Ma è a Manzoni che, invece, Dossi si riallaccia, modello «per ogni romanzo ch'io scrivo», come dichiara in una nota azzurra. Il richiamo ad una tradizione illustre e già consacrata all'altare dell'Arte permette all'autore più stravagante e trasgressivo di legittimare una proposta così difficile e contrastante con gli obiettivi della letteratura post-unitaria. Un linguaggio così estraneo alla piana e ragionata sintassi manzoniana e al suo unilinguismo poteva trovare legittimità presso i contemporanei solo a patto di dichiararsi appartenente a una tradizione risalente all'altezza di Manzoni e, addirittura, al padre Dante autore non della *Commedia* ma della *Vita Nova*, storia di un amore triste, come quella vissuta e narrata da Alberto, proiezione autobiografica di Carlo, col quale Dossi intreccia il doppio percorso della vita e della scrittura[53]:

Però, si faccia prima tonnina di questa gran tarabàccola d'ipocrisìa e di scienziata idiotàggine; si abbàttan le illustrìssime sedie...dalle, allo scrittojo! Una spinta, un'altra. [...] E lo scrittojo patatracca giù: vanno sossopra scartafacci e libroni; la boccia d'inchiostro si spezza...quante dissertazione abortite! [...] Giù tai volumi, che nessuno più vuole, che fan starnutare chi li apre! [...] tutto è tarlato, muffito... [...] Nè ci è manco a temere che le novelline

[50] C. Dossi, *Il Regno dei cieli*, in *Opere*, cit., p. 267.

[51] *Ivi*, p. 268.

[52] Una pungente frecciata Dossi riserva ai grammatici, sedicenti professori di lingua che non sanno distinguere un libro di valore da uno che non vale niente. I lettori, infatti, rari e preziosi si dividono in puri – quelli che mostrano di conoscere le regole di grammatica, «abortiti in professori di belle lèttere, gli spulciacòdici, i puristi, gli etimologisti [...]. Libro nuovo, per loro, suona libro sospetto. Non vèdono il buono che in compagnìa del vecchio» – e in misti, divorati dall'invidia, che lacrimano sul «tristissimo stato della moderna letteratura» in *I lettori, Il Campionario. Ritratti umani*, in *Opere*, cit., pp. 911-12.

[53] *Vita di Alberto Pisani* in *Opere*, a cura di D. Isella, cit., pp. 84-88. A chiarimento di quanto detto a proposito di Dante, si rimanda alla lettura dell'*incipit* dell'opera, pp. 87-88, che, non ci si inganni però, Dossi numera come quarto capitolo e dove Alberto, salito su una piccola scala a sistemare i libri sugli scaffali della libreria, dopo averne fatti volare giù parecchi e salvati altrettanti (tra cui Gorini, Rovani, Manzoni, Galilei), giunto alla *Vita Nova* «l'apre. Ecco Alberto entrare in quella spiritica vita, dove òdonsi bizzarri suoni, baluginano strani chiarori, il luminelli di specchi e riflessi di àqua; èccolo dolcemente sorpreso da quella eròtica malinconia sotto la quale l'adolescente Alighieri si coricava, angosciato, in lagrime 'come un pargoletto battuto'. Imbruniva. La mestìssima ora cullava il crescicore dei due giovani amici. Alberto tenea dietro con gli occhi umidamente appananti alle parole di Dante. Allorché queste, insieme all'ùltimo lembo di luce, infievolìrono, i pensieri di Alberto, a poco a poco, loro si fusero entro, poi continuàron da soli. Fu la mirabile Beatrice, vera? e *tutta* vera? oppure Dante, dalla sua unicità condannato a non trovare altri, che, pari a lui, sentìsse, se la plasmò o compì nell'alta fantasìa, poi illuso gioì e sofferse dell'ombra sua? [...] Alberto non ne voleva; troppo dense, troppo *reali*. Alberto avrebbe invece voluto una semidiafana amante. [...] Pure, non si sarèbber nemmeno toccati, mai. Alberto credeva *amore perfetto* un fascio di desideri ardentìssimi, di cui si fuggisse l'adempimento. Scopo raggiunto, amore finito».

idee si spaurìscan vedendo i freddi resti delle loro antenate. [...] Se classici, senz'una di quelle profonde dichiarazioni, che appiccansi ai passi più chiari per rènderli oscuri, o note che màndan da Erode a Pilato. [...] Alberto Pisani non ne poteva soffrire, fòssero state di un Van Dyck. Per lui, gli illustratori erano gente, che si volèvano imporre alla fantasìa, che, non chiamati, s'introducèvano là, dove desiderava trovarsi col suo autore – da solo a solo. [...]

Ma ecco che «questo Alberto Pisani, che è un brunettino dal viso tanto quanto sofferente, magro, e di un venti anni e coda,» si appresta a sistemare la sua biblioteca privata:

[...] stà in pie' su 'na sedia alla libreriuccia aperta. [...] Si ferma a Parini, lo trae di rango, pone sull'ùltimo piano. Sègue. Passa l'epistolario di Ugo, insigne romanzo perché non scritto a disegno, perchè di tale che fieramente sentiva; passa il cigli-aggrottato e taciturno Alfieri, stoffa di Dante; e l'amoroso professor di diritto, cui certo qual rugginume, adorabile dà più spicco e malìa che non a Petrarca l'addormentatrice scorrevolezza; passa «*I Promessi*» circolo chiuso, adorabile misto d'ingenuità e malizia, lo stile appunto che Beccaria invocava – e di nuovo si arresta. Chi intoppa è il Boccaccio. Alberto delicatamente il rimuove, lo lascia cadere vèr terra. [...] Finita la strage, ridispone i supèrstiti. Stavolta, Alcardi riesce accosto a Carducci [...] Così, Rovani, artista-scienziato, si appressa a Gorini, scienziato-artista. [...] Qui lo sguardo di Alberto cade sulla coperta della «*Vita Nuova*». Corrèvagli sempre nell'incontrarla un trèmito di simpatia; [...] l'apre. Ecco Alberto entrare in quella spirìtica vita, dove òdonsi bizzarri suoni, baluginano strani chiarori, il luminelli di specchi e riflessi di àqua; èccolo dolcemente sorpreso da quella eròtica malinconia sotto la quale l'adolescente Alighieri si coricava, angosciato, in lagrime «come un pargoletto battuto»[54].

La scelta del padre della lingua italiana nasceva da una affinità linguistica certamente – contraria all'unilinguismo petrarchesco – ma anche dalla rarefazione ideale dei sentimenti e di ogni aspirazione della volontà e del desiderio che dal Dossi uomo e artista era profondamente condivisa. Ma qui ci interessa il letterato e la sua posizione in rapporto alla tradizione e alla sperimentazione formale.

Chi avrebbe potuto contestare una richiesta di legittimazione fatta in nome di un padre fondatore del patrimonio letterario nazionale quale Dante che, agli occhi di De Sanctis, negli stessi anni in cui Dossi iniziava le *Note azzurre* (1870) e scriveva la sua seconda autobiografia romanzata, appariva come il poeta civile, l'uomo che innerva la scrittura letteraria di un'altissima coscienza civica,

[54] C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere*, cit., pp. 85-87.

responsabile, pertanto, della fondazione della tradizione letteraria nazionale?

La carica trasgressiva dell'arte di Dossi, tutta sbilanciata dalla parte dell'espressivismo formale, trovava protezione e garanzia di legittimità nei giganti tutelari: Manzoni, l'appassionato Foscolo ma, soprattutto, Dante. A sua volta Dossi stesso avrebbe avuto riconosciuta la fortuna di cui il suo tempo fu avaro solo in pieno Novecento, quando con Gadda venne ripresa e valorizzata la funzione espressiva del linguaggio letterario.

Non sorprenda la galleria di scrittori che a ritroso potrebbero figurare in una ideale tradizione di autori – Gadda, Dossi, Manzoni – accomunati dalla stessa provenienza geografica e dall'attenzione alla lingua letteraria, al *garbuglio*, guazzabuglio, *gnommero* che il filo dipanato del loro *discorso* narrativo di volta in volta attorciglia e *sgarbuglia*[55]. L'oscillante movimento di tradizione e innovazione, pertanto, trova in Dossi un autore rappresentativo di quel particolare rapporto che molti letterati, in tempi storicamente caratterizzati da fallimenti di miti politici e dal tramonto degli ideali delle grandi stagioni – quali furono i decenni post-unitari – intrecciarono con il passato.

Se, infatti, su un piano manifesto, lo ripetiamo, la trasgressione linguistica sembra negare qualunque volontà di inserimento in una tradizione, su un piano più profondo e latente, invece, essa rivela un atteggiamento opposto, quello cioè di riconoscersi in una tradizione alta e, pertanto, autorevole, in grado di legittimare le 'oltranze' più estreme. La scrittura, cioè, agirebbe da filtro al cui setaccio, come scrive Dossi, passa il flusso magmatico, il «poliorama delle mie fantasie filosòfiche»[56], il garbuglio delle sue bizzarrìe, così come, in un altro luogo della sua opera, nell'autodifesa del *Màrgine*, definisce se stesso «la distilleria della quintessenza»[57]

[55] Nel *Màrgine alla «Desinenza in A»*, *ivi*, p. 667, rivolgendosi agli odiati critici postillatori che schiacciano il testo sotto il peso di segni e chiose, Dossi scrive: «Chiamando dunque in soccorso la scienza di Rosellini e di Champollion per decifrare la scarabocchiatura, a penna, a matita, ad unghia, che copre i lembi di questa bandiera stracciata, e cercando di sgarbugliare, coll'arcolajo della riflessione, tanta matassa di segni, sèmbrami che, come lavoro preliminare, la si potrebbe partire in due grandi gomitoli – quello cioè che s'avvolge sul generale pensiero del libro e quello sulla sua forma, che è quanto dire sull'idèa al minuto».

[56] C. Dossi, *Etichetta al «Campionario»*, in *Opere*, cit., p. 907 e si rilegga anche *Al lettore* che apre *Fricassea critica di arte, storia e letteratura*, *ivi*, pp. 1281-82.

[57] Id., *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere*, cit., p. 679.

ottenuta dal vino di prima spremitura – Manzoni – e dal torchiato di Prati e Aleardi[58]. Continuando la metafora enologica, non si ottiene – secondo lo scrittore lombardo – un ottimo distillato se non partendo da un'uva di altissima qualità, come dire che riconoscere la grandezza dei padri legittima automaticamente chi se ne professa discendente[59]. La tradizione che a ritroso può disegnarsi, infatti, conta autori come i milanesi Porta e Maggi, nei quali l'uso letterario del dialetto e la commistione di aulico e popolaresco determinano una funzione anti-convenzionale e deformante del linguaggio letterario e trasgressiva dell'autore. Nella tradizione letteraria italiana, in determinati periodi storici quali per esempio i decenni post-unitari, l'esigenza di un canone normativo e unificante di opere e di scrittori generò una tendenza opposta altrettanto profondamente sentita, la quale riconosceva proprio nell'uso deformante e pluristilistico del linguaggio letterario una chiara contestazione del centralismo politico e dell'unilinguismo.

Il *geroglifico* Dossi, dunque, non corrispondeva forse al profilo dello 'scrittore della 'Nuova Italia' moralista e benpensante; l'eterodossia della sua proposta contrastava con lo stanco e sterile prolungamento della tradizione. Il suo ondivago spostarsi al di qua e al di là della finzione narrativa, assumendo ora l'identità del narratore ora quella del personaggio, in un continuo slittamento dello statuto del narratore, è l'emblema di un'identità nuova e irregolare dello scrittore che riflette nei mille pezzetti dello specchio in frantumi la propria immagine scheggiata: «Era forse, originariamente, il mio cuore un ùnico specchio, ma, dalla memoria onerato, si spezzò in centomila specchietti. Il troppo olio, dirèbbesi, affogò lo stoppino»[60].

In questo senso il gioco della finzione teatrale tra autore e personaggio ben si presta a spiegare il meccanismo della dissimulazione dell'Io autoriale. Lo spazio teatrale rappresenta la quintessenza della finzione, ne è l'emblema più pertinente e Dossi vi ricorre di frequente nel costruire l'edificio della propria scrittura letteraria.

[58] *Ivi*, p. 680.

[59] La tradizione idealmente ricreata da Dossi, all'insegna dell'espressivismo linguistico e dell'umorismo inteso come pessimistica osservazione del reale, trova ulteriore conferma nell'appartenenza all'area lombarda di quasi tutti gli autori che vi si riconoscono: Manzoni, Porta, la tradizione illuministica lombarda e, in ambito novecentesco, Gadda.

[60] C. DOSSI, *Màrgine alla «Desinenza in A»*, in *Opere*, cit., p. 678.

Si diceva della «ordinata anarchìa»[61] del pensiero dossiano, ondivago e spiraliforme, come rischia di apparire il *discorso* che si sta tentando di intrecciare nel tentativo, paradossale si direbbe, di seguire le tracce e ricostruire un disegno complessivo di un autore che tali sforzi lavora ad eludere e vanificare.

Eppure, proprio una scrittura così difficile richiede l'intervento e la collaborazione di un lettore smaliziato, che sfidi i tranelli che l'autore gli tende. Anche questo è un aspetto che inserisce pienamente l'autore lombardo nella letteratura del suo tempo, l'invocazione a un lettore dileggiato offeso e, al tempo stesso, corteggiato, proprio come si legge in *Al lettore* di Baudelaire e che accomuna la maggior parte degli artisti a partire dalla metà del XIX secolo[62].

Si diceva della contaminazione linguistica e formale come cifra stilistica caratterizzante della scrittura dossiana. Non c'è opera del suo *corpus* letterario che non sia l'esito di interazioni fra i generi letterari. A partire dall'*Altrieri* fino al *Campionario* (1885) il genere letterario come contenitore formale regolato da leggi di coerenza retorica viene smontato e riassemblato liberamente.

Le 'quasi autobiografie', per esempio, mescolano ricordi personali a bozzetti d'invenzione letteraria, i *Ritratti umani* fondono la letteratura moralistica al bozzetto caricaturale, il romanzo utopico, *La Colonia felice* (1873), include squarci lirici, e utopia lirica Dossi stesso definisce *Il Regno dei cieli* (1874).

Tutta la prosa d'invenzione di questo autore è una mescolanza eterogenea, un impasto armonico di elementi diversi, un'operazione complessivamente 'satirica' sia nel senso dell'istanza fondamentale della sua scrittura letteraria, ovvero l'osservazione moralistica e riformatrice della società, non priva di una carica polemica e antiretorica dell'intellettuale partecipe della storia sociale e culturale della sua epoca, sia nel senso etimologico del termine: lo si è accennato già, l'opera dello scrittore lombardo, come la *satura lanx*, è un piat-

[61] *Ivi*, p. 677.

[62] Come si è accennato sopra, il progresso tecnologico, lo sviluppo della moderna economia industriale nell'Ottocento avevano trasformato i rapporti di forza tra le classi sociali e al loro interno tra i diversi ambienti, politici, letterari e affaristici. Basti pensare, nel solo ambito letterario nazionale, quanto forte fosse la consapevolezza nell'artista del proprio isolamento sancito dalla frattura con il pubblico. Si veda, per esempio, *Per chi?* del poeta Lucini interprete della crisi dell'intellettuale di fine secolo, precursore delle avanguardie novecentesche per temi e forme e, per questo, considerato da E. Sanguineti il primo poeta del Novecento.

to misto, sapido e colorato, composito ed eterogeneo. Si tratta di scelte esclusivamente formali e stilistiche, lo ripetiamo, perché rivelano una scelta di campo precisa, una presa di posizione politica nel contesto del dibattito tra erudizione e invenzione alla fine del secolo. Essere moderni, ricordiamolo con le parole dello stesso Dossi, significa trasformare, sperimentare in vista del 'nuovo'.

Storia dell'adolescenza e storia del suo primo amore, così furono definite da Croce[63] le prime due 'quasi autobiografie' di Dossi, *L'Altrieri* (1868) e *Vita di Alberto Pisani* (1870), la cui vicenda editoriale è ripercorsa dal ricordo intimo e affettuoso di Primo Levi[64], l'amico che di Dossi ribadisce il carattere schivo e isolato, quasi terrorizzato dal contatto umano, eppure conoscitore straordinario dei più profondi moti dell'animo.

L'Altrieri fu pubblicato in sole cento copie, due delle quali in carta di lusso e una con dedica a se stesso: «Al mio simpatico amicone A. Pisani – Carlo Dossi». Levi ne ricorda l'insuccesso e lo scandalo che addirittura suscitò nel pubblico; un pubblico conservatore, alieno da ogni forma di libertà: «Si era tanto penato a raggiungere la libertà, che sembrava ai più offesa alla libertà l'uso il più onesto e corretto che della libertà far si volesse. Rovani, con la magnifica spregiudicatura che usciva dai suoi *Cento Anni*, era non men tollerato che ammirato; ma quanto alle altre forme di novità letteraria ed artistica, esse trovavano sbarrate tutte le porte dell'intelligenza comune. [...] Tanto maggiore scandalo, in quanto se ne faceva paladino quell'originale di un Cletto Arrighi [...]»[65].

A spiegare le ragioni dell'ostilità alla libertà scandalosa osata da Dossi, Levi insiste sul conservatorismo politico, ma anche sulla ancora irrisolta questione della lingua, sulla quale Manzoni aveva da poco legiferato. Come osava, dunque, questo «sbarbatello rinnegarne così sfacciatamente le Tavole? [...] Ma, indipendentemente dalla questione della lingua, l'originalità organica di questi libri non poteva fare a meno di disorientare a tutta prima anche i lettori più spregiudicati. Si era veramente dinanzi a uno scrittore *nuovo*, nuovo di una novità non solo sostanziale – questa sarebbe stata avvertita intanto dai più intelligenti – ma anche formale; e, se per la forma dei cappellini basta la voga della modista e la marca

[63] B. CROCE, *Carlo Dossi*, in *La letteratura della nuova Italia*, cit., p. 203.
[64] P. LEVI, *Preludio* a *Opere di Carlo Dossi*, Milano, Treves, 1910, pp. V-XXIV.
[65] *Ivi*, pp. XVII-XVIII.

vera o falsa di Parigi, in arte e in letteratura novità non si fa strada da sé: dev'essere, per far colpo, preceduta, o almeno accompagnata, da quel più efficace dei richiami che è lo scandalo, non artistico o letterario, ma sociale, mondano. Or che scandalo mai – fuor che letterario – poteva dar Carlo Dossi, che s'ostinava a tener chiuso il suo guscio vivente a quelli stessi che più amorevolmente tentavan d'aprirlo?»[66].

La testimonianza dell'amico è di grande importanza perché non riguarda solo il profilo artistico e psicologico del nostro autore, ma getta luce sulle relazioni di dipendenza tra letteratura e arte da un lato e direttrici politiche e editoriali dall'altro, dalle quali in massima parte dipendevano i gusti del pubblico, come si è accennato sopra; infatti, continua Levi:

> Ma forse, se della critica – che avrebbe *dovuto* vedere e dire meglio che non abbia visto, e più che non abbia detto, tolte non poche ed insigni eccezioni – il torto non fu tutto del pubblico, che non *potè* vedere quanto avrebbe forse voluto. Poiché, veramente, mancò sinora all'autore l'editore.

Attribuendo la responsabilità di aver ostacolato la divulgazione dell'opera dossiana in parte alla rivista «La Riforma», dove «eravamo ancora un cenacolo, più vasto di quello della *Palestra*, aperto liberalmente ad ogni bella e buona idea, ma dove la politica faceva guerra alla letteratura», in parte a cause di natura politica, «e se politicamente eravamo considerati ancora più rivoluzionari che non riformisti (Cesare Correnti diceva allora che, Dio guardi!, *Crispi voleva toccare la Carta!*)», Levi scrive:

> Oggi l'editore c'è; ed oggi, dopo tanta novità, più o men vera e sincera, dopo tanta libertà e tanta licenza, che hanno invaso tutte le forme dell'intelligenza e dell'attenzione italiana, c'è anche il momento. Per cui, avremo anche il pubblico[67].

La *Palestra Letteraria Artistica Scientifica - Periodico edito a spese e per opera di una società di giovani editori*, fondata nel 1867, era

[66] *Ivi*, pp. XVIII-XIX. Ricordiamo che proprio nel 1868, anno della pubblicazione dell'*Altrieri*, era stata pubblicata sulla «Nuova Antologia» la Relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla* di Manzoni, a capo della Commissione governativa incaricata a trovare i mezzi per diffondere su scala sociale la lingua italiana; mezzi, quali vocabolari dell'italiano di uso medio cioè il fiorentino parlato dalla còlta borghesia, strumenti didattici in fiorentino da usare a scuola e altre iniziative statali come viaggi-premio in Toscana, che furono adottati subito.
[67] *Ivi*, pp. XXII-XXIII.

diretta da Luigi Perelli e si riproponeva di offrire alla gioventù che muoveva i primi passi nel campo della letteratura un'occasione per esercitare le proprie forze. La Commissione giudicatrice dei testi da pubblicare era formata da Cletto Arrighi, Graziadio Ascoli, Giuseppe Rovani, Alberto Mazzuccato e negli anni seguenti ne fecero parte anche Vittorio Bersezio, Francesco Dall'Ongaro, Achille Prati, Tommaseo, Aleardi, Mantegazza, Settembrini, Paolo Emiliani Giudici, Correnti, il fior fiore dell'Italia letteraria; attraverso i loro giudizi critici ci si può fare un'idea delle tendenze e dei gusti letterari dell'epoca. Si trattava di accademici della lingua, il più delle volte, e tra questi Cesare Correnti, che non era certo un rivoluzionario quanto a stile letterario, aveva apprezzato l'opera di Dossi e testimoniato in più d'una occasione la propria sincera amicizia[68]. Certamente le pagine di Levi documentano uno spaccato interessante della società letteraria post-unitaria, delle regole che dettavano il gusto dei lettori, dei nessi intercorrenti tra indirizzi politici e stili letterari e artistici; aiutano, inoltre, a comprendere quanto stretta fosse la dipendenza dello scrittore dall'editore che legiferava sulle tendenze del pubblico, ne orientava gli orizzonti di attesa, creava un canone di autori pubblicabili e ne consacrava il successo di massa. Entrare all'interno di questa logica affaristica comportava per l'artista di quegli anni la rinuncia alla propria autonomia, alla libertà di spirito e d'ispirazione; ma per sottrarsi alla invadenza delle leggi del mercato editoriale lo scrittore doveva poter contare solo sulla forza contrattuale costituita dalla propria Arte, paradossalmente anche dalla forza di 'rottura' e di 'scandalo' che la sua opera era in grado di scatenare. Dossi poteva opporre uno scandalo esclusivamente 'letterario' non segnalandosi, certo, per comportamenti da *bohemien*; anzi, sappiamo che la sua simpatia per le direttrici della politica estera del Regno lo spinse a una collaborazione assidua e partecipata con l'amministrazione governativa[69].

[68] Accanto a queste riviste si ricordano il quotidiano liberal-conservatore «Perseveranza» diretto da Ruggero Bonghi, che stroncò *L'Altrieri* alla sua uscita, «La Riforma» a cui Crispi aveva ridato slancio nel 1879 e intorno alla quale si ricompone il terzetto formato da Dossi, Levi e Perelli.

[69] La collaborazione con il ministero degli Esteri era iniziata già nel 1871 con la speranza di poter avere incarichi all'estero. Deluso dalla vita burocratica, nella quale si risolveva il suo impegno amministrativo, chiese le dimissioni e dal 1873 tornò in famiglia dedicandosi alla letteratura. Burrascosi furono sempre i rapporti con gli editori, tra questi con il milanese Sommaruga, nei confronti del quale aveva contratto debiti che rischiavano di far saltare gli accordi presi per la pubblicazione dei suoi libri. La situazione economica si risollevò solo quando nel 1874, approfittando del rilancio crispino della «Riforma», Dossi vi aderì insieme agli amici Perelli e Levi, promuovendo la ripubblicazione dei propri libri e di quelli degli amici Paolo Gorini, Tranquillo Cremona e Giuseppe Rovani. Nel 1880, nel frattempo, era entrato in polemica con la politica danubiana del governo italiano di Depretis, accusato di non tutelare abbastanza gli interessi degli italiani all'estero e di essere troppo filoaustriaco. L'anno seguente Dossi stilò una relazione dettagliata sullo stato economico delle terre danubiane abitate da italiani e la consegnò al re. Con l'ingresso di Crispi nel 1887 nel governo Depretis come Ministro dell'Interno, lo scrittore lombardo fu chiamato a dirigere le attività diplomatiche con gli Esteri. Godendo di buona stima da parte di Crispi, fu poi scelto come responsabile unico dell'Ufficio stampa del gabinetto degli Esteri a partire dal 1888 e per tutto l'anno seguente, quando seguì la politica imperialista italiana nelle terre del Mar Rosso; a lui si deve l'invenzione del nome dato all'Eritrea. Curò in particolare l'attività degli italiani all'Estero promuovendo la nascita di scuole per la diffusione e la difesa dell'italianità nelle colonie. Ma, caduto Crispi nel 1891, Dossi entrò in contrasto col governo Rudinì e fu esiliato in Colombia a Bogotà. Tornato Crispi al governo, nel 1894, lo scrittore fu richiamato in Italia a guidare il Ministero diplomatico degli affari esteri, ma la situazione era ormai mutata, così chiese di essere trasferito in Grecia. La ricaduta nel 1896 del secondo mandato governativo di Crispi segnò l'ulteriore ritiro all'estero di Dossi, fino a quando non ricevette una lettera nel 1901 che lo informava di essere stato collocato a riposo; egli rifiutò, con sdegno, l'offerta dell'onorificenza di Grande Ufficiale della Corona d'Italia e si ritirò a vita privata dando alle stampe in pochi esemplari le opere giovanili e la raccolta degli articoli d'arte e letteratura usciti sui quotidiani.

Ma, per comprendere a pieno il clima culturale degli anni Settanta e la posizione davvero singolare occupata da Dossi, lasciamo a lui direttamente la parola. Quella che segue è la dedica *Agli scrittori novellini*, premessa all'edizione romana dell'*Altrieri* (1881), che risponde all'accusa di scandalo mossagli dalla maggior parte dei critici, relativamente all'uso antimanzoniano della lingua:

Quando – diciottenne – a sèmplice sfogo di fantasia, senza alcuna pretesa di riformare la lingua e le idèe correnti, senza la mènoma preoccupazione di piacere o spiacere alla onnipossente gazzetterìa, io scrissi e diedi alle stampe il mio «Altrieri»; [...] molti di questi [degli amici a cui lo donavo] ebbero a confidarsi il loro malcontento perché «il Carletto si fosse messo sì presto a stampare [...]. Trèdici anni sono passati da allora, la mia esperienza è, più che matura, già marcia, e, non solo non sento rimorso alcuno di quel mio adolescente peccato, ma lo ristampo. [...] Davvero, io non posso supporre, che, a breve distanza dal ventèsimo sècolo, perorino diffidenze e sospetti contro l'arte di Pàmfilo (la ferrovia dell'umano pensiero) debbo quindi pensare che tutto l'allarme, in somigliante partita, non riguardi che i giovani, autorizzati a varcare qualsiasi soglia impudica, purché non sia quella delle tipografie. [...] E questa opinione è che il *diritto di stampa* non debba assolutamente restringersi alle sole idèe degli uomini fatti. Anzitutto, per diventar buoni scrittori, occorre [...] di apprèndere...a *scrìvere*, ossìa occorre di scrìvere molto [...] Or bene, qual differenza trovereste voi tra il consegnare il

manoscritto a dieci persone uno dopo dell'altra o a dieci contemporaneamente? [...] Ammesso il che – e perché non dovrèbbesi ammèttere? – chi non vede che la è questione affatto secondaria quella di adoperare, per moltiplicare le copie de' nostri lavori, un alfabeto di piombo, un ràpido rullo di stampa, un torchio a vapore, anziché una penna d'oca, un calamajo, le pigre dita di un amanuense?»[70].

Continuando con sottile ironia la difesa dei novellini scrittori, che imparano dagli errori giovanili e progrediscono nell'arte che si sono ripromessi d'imparare, Dossi oppone allo sdegnoso rifiuto da parte di tanti grigi o canuti scrittori delle proprie opere giovanili l'energica forza combattiva a cui le giovani leve della narrativa devono ricorrere per legittimare la carica innovativa della loro proposta letteraria:

> Oggi (come sempre, del resto), chi aspira alla vita pùblica, vuòi delle lètte-re, vuòi della politica, deve per tempo assuefarsi a vedere le sue opinioni crivellate, sperate; i suòi intendimenti, fòssero i più savi, male interpretati [...] S'impara infatti, che il combattimento è la indispensabile conseguenza di ogni nuova manifestazione del pensiero, che l'opposizione è tanto più viva quanto più l'idèa appartiene al progresso, che la critica è una necessaria e benèfica intemperie come il vento, come la pioggia; [...] *Maxima saepe ab inimicis salus*. Beninteso, che sopportar bene la critica, non significa affatto saper crollarsi di dosso con disinvoltura ogni insulto[71].

Così conclude ringraziando ancora una volta quel buon Cletto Arrighi che «mi fece da sveglia» con sereno distacco e forte consapevolezza della tensione conflittuale che si instaura tra il nuovo e la tradizione monumentalizzata e per tale lasciata in eredità alle nuove generazioni. Scritta nel luglio 1881, questa autodifesa segue di quasi un anno esatto la *Prefazione* alla *Autodiàgnosi quotidiana*[72], datata Roma 3 maggio 1880, nella quale Dossi dissimula, ma non al punto da impedire al lettore di riconoscervi l'usata sagace ironia, il risentimento nei confronti dei tempi bui, in cui è costretto a vivere e scrivere, nei quali si giudica un'opera in base a statistiche e non secondo criteri artistici; e poi indugia sull'origine del proprio decadimento fisico e psichico e ne rintraccia le cause fi-

[70] C. Dossi, *Agli scrittori novellini*, Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*, Roma, Stabilimento tipografico Italiano, 1881, pp. 25-29.

[71] *Ivi*, pp. 27-28.

[72] C. Dossi, *Prefazione* a *Autodiàgnosi quotidiana*, a cura di Laura Barile, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, pp. 123-31.

siologiche nella nascita prematura, nel cervello idrocefalo e nella anomalia del corpo. Ma, avendo a cuore la tutela del bene che più gli è caro, il patrimonio intellettuale, che per altri consiste invece nel registro delle rendite e delle spese, si appresta a scrivere un'autodiagnosi, un'autostatistica che possa in parte dar conto al lettore delle anomalie grafiche, delle storture del pensiero, dei salti sintattici di cui la sua prosa letteraria è colma.

Un altro male è poi intervenuto a peggiorare le cose: la perdita della memoria, con la terribile conseguenza di un vespaio di cancellature che, se all'inizio erano causate dalla sovrabbondanza delle idee, adesso invece lo sono dalla penuria: «È un garbuglio di pervertiti vocaboli, di tempi di verbo errati, di suoni di voce stonati. [...] Quanto poi all'atassìa calligrafica, egli potrebbe citarsi come persuadentissimo esempio della intimità, già rilevata da molti, che passa tra il carattere della mano e quello dell'ànimo»[73]. E allora sulla pagina si scatena un tale guazzabuglio che «Le parole, che, in sul principio del foglio sono di uno stile abbastanza chiaro e visibile, a poco a poco – strada facendo – s'imbozzachiscono; qual perde il capo, quale la coda, molte rimangono nella penna, si maritano altre mostruosamente tra loro e la scrittura da piccola diventa minuta, da minuta minima, finchè tutto si scioglie in un inestricabile labirinto di segni e di macchie – incomprensibili neri su bianco»[74].

Sappiamo da una *nota azzurra* che in progetto Dossi aveva la raccolta di tutte le sue prefazioni in un libro da intitolarsi *Libro delle Prefazioni*, così come un altro che avrebbe dovuto intitolarsi *Libro delle bizzarrìe*. Lo ribadiamo ancora una volta: Dossi era perfettamente consapevole della marginalità cui sarebbe andata incontro una proposta artistica come la sua, infarcita di cultura europeista, di umoristico pessimismo e di apparente anti-manzonismo linguistico, in un campo letterario come quello italiano, incolto e non ancora dissodato per nuove fioriture.

In realtà la prosa di Dossi, a partire dall'*Altrieri*, esibisce quella stessa superficie linguistica vivacemente mossa, ottenuta – come sappiamo – dallo stridente accostamento di voci dialettali e voci dell'italiano letterario, rintracciabile in tutta una tradizione letteraria, specificamente 'espressionistica', che risale al milanese Carlo Maria Maggi (1630-1699). Come hanno dimostrato gli studi di

[73] *Ivi*, p. 129.

[74] *Ivi*, p. 130.

Contini e di Isella[75] sulla lingua letteraria di Gadda e degli scrittori della scapigliatura lombarda e piemontese, in Italia è possibile, infatti, individuare una tradizione linguistica parallela a quella normativa per la commistione di registri lessicali e stilistici eterogenei. Isella fa notare che Dossi appartiene alla tradizione lombarda di scrittori espressionisti risalente al poeta dialettale Porta e, prima ancora, a Maggi, commediografo del Seicento, il secolo barocco e stravagante per eccellenza. La componente dialettale, recuperata da tale tradizione, conferisce allo stile letterario – come osservano i due studiosi – il sapore di una proposta anti-canonica, contrappuntistica, parodica se non talvolta esplicitamente oppositiva. La categoria stilistica dell'espressionismo lombardo, da Maggi a Gadda, permette, come accennato sopra, quindi di raggruppare insieme quegli scrittori che si servono delle distorsioni e delle violenze del linguaggio letterario in funzione anti-normativa; in questo senso il contrasto medievale di Cielo d'Alcamo – tra l'altro citato proprio da Dossi nell'*incipit* dell'*Altrieri*[76] – il macaronico folenghiano e l'eclettismo lessicale dossiano sono accomunati da un'istanza di rottura polemica con le proposte normative della lingua ufficiale della cultura letteraria. L'intreccio di aulico e popolaresco, in molti poeti della nostra storia letteraria, segnala il fermento delle tensioni sociali, culturali, linguistiche e politiche in determinati momenti della storia nazionale.

Nel caso di Dossi, per esempio, la società culturale e politica che gli fa da contorno, era impegnata nel programma pedagogico di unificazione linguistica come collante indispensabile dell'unità politica. Nel saggio sopra citato Isella fa notare che lo scarto dalla norma linguistica attuato dal ricorso alle componenti vive della lingua parlata, dunque del dialetto, è avvertito da alcuni scrittori come segnale di rivolta, di volontà riformistica contro la legge imposta dall'alto di un centralismo uniformante del tessuto linguistico. Lingua letteraria e indirizzi politico-culturali procedono, dunque, sul doppio binario dello sviluppo storico. Dopo l'unificazione l'Italia restava una nazione poliglotta, nel senso che la varietà dei dialetti era tale che negarne l'energia e la forza espressiva, per

[75] G. CONTINI, s.v. *Espressionismo*, in Enciclopedia del Novecento, Roma, Treccani, 1977; D. ISELLA, *La linea espressionistica lombarda*, in ID., *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994, in particolare i capp. VII, *La polemica su «L'Altrieri»*, e IX.

[76] C. DOSSI, *L'Altrieri*, in *Opere*, cit., p. 6: «l'àura, fresca, aulentìssima».

adeguarsi al centralismo unificante, corrispondeva a una precisa scelta di campo, non solo linguistico-stilistico, ma anche ideologica e politico. Si pensi, a ulteriore conferma, che anche dopo l'unificazione politica, in ogni regione la lingua parlata – il dialetto – continuava ad essere la lingua del popolo; il suo uso letterario da parte degli scrittori non poteva, dunque, che assumere un sapore di rivolta e di contestazione politica, volto a preservare la varietà irriducibile delle parlate regionali[77].

La lingua della prosa dell'*Altrieri*, a tale proposito, è un pasticcio variopinto e vivace di aulico e popolaresco, di violazioni alle leggi del lessico e della sintassi, di eccentriche ibridazioni tra la misura del verso e l'estensione della prosa. Così facendo Dossi si allinea lungo il filo della tradizione espressionistica lombarda e di una cultura liberale che si riconosceva in Porta, poeta in dialetto. Il secentista Maggi, il romantico Porta, il liberale cattolico Manzoni e l'aristocratico geroglifico Dossi appartengono, pertanto, alla medesima tradizione satirica che rintraccia nell'uso deformante della lingua uno straordinario strumento di critica sociale, svolta ora in toni comico-parodici ora, invece, in quelli umoristici, cioè pessimistici e moderati di un Manzoni. Non si dimentichi che nelle *Note azzurre* Dossi chiama Manzoni il padre e il modello di ogni suo romanzo, perché nell'autore dei *Promessi Sposi* egli intravede l'umorista che guarda con pessimismo ai mali della società e alle responsabilità storiche dell'individuo. Ironia e umorismo diventano strumenti stilistici che lo scrittore adotta con una funzione contrappuntistica, polemicamente dialettica nei confronti delle regole e delle norme istituite da un centro culturale e politico legiferante

[77] Isella a questo punto riporta le osservazioni in merito fatte da B. Terracini nel suo *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, a proposito, cioè, della dialettica irriducibile che si crea tra la persona storica dell'autore e la sua *individualità espressiva*. Nell'analizzare un brano della quarantana di Manzoni, Terracini dimostra quanto vivace e mossa fosse rimasta la prosa manzoniana, anche dopo la 'risciacquatura in Arno', a dimostrazione che, a ben guardare nelle strutture lessicali, morfologiche, sintattiche della prosa di un autore, si scoprono le tracce di un movimento 'espressivo' non del tutto sopito dall'imposizione di una regolarità e uniformità linguistiche dettate dal momento storico. Anzi, è proprio nei momenti di maggiore rigidità normativa che lo scarto 'espressivo' adottato dallo scrittore fa sentire la propria forza propulsiva. Isella, infatti, cita la lettera inviata il 3 novembre 1821 da Manzoni al Fauriel, nella quale lo scrittore lombardo sostiene la necessità di una norma linguistica certa, proprio perché in virtù della sua rigidità, essa consente allo scrittore un certo margine di libertà espressiva. È questa 'libertà' che determina l'*individualità espressiva* di cui parlava Terracini, cioè lo stile proprio di uno scrittore.

e che ricorre alle componenti dialettali della lingua in funzione satirica, ovvero come ulteriore segnale di opposizione politica.

Dossi si riaggancia a tutta la tradizione classica dei poeti moralisti umoristi; basti ricordare la già citata *nota azzurra* 600 nella quale scrive che la *Commedia* dantesca avrebbe potuto intitolarsi *Satira divina*, in quanto l'istanza satirica, intesa come critica moralistica della società, è la lente attraverso la quale il poeta fiorentino osserva e giudica gli uomini del suo tempo. Identico è lo scopo che Dossi si prefigge, osservare gli uomini contemporanei e fare *satira*, essere scrittore *umoristico* cioè pessimista e moralista.

L'impasto linguistico e formale della prosa dossiana, dunque, risponde a una vocazione intimamente morale, la quale assume sulla superficie del testo il colorismo e la vivacità proprie della categoria stilistica dell'espressionismo, ma nasconde un pessimismo di fondo che emerge di tanto in tanto nel *corpus* della sua opera, nei *Ritratti Umani,* per esempio – in particolare nella *Desinenza in A* – oppure nei titoli antifrastici di altre: *Il Regno dei cieli* o *La Colonia felice. Utopia lirica*, dove l'amara coscienza della malvagità umana è tale da determinare un totale capovolgimento della denuncia in sogno compensatorio, in utopia, come recita il sottotitolo[78]. Il settimo cielo del paradisiaco *Regno*, infatti, introduce il narratore all'incontro con la Memoria, la madre di tutte le Muse, *Mnemosune*, la stessa invocata già nella *Prefazione alla Autodiàgnosi quotidiana* (3 maggio 1880)[79]; e, prima ancora, la Musa che aveva ispirato l'intero recupero memoriale dell'*Altrieri*, opera giovanile nella quale sono già contenuti tutti i tratti distintivi dello stile di Dossi: il *pastiche* linguistico e il recupero del passato.

Sono questi, infatti, gli strumenti formali e stilistici attraverso i quali si compie l'innovazione del codice narrativo dossiano che, come abbiamo individuato nel corso di questa analisi, consiste nell'infrazione dei codici istituzionali dei *generi* e nel prelievo di unità linguistiche antiche che, inserite in un contesto stilistico moderno e sottoposte a forzature grammaticali, risultano trasformate e rinnnovate.

[78] «Qui mi destai. La mia soave fanciulla, sedùtamisi a fianco, dicea: – Che fai tu all'oscuro? – E con un bacio, mi rischiarò», così si chiude *Il Regno dei cieli*, in *Opere*, cit., p. 276.

[79] C. DOSSI, *Prefazione* a *Autodiàgnosi quotidiana*, cit., p. 123: «Sono pagine scritte principalmente per me, poiché, affievolita come ho la memoria, non avrèi altro mezzo di questo per procurarmi sempre pronti raffronti [...]».

LUIGI CAPUANA E L'INVENZIONE DEL ROMANZO MODERNO

Il secondo protagonista della scena culturale del ventennio post-unitario, cui questo studio è dedicato, è Luigi Capuana, già più volte incontrato nelle vesti di critico e saggista del *nuovo* romanzo italiano. In queste pagine egli vestirà anche il ruolo di scrittore, di novelliere e romanziere alle prese con la rivoluzione formale che il genere romanzesco in quegli anni stava vivendo. Come sopra si è avuto occasione di accennare, l'esigenza di adeguare il romanzo italiano ai traguardi raggiunti già da tempo nelle altre nazioni europee era diffusamente avvertita tra gli artisti più giovani, gli Scapigliati, ma non solo[1]. Com'è noto, l'interrelazione tra le differenti discipline artistiche, la pittura, la scultura, la musica e la letteratura, – proposta da questi giovani artisti – servì a indebolire i confini e gli statuti fondanti di ciascuna di esse, favorendo ibridazioni fortemente sperimentali. Si pensi, come si è già mostrato, al 'caso

[1] «In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; [...] irrequieti, travagliati...turbolenti – i quali – o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato [...] meritan di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta *sui generis* distinta da tutte le altre. In questa casta o classe – che sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomii; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini prestabiliti; – io l'ho chiamata appunto *Scapigliatura*. [...] La Scapigliatura è composta da individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale». La citazione, tratta dal romanzo-manifesto di Cletto Arrighi, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, è riportata in G. CATTANEO, *I narratori scapigliati*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 251. Come sappiamo il movimento scapigliato costituì, tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento, il tramite attraverso cui penetrò in Italia la tradizione umorista del romanzo tedesco del 1700, Jean P. Richter, L. Sterne, si superò il modello manzoniano e si introdussero nuovi aspetti del 'reale' nel romanzo moderno, che aprirono la strada al romanzo verista.

Dossi', un autore che contaminò generi e forme poetiche cristallizzate, servendosi anche della lezione della musica e della pittura. Parallelamente si assiste a una sempre più compiuta emancipazione del sistema letterario da quello politico, sociale, economico ed artistico; il fenomeno radica nello scrittore la coscienza della propria forza innovativa e della possibilità di rivoluzionare le leggi del sistema artistico– sulla base del quale veniva fino ad allora consacrata la notorietà di uno scrittore – legittimando la sacralità della propria opera d'arte sulla base dei valori ad essa intrinseci.

In Francia già dall'inizio del secolo l'intellettuale aveva avviato un processo di progressiva autonomia dai codici sociali e dal sistema di valori borghesi; in Italia il medesimo processo inizia solo a partire dagli anni Sessanta, quando con gli artisti scapigliati si disegna un nuovo profilo sociale e istituzionale dell'artista insofferente a dogmi estetici, a regole innate in base alle quali il suo prodotto artistico viene riconosciuto dagli altri letterati.

Anche in Italia, congedato il modello manzoniano, il romanzo, dunque, si avvia a rinnovare canoni estetici, contenuti tematici e forme, e scrittori come Capuana portano avanti la battaglia per la nascita del nuovo romanzo moderno italiano.

Dalla corrispondenza tra lui e Verga e dalle recensioni sui giornali dei loro romanzi emerge chiaramente il tipo di relazione che intercorreva in quegli anni tra i critici, le riviste politico-culturali, il pubblico di lettori e gli scrittori[2].

Mentre Verga lavora ai *Malavoglia* (1880) e Capuana pubblica la prima edizione di *Giacinta* (1879), il modello di romanzo storico manzoniano è ancora forte sebbene si affianchi alla circolazione dei romanzi francesi in traduzione. Capuana ha letto tutto Balzac, ha recensito l'*Assommoir* (1877) di Zola e ha anche molto apprezzato *Madame Bovary* di Flaubert, cogliendone tutta la straordinaria novità nelle tecniche narrative. Niente di simile c'era allora in Italia e i due scrittori siciliani ne erano consapevoli almeno quanto lo erano della necessità di compiere una rivoluzione letteraria. Rifiutandosi di cedere alle richieste di un pubblico mediocre e alle pressioni di critici moralisti e ottusi, che giudicavano le opere d'arte in nome

[2] Il carattere *militante* della critica capuaniana fu notato già da P. MAZZAMUTO nel suo *Luigi Capuana critico*, in *I Critici*, diretta da G. GRANA, Milano, Marzorati, 1989², II, pp. 965-993. L'autore del saggio sottolinea il carattere rivoluzionario del Capuana 'artista' e il suo notevole contributo alle teorie sull'arte.

della moralità o immoralità del loro contenuto, i nuovi romanzi impongono un sistema di regole formali nuovo, creano il 'nuovo romanzo italiano contemporaneo' e, soprattutto, emancipano la letteratura da qualsiasi concetto di funzionalità e utilità didascalica.

La rivoluzione formale che si compie in questi anni consiste nel riconoscimento di un primato della *forma* sul soggetto all'interno dell'opera d'arte, come si avverte in questa entusiastica recensione di Capuana alle otto novelle di *Vita dei campi*:

> E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, tutto l'organismo dell'opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò[3].

L'attenzione si sposta, dunque, dal contenuto alla *forma*, dal soggetto al *modo*, dal significato al significante; sul finire del secolo, mentre perdura il romanzo d'imitazione manzoniana o quello pedagogico-moralista, un gruppo di scrittori, tra i quali Capuana e Verga, elaborano un concetto di opera d'arte come organismo vivente, dato dall'unione di un certo soggetto a una *forma* ad esso idonea. Lo scrittore sposta il fulcro della ricerca formale dai contenuti moralistico-didascalici al processo di creazione artistica. Il primato dell'opera, capace di ricreare la realtà, è sostenuto con forza già a partire dai sei *Profili di donne* (1877)[4] di Capuana, dove tutto è mistero tranne ciò che la parola può illuminare in un attimo transitorio. L'unica realtà viva, vera e significante, è quella ricreata dalle parole nell'opera d'arte; pertanto, secondo l'opinione dei maggiori critici dell'opera di Capuana, lo scrittore siciliano già a partire dalle prime prove narrative, e attraverso l'esercizio critico del teatro, percorre un itinerario singolare che lo porta a superare sia il naturalismo, con la sua cieca fiducia nel potere della Scienza, sia la poetica simbolista decadente di fine secolo. Il mistero della realtà, infatti, si lascia cogliere soltanto dall'Arte, ricreatri-

[3] L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., p. 77.

[4] Il carattere di incunabolo dei *Profili* fu notato già da E. Ghidetti nell'Introduzione alla edizione da lui curata dei *Racconti* di L. Capuana, in 3 voll., Roma, Salerno ed., 1973-'74, p. XXV. Alla raccolta G. Oddo De Stefanis dedica un'analisi assai interessante, *Un'analisi di 'Profili di donne'*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*. Atti del Convegno di Montréal 16-18 marzo 1989, a cura di M. PICONE e E. ROSSETTI, Roma, Salerno, 1990, pp. 81-96.

ce di un mondo a sé perfettamente regolato da leggi interne come un organismo vivente[5]. L'esito cui giunge lo scrittore siciliano è l'autonomia del segno linguistico, in straordinario anticipo rispetto alla teoria pirandelliana del personaggio come creatura *vivente*.

Questa rinnovata prospettiva sull'opera trasforma, inevitabilmente, anche lo sguardo dello scrittore sull'oggetto della rappresentazione.

Lo sostiene Capuana nella prefazione alla terza edizione di *Giacinta*[6], romanzo rifiutato da tutti i critici ed editori più rinomati del tempo, come Treves e Cesareo, perché accusato di impudicizia e di immoralità.

Cosa Capuana si riprometteva di narrare? Nella prefazione a Neera – dietro il cui pseudonimo si cela la scrittrice Anna Radium Zuccari – leggiamo che egli voleva tentare un esperimento nuovo:

> Era un esperimento nuovo, o quasi; [...] Pareva che la nostra vita contemporanea sentisse una gran paura di apparire nell'arte allo stesso schietto modo ch'era apparsa nelle novelle di Boccaccio [...][7].

Cogliamo lo spirito militante di chi vuole sfidare il torpore dei tempi e avanzare nel progresso delle forme letterarie anche a costo di scontrarsi con la diffidenza o, addirittura, l'aperta ostilità dei 'critici moralisti', già colpevoli – agli occhi dello scrittore siciliano – di avere ignorato e giudicato immorale un romanzo quale *Fede e Bellezza* di Tommaseo, perché narrava il caso 'psicologico' di una giovane, tralasciando i temi storico – patriottici.

L'importanza di Capuana critico fu, dunque, quella di avere teorizzato il primato della *forma* letteraria e avviato una ricerca innovativa sulle tecniche della narrazione:

[5] In particolare E. Ghidetti riassume il senso di un'intera vita artistica, dai *Profili di donne* a *Coscienze* (Catania, Battiato, 1905), nella continua sperimentazione letteraria, che lo portò con *Coscienze* fin dentro l'atmosfera culturale del primo Novecento. Se ne era accorto Giuseppe Antonio Borgese, ricorda Ghidetti, quando annotava che già nella prima produzione novellistica Capuana mostrava i segnali di una ricerca volta a superare il verismo e ad andare oltre nell'esplorazione del mistero della realtà psicologica dell'uomo. Conclude, pertanto, lo studioso nella sua Introduzione ai *Racconti*, cit., p. LVI che a Capuana si deve riconoscere il merito di «aver tentato, nel corso di una lunghissima carriera, risposte diverse, e magari contraddittorie e divergenti, al giovanile e irrisolto problema del 'realismo' e della sopravvivenza dell'arte nell'epoca moderna [...]».

[6] L. CAPUANA, *Giacinta*, prima ed. 1879, riproposta a cura di M. PAGLIERI con Introduzione di GUIDO DAVICO BONINO, Milano, Mondadori, 1980. *Giacinta*, terza edizione, Catania, Giannotta, 1889.

[7] *Giacinta*, 1889, p. V.

> La forma, appunto se vuol riuscire creatura vitale, deve farsi via via, seguendo la legge dell'assimilazione, dell'adattamento, della crescenza e dello sviluppo, al pari di un organismo vitale[8].

Ciò significa che l'unico obiettivo del Capuana narratore fu quello di fare *un'opera d'arte*[9]. Lo ripete ossessivamente in quasi tutte le opere narrative, il che dimostra che non è tanto il soggetto, il contenuto, importante, quanto invece il risultato organico e naturale dell'adattamento di un linguaggio, di uno stile narrativo, che ad esso risulti idoneo. Superando la letteratura pedagogica e i romanzi storico-patriottici, ormai, qualunque contenuto può avere dignità artistica se si trova nelle mani di un artista, come teorizzavano i narratori francesi cui Capuana guardava come modelli di stile.

Nella riflessione teorica capuaniana un posto centrale occupa la descrizione del processo creativo dell'opera d'arte; all'origine dell'ispirazione romanzesca, come lo scrittore siciliano confessa all'amica a proposito dell'invenzione di *Giacinta*, c'è l'apparizione di un'idea e poi il suo farsi concreta creatura *vivente* nella immaginazione dell'artista.

Ma, Capuana insiste, il problema principale di uno scrittore resta la *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[10].

Si tratta di un passaggio molto importante per comprendere gli indirizzi della ricerca teorica e della sperimentazione delle 'nuove' idee sul romanzo. La stessa cosa facevano Giuseppe Rovani nel suo *Cento Anni*, il più amato da Dossi insieme a Manzoni, e anche, come si è detto, l'autore delle *Idee minime sul romanzo* (1865).

Si fa strada il concetto di autonomia dell'opera letteraria, più in generale artistica, dall'Autore che deve sforzarsi di eclissarsi, lasciando i suoi personaggi agire liberamente sulla scena. Si noterà che, non a caso, Capuana e poi vedremo anche Verga nella recen-

[8] *Ivi*, p. VII.

[9] In epigrafe alla prima edizione di *Giacinta* – si cita dalla ristampa a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1980 – Capuana scrive: «*Ho la coscienza di avere scritto un libro né ipocrita né immorale. Così fossi ugualmente sicuro di aver fatto, com'era mia intenzione, una vera opera d'arte! Luigi Capuana*».

[10] *Giacinta*, terza edizione, cit., p. XI.

sione a *Giacinta*, adotta una terminologia – azione, messa in scena – che sposta l'attenzione dal genere narrativo a quello teatrale.

Lasciare che il personaggio si muova liberamente nello spazio narrativo comporta l'eclisse dell'autore, che non può più invadere con i suoi commenti lo spazio riservato all'azione, anzi deve nascondersi dietro la voce di uno dei suoi personaggi. Il passo nella direzione della tecnica dell'indiretto libero è, com'è facile dedurre, ormai compiuto nel 1879 quando Verga lavora ai *Malavoglia* e Capuana dà alle stampe *Giacinta*. L'autonomia dell'arte corrisponde, in un certo senso, a quella dell'autore in relazione alla sua creazione; nel momento in cui, scrive e teorizza Capuana, nella immaginazione dello scrittore l'ispirazione prende forma e l'idea diviene una creatura *vivente*. Lo scrittore siciliano ne è convinto già nel 1872, quando riunisce i saggi di critica teatrale, pubblicati tutti sulla «Nazione» a eccezione di uno uscito sulla conservatrice «Perseveranza», nel volume *Teatro italiano contemporaneo*[11]:

> 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. [...] Pel solo fatto di essere vivente, quel personaggio è bello, è morale [...] E al pari del personaggio amo viva l'azione.

Il credo poetico di Capuana, così come si è elaborato dopo l'apprendistato compiuto sui romanzi francesi, sulla critica desanctiana e sul pensiero positivistico mediato da Camillo De Meis, consiste nell'identificare l'opera d'arte nella sua *forma*, nel considerarla la perfetta corrispondenza di linguaggio e tecnica della narrazione; consiste nel professare l'autonomia del sistema letterario e dei personaggi romanzeschi dalla voce e dallo sguardo del loro narratore, nello sperimentare nuove tecniche narrative in grado di rendere efficacemente questa idea; e consiste, infine, nel compiere il passaggio dalla *narrazione* alla *azione*.

Si può ben comprendere l'impatto scandaloso e inaccettabile che una proposta del genere doveva determinare all'interno di un sistema di valori letterari che alla cura formale assegnava un ruolo secondario, concentrandosi piuttosto sui temi di carattere moralistico e storico; la funzione dello scrittore era quella di adeguarsi agli scopi della Nazione, di educare al valore della patria, ribadire la morale borghese, escludendo il fine dell'arte in se stessa.

[11] L. CAPUANA, *Teatro italiano contemporaneo*, cit., p. XI.

Capuana, al contrario, vuole creare il romanzo contemporaneo italiano e comprende che per farlo bisogna affrontare il problema del linguaggio.

«Quello che accadde quando *Giacinta* apparve in pubblico Voi lo sapete»[12], continua nella prefazione a Neera. Accusata di abominevole sconcezza per aver sfruttato le bassezza dell'animo umano, *Giacinta* fu rifiutata dalla critica che – scrive lo scrittore – non si accorse che si trattava

> del primo romanzo contemporaneo italiano dove si tentava la analisi di un carattere, lo studio d'una passione vera, benché strana, anzi patologica. Io non mi preoccupavo per nulla del giudizio morale: me l'aspettavo. [...] Sia po' lo scandalo suscitato dai partigiani della scuola che mette la morale come scopo primo dell'arte, sia un po' la novità del mio tentativo, e l'alito caldo di passione sinceramente umana che scorreva nelle pagine di quel libro e faceva perdonarne i difetti, la prima edizione era già esaurita in men di sei mesi[13].

Lo scrittore che compie una rivoluzione nel sistema dei canoni artistici sa perfettamente a cosa va incontro; non può aspettarsi il successo di pubblico, perché ne contrasta il gusto né può illudersi di incontrare il favore dei critici che quel gusto hanno contribuito a costruire. Tuttavia, Capuana rimette mano al romanzo due volte; la prima nel 1886 e l'ultima tre anni dopo, probabilmente perché non era nelle condizioni economiche per permettersi la *sprezzatura* di un Dossi. Così modifica l'impianto generale, frantuma l'iniziale articolazione in dodici capitoli in una suddivisione in tre parti con circa venti capitoletti per ognuna. E poi bisognava

> cancellare qualunque segno, qualunque ombra cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare perciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile[14].

Era necessario mutare la *narrazione* in *azione*, come si è detto prima, e operare tagli con la stessa abilità e freddezza del chirurgo, soprattutto sulla lingua; ma la lingua doveva essere inventata perché l'esempio di Manzoni non bastava più.

All'altezza del 1879, dunque, Capuana ha già messo a punto, almeno sul piano teorico e vedremo adesso anche in che misura su quello narrativo, la teoria del romanzo moderno. Ha contribuito a

[12] *Giacinta* 1889, terza edizione, cit., p. XII.
[13] *Ivi*, pp. XII-XIII.
[14] *Ivi*, p. XIII. La prefazione reca la data Roma, 24 giugno 1889.

imporre una trasformazione nel sistema poetico tradizionale, proclamando il primato dell'arte[15].

Sembra paradossale attribuire tale rivoluzione artistica al teorico del Verismo, cioè al teorico della poetica del 'documento umano', ma non lo è se si riflette sul fatto che Capuana parla di modalità formali, non di contenuti. *Giacinta* è lo studio scientifico di un 'caso patologico' e nasce come risposta alla domanda: fin dove può giungere la disperazione di una giovane bella e seducente, vittima da piccola di un trauma incancellabile? Il romanzo vuole essere lo studio 'sincero e spassionato' – dirà Verga – e vuole servirsi delle leggi positive, del determinismo e del darwinismo sociale, ma vuole approfondire lo scavo analitico all'interno di un 'caso individuale'. Per farlo Capuana ricorre alla figura del medico Follini, saggio scienziato che osserva la giovane Giacinta e ne conosce l'intima disperazione. Attraverso i suoi occhi Capuana osserva e studia il 'caso patologico' di Giacinta[16].

Ma quello che lo scrittore siciliano, alle prese con le prime prove narrative[17], non riesce a fare è distaccarsi totalmente dal suo studio; il suo alter-ego, emblematicamente, è impotente, pur comprendendo l'origine del malessere di Giacinta, la Scienza non può aiutarla a guarire.

Sul piano tecnico e formale si passa dalla prima edizione, del 1879, in cui l'intreccio si distribuisce in dodici capitoli, alla terza, divisa in tre parti, ognuna delle quali articolata in circa venti capitoletti. Secondo la linea di ricerca perseguita, nella prima stesura il narratore cerca di penetrare nella mente della protagonista e di farne propri i pensieri; la conseguenza, sul piano formale, è il maggiore spazio riservato al discorso indiretto del narratore esterno, talvolta anche un timido uso dell'indiretto libero. Nella seconda e terza stesura, invece, Capuana trasforma molta narrazione in *azione* e lo spazio dei dialoghi aumenta in proporzione soprattutto

[15] Di realtà immaginata Capuana parla in un articolo del 1897 intitolato *La crisi del romanzo* in *Gli 'ismi' contemporanei. Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. LUTI, Milano, Fabbri, 1973, p. 51: «[...] ogni opera d'arte non è la realtà ordinaria, ma la realtà immaginata, lavorata dalla fantasia, purificata, idealizzata».

[16] È certa l'influenza del saggio scientifico di C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza, ed alle discipline carcerarie*, Torino, Bocca, 1889[2] che Capuana doveva aver letto.

[17] Nel 1879 Capuana ha pubblicato solo le sei novelle dei *Profili* (1877) con l'editore milanese Brigola.

nella prima metà del romanzo, quella che Verga più aveva apprezzato rispetto all'analisi psicologica tentata nella seconda[18]. Per comprendere meglio, si leggano i due brani sotto riportati, rispettivamente dalla prima e dalla terza edizione

Una settimana dopo la morte del babbo, la Giacinta trovò nel taschino della veste la boccettina con entro un briciolo del rimedio che il dottore le aveva affidato per somministrarlo all'infermo. Un brivido di orrore scosse la Giacinta dalla testa ai piedi, quasi ella avesse corso il pericolo di avvelenarsi all'insaputa. La boccettina le cascò di mano e rotolò per terra senza spezzarsi. [...] Lì c'era la morte! Le pareva quasi impossibile; e si rifece nella memoria il racconto del dottore che l'aveva tanto impressionata. Il trovarsi tra le mani quella fatale boccetta le diè l'acre piacere di un possesso proibito. Lì c'era la morte! Una morte rapida, dolce, come l'entrare nel sonno!...Ma a lei che importava? Non le passava pel capo nessuna idea malinconica. La sua vita aveva ripreso il solito corso. Il recente dolore le faceva gustar meglio la felicità del suo stato. E decise di rendere la boccettina al dottore; poi, come se quel chicco avesse esercitato una magnetica influenza su di lei, andò a riporla in una cassetta di cui ella teneva sempre addosso la chiave[19].

Lo stesso brano, nella terza stesura, anziché *narrare* i sentimenti, li *mette in scena:*

Una settimana dopo la disgrazia del suo povero babbo, trovata nel taschino della veste la boccettina che il dottore le aveva affidato per somministrare il rimedio all'infermo, provò un brivido di terrore; e se la lasciò cascar di mano, quasi avesse potuto inavvertitamente avvelenarsi.

– Sciocca! Che pericolo c'è?

[...]

– La morte! Pare impossibile!

– E pensava a quell'indiano che, toltisi di spalla l'arco, le frecce e la scatola di bambù, s'era sdraiato sull'erba per morire. Le pareva di vederlo, sotto gli alberi della foresta, con tanta evidenza come lo aveva descritto, il Follini

– La morte! Una morte rapida, sicura, dolce come il sonno!...Ma che me

[18] Un confronto tra la prima e la terza *Giacinta* è svolto da Enrica Rossetti, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, in *L'illusione della realtà*. Atti del Convegno di Montréal 16-18 marzo 1989, cit., pp. 113-34; l'analisi mostra il graduale passaggio, dal teatro alla narrativa, al concetto di creatura vivente e al conseguente uso della tecnica narrativa dell'impersonalità. Come scrive la Rossetti, i cambiamenti operati dallo scrittore alla terza edizione rivelano il suo più alto grado di 'teatralità'. Il confronto con la seconda edizione, poi, «ci porta a notare che nelle tre parti il numero totale dei periodi è diminuito, i periodi dialogati sono aumentati come anche l'effetto teatrale del romanzo, e di conseguenza, i periodi narrativi sono diminuiti lasciando al dialogo il compito di 'raccontare' la trama e gli avvenimenti» (ROSSETTI, p. 130, n. 39).

[19] L. CAPUANA, *Giacinta*, Milano, Mondadori, 1879, cap. IX, p. 156, cit.

n'importa? Oh, la vita è troppo bella; io l'assaporo appena. È fin bella anche quando è trista.

Ma intanto voltava e rivoltava la boccettina contro il sole, intenta, affascinata dal chicco nerastro che poteva dare una morte dolce al pari del sonno[20].

Come gli aveva scritto Verga, la parte finale della prima *Giacinta* è più analitica e vi predomina lo sguardo del medico, attraverso il quale l'Autore osserva e studia il caso:

L'acuto sguardo del dottor Follini aveva indovinato qualcosa del travaglio di Giacinta. Egli era un medico filosofo, pel quale i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo. Non credeva all'anima immortale; però credeva all'anima ed anche allo spirito: combinava Claude Bernard, Wirchoff e Moleschott con Hegel e Spencer; ma il suo Dio era il De Meis dell'Università di Bologna. Si era impossessato così bene della dottrina del suo maestro, che ne aveva anche preso un po' lo stile e le maniere, specialmente il risolino caratteristico tra ingenuo e malizioso. La Giacinta lo aveva interessato sin dai primi giorni come un caso di patologia morale degno davvero di attenzione. In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo, così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fati individuali provati, pel suo gran lavoro sull'uomo, ideato sin da quando si trovava all'Università di Bologna [...]Ma ora, Dio mio! Questa forza, questa ragione venivale meno. La viltà, il tradimento stavale ai fianchi, le congiuravano alle spalle! Le si apriva sotto i piedi un'orrenda voragine!...E quando? Quando già immaginava che, vinta ogni contrarietà, avrebbe lentamente assaporati i larghi frutti del suo trionfo!...Oh, non poteva essere! Non doveva essere! Era, di certo, un'allucinazione della sua fantasia![21]

Nel primo capitolo della terza parte nella terza edizione, il dialogo con il medico Follini manca perché spostato al secondo capitolo; campeggia, invece, la scena della gelosia di Giustina, un dialogo serrato molto drammatizzato ed enfatico.

Alla morte della figlioletta Adelina, Giacinta cade in una profonda apatia; qui a sostituire la sua voce è quella del narratore che usa l'indiretto libero:

Credeva che le si fosse sviluppata nello spirito una nuova facoltà da penetrare le apparenze. A che tentar d'ingannarla? Tutto era finito per lei! Questa creduta pietà dell'Andrea la irritava maggiormente.

[20] L. CAPUANA, *Giacinta*, 1889, cap. XIX, terza parte, pp. 226-27.
[21] *Giacinta*, prima edizione, cap. X, pp. 160-61, 164.

Secondo lui, [Follini] la Giacinta era entrata in una fase molto strana di quella sua passione sfrenata[22].

Le domande e i sospiri della donna, in preda a una gelosia disperata, sono riportati indirettamente dalla voce del narratore attraverso l'uso dell'indiretto libero, usato dallo scrittore, quindi, a partire già dal 1879:

Avesse parlato chiaro, questa lo avrebbe forse giudicato diversamente? Cosa poteva valere, rimpetto a lei che aveva sacrificato tutto, quel tardivo risveglio della sua dignità di uomo? Era proprio il caso di aver simili scrupoli![23]

Tuttavia l'*incipit* del tredicesimo capitolo[24] fuga ogni dubbio sullo statuto onnisciente del narratore: «Ma Giacinta non sapeva tutto», non scende dentro i suoi pensieri, ma li guarda dall'alto.

Ciò che fa riflettere è il fatto che non è nell'edizione del 1889, come ci aspetteremmo di trovare secondo il processo di graduale acquisizione delle nuove tecniche narrative, che il narratore onnisciente si alterna con quello più vicino al punto di vista del personaggio, ma è nell'edizione del 1879, precedente di un anno i *Malavoglia* – dove l'indiretto è molto usato –, che sono attestate sfumature più indeterminate nella posizione occupata dal narratore. Anche nel passaggio dai *Malavoglia* al *Mastro-don Gesualdo* avviene la stessa cosa: maggiore drammatizzazione dei dialoghi nella seconda opera e riduzione dell'indiretto libero prevalente nella prima. Si può dedurre, perciò, che all'altezza del 1879 l'uso di questa nuova tecnica narrativa, appresa dai narratori francesi, in Capuana e Verga, è acquisita e usata più o meno disinvoltamente, e sempre nel rispetto di esigenze poetiche ed espressive. Se, come pare di capire dalle dichiarazioni disseminate qua e là da Capuana nelle prefazioni e nei saggi di critica letteraria, l'obiettivo è passare dalla narrazione all'azione e emancipare i personaggi dall'autorità del narratore, il dialogo è il modo migliore per drammatizzare la scena e l'indiretto libero ne costituisce una sorta di fase di passaggio. Più si va nella direzione della *creatura vivente*, più il narratore scompare, anche quello falsamente onnisciente che usa l'indiretto libero.

Solo così può spiegarsi la riduzione del suo uso nella *Giacinta* del

[22] *Giacinta*, prima edizione, cit., p. 169.
[23] *Ivi*, p. 171.
[24] *Ivi*, p. 174.

1889 che, rispetto alla prima, riduce l'oltranza di certe scene – quali lo stupro e il suicidio finale – nel rispetto del gusto del pubblico borghese e fa prevalere la parola *agita* piuttosto che quella narrata.

Da queste prime battute emerge il profilo di un critico aggiornato, di un narratore impegnato nella ricerca delle nuove tecniche espressive, di un teorico della forma romanzesca, e di uno tra i protagonisti sicuramente più vivaci della vita culturale italiana del secondo Ottocento che intende risolvere in *forme* moderne il nuovo statuto dello scrittore e del narratore.

Capuana[25] fu pubblicista, saggista, critico, romanziere e novelliere, svolse un'attività letteraria ininterrotta a partire dal 1864 quando, a Firenze – allora capitale del Regno –, iniziò la carriera di critico teatrale. Può considerarsi, allo stesso modo di Carlo Dossi, uno tra i più acuti osservatori del suo tempo, tra i più fini interpreti dei movimenti di pensiero, delle mode culturali e dei cambiamenti storici e sociali nei quali si specchiavano le trasformazioni della società italiana dopo l'Unità. A differenza di Dossi, tuttavia, lombardo di origine, legato alle radici di una tradizione culturale e ideologica di matrice satirica, polemica, fondata sulla deformazione delle norme linguistiche e su effetti 'espressionistici', Capuana appartiene a quel meridione della penisola ancora profondamente arretrato sul piano economico, sociale e culturale. Nonostante ciò, la sua vasta cultura e le letture onnivore di saggi scientifici e letterari gli permise, approdato prima a Firenze e poi a Milano, di inserirsi nel circuito della pubblicistica e dell'industria editoriale.

Capuana 'saggista' e 'critico' ebbe ben chiara la condizione dell'intellettuale di fine secolo, costretto a dipendere dai favori di un editore e dalle leggi del mercato culturale. La corrispondenza con l'amico Verga, come si è visto, ci testimonia l'angoscia che spesso lo invadeva per le scadenze da rispettare o per i debiti da estinguere.

Nella personalità dello scrittore siciliano convivono due anime, quella del narratore e quella del critico e teorico letterario che legge e interpreta l'opera di un artista come specchio sia del suo profilo fisiognomico sia di un determinato ambiente culturale e di un

[25] Capuana nasce a Minco nel 1839 e muore a Catania nel 1915. Per le notizie biobibliografiche sullo scrittore si confrontino i testi canonici: C. DI BLASI, *Vita, amicizia, relazioni letterarie*, Minco, Biblioteca Capuaniana, 1954, G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Catania, Ciranna, 1969, e la preziosa miniera di informazioni contenuta nell'epistolario raccolto e curato da S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Catania, CUECM, 1996, 2 voll.

momento storico[26]. Ce lo testimoniano i saggi raccolti nelle due serie di *Studii sulla letteratura contemporanea*[27], dedicati a scrittori del suo tempo perché è al *nuovo* che, secondo lo scrittore siciliano, l'intellettuale deve rivolgersi.

Come si è anticipato all'inizio di questo studio, la ragione che ha spinto a unire due autori così diversi come Capuana e Dossi consiste nella comune attenzione che i due letterati rivolsero alle *forme* del nuovo romanzo dell'Italia unita. Anche Capuana aveva compreso la necessità per il romanzo italiano di congedarsi dalla matrice manzoniana e di ricercare una nuova veste formale e un nuovo linguaggio.

Formatosi sui testi filosofici di Hegel ed educatosi alla scuola idealistica di De Sanctis, attraverso la mediazione di Camillo De Meis, Capuana aveva elaborato un concetto di opera d'arte come *organismo* autonomo, soggetto alle leggi evoluzionistiche di nascita, sviluppo e decadenza e formato dall'integrazione di *forma* e *contenuto*. Queste idee sull'opera d'arte erano, dunque, l'esito dell'incontro della cultura scientifica di stampo positivistico e dell'eredità dell'idealismo romantico, tesa alla ricerca di un'arte autonoma come risultato della perfetta corrispondenza tra soggetto e linguaggio.

La produzione narrativa di Capuana, dall'esordio nel 1867 con il racconto *Il Dottor Cymbalus*, modellato sui testi di Hoffmann, padre del *fantastico* ottocentesco, fino alle ultime raccolte di novelle degli anni Dieci del Novecento, testimonia – come vedremo – l'incessante sperimentazione di tecniche di rappresentazione della realtà in grado di trasferire la concretezza della vita nel mondo dell'Arte – ovvero di creare personaggi *viventi* – e di sancire, così, l'autonomia dell'opera d'arte. Che questo fosse l'obiettivo

[26] La critica novecentesca ha riconosciuto allo scrittore siciliano il merito di aver contribuito ad aggiornare il dibattito sulla modernità del romanzo italiano di fine secolo, grazie alla sua alacre attività di pubblicista sulle diverse riviste fiorentine – «Rivista Italica», «La Nazione» – milanesi – «Perseveranza», «Il Fanfulla», «Il Corriere della Sera», «Il Pungolo della Domenica» – e anche romane – «Domenica letteraria», «Cronaca bizantina» e «Capitan Fracassa». Sulla figura del saggista, in particolare, ricordiamo studi ormai datati ma che colgono con acutezza i caratteri formali e stilistici della prosa saggistica capuaniana, oltre al ruolo occupato nel dibattito sulle poetiche di fine secolo: R. WELLEK, *Storia della critica moderna. Dal Realismo al Simbolismo*, vol. IV, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 156-74 [in particolare le pp. 172-74]; P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *I critici*, collana diretta da G. GRANA, Milano, Marzorati, 1989[2] II, pp. 956-96; G. TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 73-106.

[27] L. CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*. II serie, cit., pp. 35-43.

principale della ricerca artistica di Capuana critico e narratore, lo testimoniano i primi saggi di critica teatrale, pubblicati tutti sulla «Nazione», a eccezione di uno uscito sulla conservatrice «Perseveranza», e poi raccolti nel volume *Teatro italiano contemporaneo*[28].

L'ideale artistico di Capuana, dunque, era la fusione della vita nell'arte, la perfetta integrazione dell'una nell'altra. Il processo di affrancamento del personaggio dalla mente dell'autore era più manifesto nell'opera teatrale, il genere che negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento deteneva ancora il primato del riconoscimento della critica e del pubblico nella gerarchia dei generi artistici. Sull'esempio dei drammaturghi francesi, Émile Augier e Alexandre Dumas (figlio), anche a Firenze, il grande successo di pubblico consacrava un modello di commedia borghese, che rappresentava casi di moralità convenzionale privi di ideali eroici e passioni tragiche.

Ma fu proprio attraverso il teatro che Capuana iniziò a riflettere sul rapporto tra vita e rappresentazione artistica, tra forma e contenuto. Nella *Prefazione* alla prima serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea* riporta e sottoscrive due citazioni che esprimono in pieno la sua idea di opera d'arte come sintesi perfetta di un contenuto e una forma:

> La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso: anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. [...] Ma se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso il contenuto può essere importante in sé stesso: ma come letteratura o come arte non ha valore. E per contrario il contenuto può essere immorale o assurdo o falso o frivolo: ma se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale.
>
> Firmato De Sanctis.
>
> L'arte è una serie di forma estetiche l'un 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
>
> (Camillo De Meis)

[28] ID., *Teatro italiano contemporaneo*, cit., 1872.

E alla fine le sottoscrive: «Il mio *credo* è tutto in queste parole di così grandi maestri».

I percorsi del critico e dello scrittore si incrociano spesso nella figura di Capuana, anche se riservati a spazi diversi. Il ritmo della prosa saggistica è mosso dalla tensione del ragionamento, dall'enfasi della *vis* polemica quasi giacobina con cui egli difende le ragioni del nuovo romanzo e sollecita la critica a incoraggiare i giovani scrittori italiani; quello, invece, della prosa narrativa non scorre con la stessa disinvolta padronanza.

A partire dal 1867, quando la svolta al romanzo si era compiuta, dopo essersi imbattuto nel «leggerissimo Balzac»[29] e dopo che la vocazione al dramma era stata spazzata via dal «vento della cultura moderna»[30], Capuana comincia a scrivere novelle e, come abbiamo visto, il primo romanzo *Giacinta*[31], «il primo saggio di romanzo contemporaneo italiano dove si tentava l'analisi di un carattere, lo studio di una passione vera, benché strana, anzi patologica».

Le tre revisioni di *Giacinta*, così come le continue riscritture dei saggi, sono il sintomo di un incessante bisogno di correzione formale, di una cura meticolosa esercitata sulla lingua e sulle tecniche narrative, per giungere alla *forma* che meglio si adatti al soggetto. Non c'è saggio né racconto che non sia stato corretto nel passaggio da un'edizione su rivista all'altra o da questa all'edizione in volume. Talvolta si tratta di lievi sostituzioni lessicali, altre volte, invece, l'intervento coinvolge l'intera architettura narrativa, il

[29] L. CAPUANA, *Homo*, nuova edizione riveduta dall'autore, Milano, Treves, 1888, p. VII, con l'aggiunta di due novelle e della premessa *Come io divenni novelliere*, datata 20 agosto 1887. La raccolta comprendeva: *Mostruosità* (Mineo, 24 luglio 1881), *La mula* (Mineo, 20 gennaio 1882), *Povero dottore!* (Roma, novembre 1882), *Don Peppantonio* (Roma, 27 dicembre 1882), *Evoluzione*, *Lo sciancato* (Mineo, 28 maggio 1881), *Raffinatezza* (Roma, 9 febbraio 1883), *Comparàtico* (Roma, 10 maggio 1883), *Il Prevosto Monitoro* (Mineo, 16 febbraio 1886).

[30] *Ivi*, pp. IX-XI.

[31] ID., *Giacinta*, Milano, Brigola 1879 con la dedica *A Emilio Zola - maggio 1879*. La seconda e la terza edizione escono con l'editore catanese Giannotta nel 1886 nel 1889. Nella lettera del 7.11.1878 Verga gli scrive che Zola ha recensito i *Profili* «in un giornale di cui non ricordo il titolo» (*Luigi Capuana e le carte messaggiere*, a cura di S. Zappulla Muscarà, cit., 2 voll.). Nella lettera che Capuana invia all'amico Gianformaggio, il 02.01.1879, annunciandogli che ormai *Giacinta* è quasi finita, aggiunge: «l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizii, trascinati dalla logica fatalità degli avvenimenti, avvolti nelle spire del loro destino drammatico». L'editore Treves, però, stroncò il romanzo recensendolo il 20.06.1879 nell'«Illustrazione».

tempo interno alla storia narrata, l'alternarsi di voci dialogate e racconto indiretto.

Senza trascurare necessità di carattere economico che, lo ricordiamo, possono aver sollecitato la ristampa di novelle, la revisione dell'impianto del romanzo o la riproposizione in volume dei saggi sparsi nelle gazzette, tuttavia, per Capuana la *forma* diventa l'aspetto più importante dell'opera d'arte, come continuerà a sostenere fino ai saggi dei primi anni del Novecento. In *Arte e scienza*, per esempio, è ribadito il carattere autonomo dell'arte, così come nel saggio dedicato a Carlo Dossi, pubblicato sul «Corriere della Sera», 22 marzo 1880 e poi raccolto nella seconda serie degli *Studii sulla letteratura contemporanea,* dove si legge: «Una vera *forma artistica* indica una maniera di vedere e di sentire molto fuor del 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 nessun argomento serio, ha l'obbligo di penetrarlo, d'intenderlo, di *vederlo fare*»[32].

Non solo è ribadito il compito della critica, che deve interessarsi ai 'casi letterari', quelli cioè in cui la forma è il risultato del lavorìo dello scrittore per trasformare in arte un concetto, ma è anche riconosciuta la autonomia dell'arte non più vincolata all'etica di un contenuto. Si tratta della consapevolezza acutissima di un intellettuale assolutamente moderno, che coglie la trasformazione sociale, economica e culturale del suo tempo e che, come Dossi che proclamava l'intento di osservare il presente, crede nell'obbligo, per lo scrittore e per il critico, di vivere lo spirito dell'epoca.

Si leggano, per esempio, queste poche righe di premessa agli *Studii,* in cui emerge, con forza straordinaria, tutta la modernità del critico siciliano che recepisce tempestivamente le moderne teorie sul romanzo, riflette sugli sviluppi della Scienza e si aggiorna sulle 'novità' del mercato della carta stampata:

> [...] La critica 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 assurdo sperare che, per amore della letteratura, s'abbia a tentare un piccolo sforzo contro le inclinazione del pubblico.

[32] L. CAPUANA, *Carlo Dossi*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., p. 36.

> Quando il divorzio tra il giornale politico e la critica letteraria sarà completo, gli scritti del presente volume acquisteranno, se non m'illudo, il valore – non grande – di segni del tempo[33].

Questa dichiarazione, risalente al 1882, prova la coscienza, da parte dello scrittore, della settorializzazione dei campi letterari, delle conseguenze che il predominio della logica del denaro e del mercato hanno determinato sulla condizione dell'Arte. Essa va diventando sempre più un sistema autonomo regolato da leggi interne, che determinano il carattere intrinseco delle opere d'arte e le relazioni che intercorrono tra i generi letterari ma anche tra gli artisti. È l'effetto dei tempi a cui Capuana allude siglando la *Prefazione* sopra riportata.

È proprio nei romanzieri francesi che egli trova, infatti, conferma del processo di progressivo affrancamento del mondo artistico da quello economico e politico-sociale, segnalato dal primato che la *forma* assume nel processo di costruzione dell'opera. Sappiamo che dopo aver letto l'intera *Comédie humaine* di Balzac, aveva studiato Zola, Flaubert e Guy de Maupassant, nei quali lo scrittore siciliano trovava realizzato il proprio ideale artistico: una forma aderente al soggetto e personaggi resi come creature viventi. Negli *Ismi contemporanei*[34], dove Capuana ritorna sulla crisi del romanzo italiano contemporaneo e sollecita gli artisti a rinnovarlo, scrive: «Un'opera d'arte è un problema di rapporti numerici di cui la scienza comincia già a intravedere la soluzione»; qualche anno dopo, nel saggio intitolato *L'Arte e la Vita*[35], ritorna a insistere sul rapporto osmotico tra forma e soggetto in un'opera d'arte, perché il processo creativo è magico, misterioso in quanto l'arte riesce a importare la vita all'interno della finzione, ricreandola con l'illusione. È quanto scrive recensendo le otto novelle di *Vita dei campi* di Verga:

> Le otto novelle son riuscite delle opere d'arte che non trovano nessun riconoscimento nella nostra sbiadita letteratura, e stanno al paro dei più bei lavori di simil genere della Sand [...]. Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa

[33] *Ivi, Prefazione.* Si precisa che tutto il testo è riportato in corsivo a eccezione dell'ultimo sintagma, «segni del tempo», riportato in tondo.

[34] L. CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei*, cit.; alcune parti si possono leggere in *Saggi critici*, a cura di E. SCUDERI, Catania, Giannotta, 1972.

[35] Il testo fu pubblicato in «Nuova Antologia», 16 luglio 1905 e ora è compreso nell'Antologia di saggi critici curata da Scuderi, cit.

che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò; né dell'occhio che la intravide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna[36].

Il potente effetto di realtà raggiunto da Verga nelle otto novelle tocca l'apice nella *Lupa*, la cui straordinaria forza tragica, secondo Capuana, è data dall'invenzione della *forma*.

La *forma* è, dunque, l'organismo vivente dell'opera d'arte creato dallo scrittore, esattamente come sostenevano i maestri della narrativa francese; tra questi Maupassant che, nella *Introduzione* al romanzo *Pierre e Jean*, intitolata *Il romanzo* – settembre 1887 – polemizza, come Capuana, contro la cecità dei critici del tempo, incapaci di apprezzare le 'novità' nel campo letterario e artistico[37],

[36] L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in ID., *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 72. Qualche pagina prima, a proposito dell'arte di Balzac, l'autore aveva scritto: «I suoi personaggi restano nella memoria come degli esseri che siano vissuti davvero. E questi esseri immaginari sono in numero incredibile: l'opera del romanziere è vasta come un mondo»; tornando all'arte verghiana, invece, aveva aggiunto: «L'autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: l'illusione era completa».

[37] G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo - Pierre e Jean*, in ID., *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 521-22: «Il critico deve giudicare il risultato basandosi solo sulla natura dello sforzo, e non ha il diritto di preoccuparsi delle tendenze. [...] Così, dopo quelle scuole letterarie che hanno voluto darci della vita una visione deformata, sovrumana, poetica, commovente, affascinante o splendida, è venuta una scuola realistica o naturalistica che ha preteso mostrarci la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità. Queste teorie artistiche, pur tanto differenti, vanno considerate con identico interesse, e le opere che producono vanno considerate esclusivamente dal punto di vista del loro valore artistico, prescindendo dalle idee generali da cui sono nate. Contestare il diritto di uno scrittore a creare un'opera poetica o un'opera realistica significa volerlo obbligare a modificare il suo temperamento, negando la sua originalità, senza consentirgli di servirsi degli occhi o dell'intelligenza che la natura gli ha dato. [...] Lo schema del suo romanzo non è altro che una serie d'ingegnose combinazioni che abilmente conducono allo scioglimento. Le circostanze sono disposte e graduate in vista del punto culminante e dell'effetto finale, che è un avvenimento capitale e decisivo, capace di soddisfare tutte le curiosità suscitate all'inizio e di porre un limite all'interesse, concludendo la storia raccontata in modo così perfetto che non si abbia più voglia di sapere che cosa accadrà, l'indomani, ai personaggi più affascinanti». Mi pare che le parole di Maupassant riassumano perfettamente il senso di un concetto di opera d'arte come risultato di un lavoro sulla forma e non più sull'intreccio: «È evidente che un tale modo di scrivere così diverso dal vecchio procedimento comprensibile a tutti [...] mette spesso fuori strada i critici, i quali non scoprono tutti i fili sottili, segreti, quasi invisibili, utilizzati da taluni artisti moderni al posto di quell'unico spago chiamato 'intreccio'», p. 523. Quest'ultima dichiarazione polemizza contro il primato del contenuto rispetto alla cura linguistica e formale, sostenuta da Zola nel suo *Il romanzo sperimentale*.

e poi si sofferma a ricordare l'apprendistato severo ma importante compiuto con il maestro Flaubert e la attentissima cura della *forma*:

La vita, inoltre, lascia tutto sullo stesso piano, precipita i fatti o li trascina all'infinito. L'arte, invece, sta proprio nell'usare alcuni accorgimenti e nel preparare all'evento, nell'effettuare certi passaggi abili e nascosti, nel mettere bene in luce, con la sola abilità della composizione, gli avvenimenti essenziali. [...] Riprodurre il vero significa quindi dare l'illusione completa del vero, seguendo la normale logica dei fatti, senza trascriverli servilmente alla rinfusa nella loro successione. In conclusione, i realisti di talento dovrebbero piuttosto chiamarsi illusionisti. [...] Ognuno di noi si crea semplicemente una illusione del mondo: illusione poetica, sentimentale, allegra [...] E il compito dello scrittore è di riprodurre fedelmente tale illusione con tutti i mezzi artistici che ha appreso e di cui può disporre»[38].

La riflessione di Capuana muove lungo le stesse direttrici, l'autonomia della creazione artistica e dei personaggi che, analogamente a quanto avviene in teatro dove gli attori incarnano concretamente un'idea o una visione del mondo, si trasformano in 'creature viventi'[39].

È il mistero dell'arte che crea personaggi *vivi*, che Capuana cerca di penetrare e svelare sia nel romanzo sia nei racconti[40]. Nel ca-

[38] G. DE MAUPASSANT, *Il romanzo - Pierre e Jean*, in *Romanzi*, cit., pp. 519-32 [p. 525].

[39] Ricordiamo che, come sopra già si è accennato, lo studio dei caratteri teatrali contribuì alla personale elaborazione capuaniana del concetto di autonomia del personaggio romanzesco e, in particolare, anche lo studio del teatro di Ibsen, a cui è dedicato un saggio ora contenuto nell'antologia di *Saggi critici*, a cura di E. SCUDERI, cit., nel quale Capuana ribadisce il concetto di personaggi *vivi* come personificazioni viventi, 'simboli vivi'. L'espressione *forme viventi* ritorna nello studio su Verga, in *Studii*, cit., p. 73, dove lo scrittore siciliano scrive: «Ed è così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua *non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide*. L'illusione è più completa che nella Nedda perché l'arte è più squisita».

[40] Negli stessi anni Verga elabora la teoria del romanzo moderno, esposta, come sappiamo, nella Prefazione alla novella *L'Amante di Gramigna*, dove l'autore scrive che l'arte è: «un organismo in cui l'affinità e la coesione di ogni sua parte è così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero», in G. VERGA, *Le novelle*, Classici Italiani, diretta da F. Neri e M. Fubini, vol. II, Torino, UTET, 2002, pp. 395-97; altre dichiarazioni di poetica verghiana si possono leggere nel *Proemio* ai *Malavoglia*, in ID., *I romanzi*, vol. I, cit., pp. 301-05 e nella novella *Fantasticheria*, vol. II, pp. 398-414.

so della prima *Giacinta*, per esempio, come sopra si è mostrato, i cambiamenti trovavano ragione nell'obbligo di adattarsi meglio ai gusti del pubblico, rientrando cioè nei contenuti moralmente accettabili dal convenzionalismo borghese e incrementando gli effetti drammatici.

L'operazione, si capisce bene, sacrificava quanto di più 'nuovo' Capuana aveva offerto nella prima stesura del romanzo, ovvero lo studio di un caso patologico, reso possibile anche grazie all'aiuto della tecnica, nuova in Italia, dell'indiretto libero.

Le parole di Verga ci aiutano a comprenderne fino in fondo le differenze di effetti artistici tra la prima e la seconda parte della prima *Giacinta*:

> Catania, 18 giugno 1879
> [...] È un lavoro da maestro, e di primissimo ordine, e ne sono contento per te, pel nostro paese e per l'arte nostra; da gran tempo in Italia non si era visto uno studio così accurato e coscienzioso; anzi se ha un nèo, è quello di essere troppo coscienzioso; se avessi sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità nell'arte, il tuo lavoro varrà dappiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di esame psicologico. [...] In generale, mi piace dappiù la prima metà del tuo libro forse perché l'azione è più viva, o almeno è presentata con maggiore *messa in scena*. L'analisi, che predomina nella seconda parte, è forse più perfetta, ma resa con minore efficacia, parlo di quell'efficacia che nasce dalla rappresentazione viva, del *fatto*[41].

Lo scambio epistolare tra Verga, che in quegli anni (1879-1880 e seguenti) si trova a Milano, e Capuana, sollecitato a più riprese a raggiungerlo là dove meglio potrebbe mettere a frutto il suo intuito critico e la sua arte di novelliere, ci aiuta a ricostruire l'ambiente letterario e sociale italiano in cui comincia a intravedersi la rivoluzione che di lì a pochi mesi si verificherà con l'uscita dei *Malavoglia*. La convinzione dell'importanza e dell'originalità della proposta artistica, nuova, 'scandalosa' per le mediocri aspettative di un pubblico educato sui romanzi d'appendice delle terze pagine delle gazzette e sul modello delle commedie borghesi importate dal teatro francese, è nei due scrittori siciliani così radicata da assumere i toni violenti della difesa orgogliosa delle posizioni conquistate nel campo delle teorie letterarie:

> [...] La nicchia ce la faremo, non dubitare. La strada, l'abbiamo aperta; la tua *Giacinta* (*Giacinta* solo, veh!) farà rumore, te lo ripredico perché ne sono convinto. Noi abbiamo bisogno di ribattere sul ferro per farla capire a certi letterati. Nessuno ne capisce nulla, in parola d'onore; quando apriranno gli occhi, ci batteranno le mani invece di lapidarci[42].

Mi sembra che le parole di Verga siano la prova schiacciante di una conflittualità interna al sistema letterario del tempo, tra quegli scrittori che stavano sperimentando le *forme* del 'nuovo romanzo italiano' e quanti, tra editori e critici, invece, non comprendevano le ragioni della innovazione, anzi le attaccavano con feroci stroncature; ma, come si è visto anche a proposito di Dossi, l'artista 'nuovo' che combatte in nome del rinnovamento formale dell'arte contro i paladini della tradizione può contare soltanto sulla forza intrinseca e sul valore della opera artistica; non ha elementi estrinseci ad essa (il consenso degli altri scrittori o quello del pubblico) che lo possano sostenere nella battaglia. La forza dirompente di un'avanguardia artistica, infatti, consiste nell'energia scatenata dalla frattura stessa con il contesto – letterario, sociale, politico – da cui essa prende le distanze affrancandosene e legittimando la propria conquistata autonomia[43].

Lo studio di *forme* di rappresentazione artistica nuove, capaci di raggiungere questo obiettivo, accompagnò l'attività narrativa di Capuana da *Giacinta* (1879) alle ultime raccolte novellistiche dei primi anni del Novecento, sul tema – anche questo costante – del conflitto tra la Natura e la Scienza e poi tra quest'ultima e l'Arte, concepita come ricreazione della vita. Se in *Giacinta*, infatti, trion-

[41] Lettera di Verga a Capuana in *Mineo, La biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, a cura di CROCE-ZIMBONE, Catania, Greco, 1982, pp. 177-78.

[42] *Ivi*, p. 175, lettera da Catania, 16 marzo 1879.

[43] Le considerazioni sullo stato dell'arte alla fine dell'Ottocento e sulle relazioni che intercorrono tra sistema economico, status sociale e ambito letterario-artistico, sono il frutto personale della lettura del saggio di P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005. Nel saggio lo studioso insiste sul legame che intercorre tra la forte autocoscienza del primato della *forma* artistica dell'opera e la conquista della sua autonomia dalle regole che organizzano gli altri sistemi o 'campi', come li definisce Bourdieu, economico, sociale e politico. Quando Capuana recensisce l'*Assommoir* di Zola, sottolinea che la *forma* non dipende dall'argomento scelto. Il valore dell'opera è intrinseco né può essere legato all'etica dei valori riconosciuti socialmente; qualunque soggetto, inserito nella sfera letteraria, può diventare opera d'arte: «rendendolo un'opera d'arte elevata, lo riduce nello stesso tempo un lavoro destinato alla più eletta aristocrazia intellettuale. L'arte, checché se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica» in *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Catania, Giannotta, 1880, p. 5.

fa la forza incontrastata della Natura che ha ridotto la donna alla follia e al suicidio, sui tentativi della scienza, nel *Decameroncino* (1901), invece, la Scienza soccombe oltre che alla Natura umana anche alla Vita ricreata dall'Arte. Nel *Decameroncino*, infatti, la componente finzionale e metaletteraria è predominante, come si mostrerà nell'ultima parte di questo studio dedicata alla sua analisi, dal momento che argomento di tutti i brevi racconti è la vittoria della Natura sulla Scienza e dell'ultima giornata, in particolare, il mistero della creazione artistica e la sua autonomia dalla personalità dell'autore[44].

La produzione narrativa, dunque, affianca quella della critica letteraria e della saggistica di argomento scientifico; la biblioteca dello scrittore siciliano annoverava testi di scienziati quali Fallace, Crookes, Baumler, Charcot, Maggiorani, Tamburini e Seppilli, che circolavano in Inghilterra, Germania e America, ma erano quasi sconosciuti in Italia. Si trattava delle opere del psichiatri e medici fisiologi da cui aveva appreso le teorie sulla fenomenologia della psiche umana in stato di ipnosi. I risultati erano divenuti soggetti di racconti scritti quasi negli stessi anni[45].

[44] Il giudizio dei critici sull'ultimo Capuana, ormai da tempo, ha compensato il disequilibrio tra la prima produzione e l'ultima, risalente a Croce che, nella *Letteratura della nuova Italia,* 6 voll., Bari, Laterza, 1921², vol. III, pp. 101-18, insiste sulle contraddizioni della figura del critico quando, per esempio, non si accorge della opposizione semantica tra le due citazioni poste in epigrafe agli *Studii*, la prima di De Sanctis – che ribadisce l'eccellenza della *forma* – e l'altra di De Meis – che hegelianamente teorizza l'evoluzione delle forme artistiche e, quindi, la morte dell'arte. Per Croce Capuana fu uno scrittore naturalista cui difettò il sentimento dell'artista (*ivi*, pp. 107-13); gli mancò il sentimento spontaneo, il tono del vero grande narratore, per cui cala i 'casi' dentro forme stereotipate, come farebbe uno scienziato. Il giudizio crociano – più benevolo nei confronti del *Marchese di Roccaverdina*, dove secondo lui c'è più 'poesia' – imperò a lungo, fino alla rivalutazione della produzione ultima di Capuana ad opera di A. PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in *L'illusione della realtà.* Atti del Convegno di Montréal 16-18 marzo 1989, cit., pp. 297-316 e ID., *Capuana critico teatrale*, in *Studi di filologia e Letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, 2 voll., Roma, Salerno, 2000, vol. II, pp. 963-79.

[45] La novella *Un caso di sonnambulismo*, per esempio, racconta l'esperimento di ipnosi svolto su una giovane donna e gli effetti provocati sul comportamento umano in stato di incoscienza. È probabile, come si legge nelle pagine di *Spiritismo?*, che per questi esperimenti Capuana si fosse servito del manuale di Richet, autore nel 1884 di *Le sonambulisme provoqué*, in ID., *L'Homme et l'intelligence*, Paris, Ateau, pp. 248-49. Sulle influenze che il sonnambulismo indotto può determinare sull'equilibrio psichico alterandolo fino alla isteria, Capuana conosceva quanto aveva letto in Baillif, autore di *Du sommeil magnétique dans l'hystérie*, Strasbourg, 1868.

È tra le pagine del libro di un positivista comtiano, A. d'Assier, *Essai sur l'Humanité postume et le Spiritisme*, Paris, 1883 – che estendeva all'arte le sue considerazioni di carattere scientifico – che Capuana scopre una forte analogia tra il mistero della psiche umana e quello che si verifica durante il processo della creazione artistica. Lo scrittore la chiama 'allucinazione artistica', che agisce nell'artista in stato di incoscienza. Per tentare di spiegare la straordinaria grandezza della *Comèdie Humaine* di Balzac, lo scrittore siciliano ricorre a un'immagine singolare:

> La creazione dei soggetti artistici è uguale a quella delle creazioni sonnambuliche. L'allucinazione dell'artista si è a tal punto solidificata e prodigiosamente condensata nella forma, che l'impressione della lettura non solo eguaglia quella diretta ma talvolta la vince, perché nell'opera d'arte c'è come un concentramento di raggi in cui l'eccitata immaginazione dell'artista fa l'ufficio di lente[46].

Dopo aver citato Balzac e Dickens come maestri del prodigio della creazione di personaggi *viventi*, egli prosegue raccontando una storia emblematica che serve a spiegare la difficoltà dell'artista a narrare certi *fatti*. Un giorno – racconta a Salvatore Farina, destinatario del saggio sotto forma di lettera *Spiritismo?* – si era recato in Galleria ed era stato folgorato dal ritratto di un'ignota dama realizzato dal Van-Dyck. Tornato a casa, la sua fervida immaginazione di artista aveva dato una vita a quel volto, l'aveva animato pensando a una storia che avesse come protagonista quella donna, le aveva insomma inventato una storia. Da quel momento, però, lo spirito della donna ritratta aveva cominciato a torturarlo, perché si rifiutava di fissarsi nella finzione artistica; angosciato dall'incapacità di trovare un finale adatto a quella storia, alla fine si era arreso e aveva interrotto la storia, senza però riuscire a comprendere l'ostinato rifiuto di quel fantasma di donna a essere 'imprigionato' nella *forma* dell'arte: «Avviene invece non di rado che l'opera d'arte sgorghi fuor dell'immaginazione [...] senza preparazioni ed elaborazioni di sorta, [...]»[47].

Come accade spesso nella prosa di Capuana, all'interno dello spazio saggistico vero e proprio si inserisce quello inventivo, un racconto che ha la funzione di dimostrare una teoria. Al contrario

[46] CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, pp. 225 e sgg.

[47] *Ivi*, pp. 253 e sgg.

può avvenire, come vedremo nel *Decameroncino*, che il *discorso* narrativo assume un profilo saggistico e argomentativo, nel momento in cui sceglie di trattare come soggetto il contenuto stesso della riflessione teorica.

Questa integrazione tra due registri testuali e stilistici così differenti – la narrativa e la critica letteraria– è il segno di una stagione letteraria e storica in cui si intrecciano due tendenze apparentemente contraddittorie: da un lato si osserva, nel caso per esempio di Dossi e di Capuana sebbene in modi differenti, che i confini delle *forme* letterarie diventano più permeabili, dall'altro, invece, si assiste a un processo di separazione e specializzazione di ciascuno di essi, per effetto della proliferazione di riviste e gazzette che rappresentavano spazi destinati ad ospitare le diverse tipologie di scrittura letteraria. Così Capuana scriveva sia elzeviri sia racconti sui giornali sia brevi saggi di critica letteraria; ecco che si spiega una dichiarazione come quella che egli fa nella raccolta di saggi, *Cronache letterarie*, (1899): «un libro di critica è spesso, oggi, un'opera d'arte»[48].

La autonomia dell'opera d'arte, come si diceva all'inizio, è il principale oggetto dello studio sulle *forme* artistiche dello scrittore siciliano e sulle loro innovazioni e trasformazioni. L'acuto spirito del saggista polemico e fremente colse la direzione verso cui bisognava volgere il romanzo italiano 'nuovo' e, a questo scopo, tornò incessantemente a correggere la *forma* della sua prosa, sia saggistica che narrativa, nella convinzione che la forma fosse l'essenza vera dell'opera d'arte. Si possono comprendere quindi le ricadute teoriche che le sue riflessioni sull'autonomia dell'opera e dei personaggi ebbero nel passaggio al primo Novecento e, di conseguenza, l'interesse che può rivestire un'analisi attenta dello stile e della forma delle diverse ristampe di novelle e di saggi. Il confronto tra le successive edizioni di un racconto è un modo per seguire il filo delle correzioni e per comprenderne le ragioni 'poetico-stilistiche'.

Sappiamo che Capuana si servì, con sempre maggiore padronanza, della nuova tecnica narrativa del discorso indiretto libero, come si è accennato a proposito del confronto tra la prima e l'ultima *Giacinta*. L'indiretto libero, usato già alla metà dell'Ottocento da Flaubert nel suo *Madame Bovary* e anche da Verga nel 1880[49],

[48] L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 105.

[49] Nella lettera inviata da Capuana a Verga, datata Catania, 14.01.1874, il nostro autore consiglia e poi spedisce all'amico il romanzo di Flaubert dicendo che «il libro è bello, almeno per gli addetti ai lavori, ché il pubblico arriccerà il naso»; ne loda alcune scene da grande narratore, ma nel complesso resta distaccato. In risposta Verga lo ringrazia per il libro di un maestro «da cui c'è molto da imparare». Le lettere si trovano in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975.

era l'esito di una lunga elaborazione teorica sul rapporto tra Arte e Vita e sulla funzione dell'arte.

Si diceva prima dell'abitudine di Capuana a correggere i testi nel passaggio da un'edizione in rivista a un'altra o da questa in volume[50].

Capita di osservare lievi differenze nel titolo, per esempio, ma altre volte in un racconto lo scrittore poteva rivedere i dialoghi, limare lo stile, cambiare un vocabolo o un'intera frase. Il risultato di questa mania correttiva oggi può costituire un ghiotto lavoro per il filologo che volesse ricostruire non solo la storia editoriale dei testi, naturalmente, ma soprattutto capire la natura e le ragioni delle correzioni e dunque le ricadute sull'innovazione dello stile.

Di seguito si potrà seguire la linea di una ricerca applicata ad alcuni campioni piuttosto rappresentativi delle innovazioni conquistate da Capuana nel campo delle tecniche narrative e che, come sinora si è mostrato, sono il segno manifesto di una certa idea di opera letteraria.

Come si mostrerà attraverso qualche esempio, nel passaggio dall'una all'altra edizione della stessa novella, si osserva un uso irregolare, non sempre coerente del segno tipografico che introduce la voce dialogata (il trattino orizzontale –) e che talvolta ricorre anche in apertura del discorso indiretto libero. Senza volere giungere a conclusioni affrettate, nell'attesa sia di completare la campionatura dei testi in esame, sia di escludere una ragione quale per esempio la necessità di adeguarsi alle 'norme editoriali' diverse da una casa editrice a un'altra, o addirittura una banale distrazione, tuttavia sembrerebbe di poter ipotizzare che la motivazione dell'uso del trattino anche in apertura dell'indiretto libero risiederebbe nel difficile passaggio compiuto dallo scrittore siciliano dal rap-

[50] Il carteggio con Verga testimonia le preoccupazioni dei due scrittori per il tenore di vita, molto dispendioso, che le nuove metropoli impongono all'artista che vive del suo mestiere. La nuova condizione sociale dello scrittore, infatti, impone spesso gravi conflitti di coscienza, perché è costretto a sacrificare l'ispirazione più autentica per servire le mediocri richieste del mercato e 'vendere' la propria arte. Nel passaggio al nuovo secolo si approfondirà il divario tra il sistema artistico e quello sociale e si acuirà la consapevolezza dell'eccellenza dell'artista in un mondo degradato dalla logica del denaro.

porto 'manzoniano' tra narratore e personaggio a un rapporto sempre più autonomo e libero da dipendenze[51]. Come ricorda Bigazzi, infatti, Capuana ricercava una tecnica narrativa in grado di tradurre la teoria dell'autonomia dei personaggi dall'autore, ma a «tanta lucidità, vale ripeterlo, il narratore risponde però con molte incertezze. [...] il suo patrimonio tecnico non è molto ricco, a dispetto delle sue idee»[52]; inoltre, come vedremo attraverso la analisi delle tecniche narrative usate nelle novelle, l'influenza del teatro è molto forte e determina alcuni caratteri ricorrenti della narrazione capuaniana, quali per esempio l'*incipit* in *medias res*, a fatto avvenuto seguita poi dalla diegesi per analessi, e la prevalenza delle parti dialogate su quelle narrate.

Nella *Nota ai testi* curata da E. Ghidetti nel terzo volume dei *Racconti* di Capuana[53], il lettore può ricostruire la complessa storia editoriale di ogni singola novella contenuta nelle nove raccolte scelte dal curatore di questa antologia. Come spesso accadeva, una novella, pubblicata inizialmente su rivista, veniva poi riunita insieme ad altre in un raccolta, riedita in una successiva magari con un titolo diverso e, a distanza di anni, in un'altra ancora. È il caso di non pochi testi; per esempio dei sei *Profili,* riproposti, qualcuno con titolo diverso, in *Le Appassionate* (1893) e poi in *Ribrezzo e fascino* (1920) con correzioni che non riguardano soltanto il lessico o la disposizione complessiva della materia narrativa ma, come ora vedremo, anche il passaggio dalla voce dialogata all'indiretto libero oppure, viceversa, dalla *narrazione* all'*azione*.

Confronteremo tre stesure di *Ribrezzo*[54], la prima nell'edizione Giannotta 1885, la seconda nelle *Appassionate* (1893), la terza in

[51] La difficoltà di tradurre in concreta narrazione la teoria dell'impersonalità, lucidamente esposta a più riprese da Capuana e, in particolare, in *Come io divenni novelliere. Confessione a Neera*, premessa a *Homo*, nuova ed. riveduta dall'autore e con aggiunta di due racconti, Milano, Treves, 1888, è ribadita da R. BIGAZZI in *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà*. Atti del Convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, cit., pp. 97-111.

[52] R. BIGAZZI, *La carriera di un novelliere*, cit., p. 100.

[53] L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, Roma, Salerno, 1973-74, 3 voll., vol. III, pp. 313-20.

[54] Come riferisce Ghidetti in nota (p. 427, prima raccolta del tomo II), *Ribrezzo* fu prima pubblicata in un volume a cui dava il titolo, *Ribrezzo*, Catania, Giannotta 1885, poi fu riunita in *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889, poi ancora col titolo *Tortura* in *Le Appassionate*, Catania, Giannotta, 1893 e, infine, col titolo *Travolta* in *Ribrezzo e fascino,* Palermo, Pedone-Lauriel, 1921 e nello stesso anno, col titolo *Orrori*, anche nella raccolta postuma *Come l'onda...*

Ribrezzo e fascino (1921), soffermandoci solamente sui passaggi in cui emerge l'uso corretto o 'ibrido' del discorso indiretto libero. Dopo aver confrontato le tre stesure in un numero di occorrenze sufficienti, si potranno osservare alcune costanti stilistiche e, soprattutto, collegarle alla produzione coeva e precedente di Capuana, per esempio a *Giacinta* dove, come si è già scritto, nel passaggio alla terza edizione avviene un mutamento formale nell'uso prevalente del dialogo rispetto all'indiretto libero moderatamente usato già nella prima stesura del 1879; osservazione che autorizza a dedurre alcune provvisorie conclusioni.

In particolare, la prima considerazione è che, già all'altezza degli anni Ottanta, lo scrittore siciliano non solo conosce, ma usa correttamente la nuova tecnica narrativa e ne sfrutta efficacemente le potenzialità analitiche laddove meglio possono servire, nello studio di un 'caso patologico', nello scavo analitico della psiche distorta di una donna predestinata alla rovina; da ciò deriva la conseguente deduzione che, negli anni Novanta e oltre, Capuana sviluppa compiutamente le capacità retoriche di composizione e costruzione narrativa – si veda il caso del *Decameroncino* – oppure segue l'indirizzo tematico sempre più intimo e psicologico ricavato dalla produzione più recente parallelamente a un uso sempre più maturo delle tecniche di *rappresentazione* narrativa.

Ribrezzo racconta il tormento e il senso di colpa della signora Rosati, giovane e bella donna trascinata nella rovina materiale e morale dall'adulterio 'subìto'. 'Subìto' perché l'episodio viene rimosso e negato dalla donna che, come tutte le vittime del destino, in Capuana, portano il peso di colpe di cui non sono responsabili – stupri, violenze – e sono costrette a schiacciare sotto il peso delle maldicenze della società benpensante, l'anelito alla libertà individuale. Fin dall'epoca di *Giacinta*, l'individuo, in particolare la donna, è destinato a soccombere, a essere isolato da una comunità coesa nel moralismo e in convenzioni sociali immodificabili; caso emblematico è, infatti, il modo in cui la scienza della fine dell'Ottocento studia la malattia mentale, come il caso patologico dell'anomalia del singolo che dev'essere curato per reinserirsi nel tessuto sociale, da cui è stato temporaneamente escluso[55]. La signora Rosati, infatti,

[55] La signora Rosati, come Giacinta, sarà travolta dalla sventura che si è abbattuta su di lei dopo l'adulterio, la violazione, cioè, del vincolo borghese per eccellenza, il matrimonio e Capuana, pur condividendone le sofferenze, non crea per questi personaggi

ripudiata dal marito, fugge via nel paese dei genitori, dove ritrova però lo stesso ambiente ostile e colpevolizzante. Il ritorno nella casa della sua infanzia diviene veicolo di ricordi infantili, sebbene a tratti la ricerca della serenità interiore è squarciata dal riaffiorare sconclusionato di frammenti della tragica sera dell'adulterio. Il tempo interno della narrazione si adegua allo stravolgimento interiore della protagonista; il racconto inizia per analessi, a 'fatto' già avvenuto, 'fatto', però, che il lettore apprenderà solo attraverso l'intermittenza dei frammenti che riaffiorano disordinatamente alla coscienza di Giustina. Tutta la narrazione è la rievocazione iterata di quei momenti attraverso la voce di un narratore in terza persona che non può qui non adottare la voce e il punto di vista della protagonista. L'indiretto libero, come vedremo, è la tecnica narrativa predominante perché serve efficacemente a riportare i pensieri profondi della coscienza della signora Rosati, filtrandoli attraverso la razionalizzazione della grammatica e della sintassi linguistiche e, naturalmente, oggettivizzati grazie alla distanza garantita da una terza persona narrante, sebbene falsa. Esclusi sono, dunque, sia il monologo interiore – altrove invece usato – sia certamente il flusso di coscienza, non rispondente alla ricerca del controllo razionale sui moti tempestosi della coscienza, che Capuana aveva ereditato dalla cultura positivistica e che condivideva nonostante le aperture ad orizzonti culturali più vasti quali ad esempio gli studi sul paranormale o sulla fenomenologia psichica in stato di sonnambulismo.

Giustina Rosati è, dunque, travolta nella rovina: destinata all'infelicità, ripudiata dal marito che la crede adultera, respinta anche dal padre, presso cui si è rifugiata illudendosi di trovare conforto e comprensione, tutti la credono colpevole, mentre lei grida la sua innocenza. Emarginata dalla presunta colpa, Giustina trasforma all'interno di se stessa il rifiuto subìto in rifiuto esercitato contro la persona che la ama e le promette felicità. Non potendo ribaltare la propria condizione di emarginazione sociale e familiare, le vittime della maldicenza, in Capuana, non trovano altro modo che trasformare il dolore subìto in malessere interiore. Qui il ribrezzo del corpo altrui, altrove la malattia mentale, la follia, altre volte il suicidio, sono tutte manifestazioni diverse di un'ingiu-

alcuna condizione di riscatto, se non la fuga nella follia. Malato è l'individuo non il corpo sociale, sostiene lo scrittore siciliano, all'opposto di quanto Svevo farà dire a Zeno nella *La coscienza di Zeno* (1925).

stizia subìta e di una ribellione soffocata nel silenzio[56].

La parte finale del racconto è la rievocazione dell'incontro con l'amante, il capitano Fasciotti, che ella rifiuta manifestando ribrezzo per il suo corpo[57]. Nei suoi confronti Giustina prova solo orrore, vorrebbe che bastasse solo un coinvolgimento spirituale, non fisico e, nella lotta interiore che sostiene, non può far trasparire che distacco e rifiuto. Lontana dal marito e dal figlioletto, ella conduce una vita distrutta dal martirio inconfessabile. Ma, alla fine, la tragedia esplode. Fra i due, dopo un episodio di rabbia incontrollata, cala il gelo della rottura; l'amante la abbandona e lei torna apparentemente alla serena vita quotidiana, fino a quando, però non s'accorge che Fasciotti ha smesso di amarla col cuore, il più forte dei legami[58]. Allora cade nel delirio più fosco, abbandonata anche dall'amante che pareva essere innamorato di lei e muore.

Vediamo adesso in che modo Capuana riesce a penetrare dentro i pensieri di Giustina rispettivamente nell'edizione 1885, e poi nelle due successive del 1893 e 1921[59].

In generale *Ribrezzo* '93 e *Ribrezzo* '21 sono uguali anche nell'uso corretto dell'indiretto libero senza trattino orizzontale:

[56] Ricordiamo che, già a partire dal 1879, il testo del drammaturgo norvegese Ibsen, *Casa di bambola*, era già tradotto e in circolazione; nell'opera del norvegese, al contrario di quanto avviene negli stessi anni in Italia, la donna si fa portatrice di istanze libertarie, legate al riconoscimento dei diritti individuali, che nel nostro paese si faranno strada molti decenni più tardi.

[57] Leggiamo dai *Racconti*, a cura di GHIDETTI, tomo II, cit., p. 449: «– Ma, dopo? – aveva subito riflettuto – Come ne godrebbero coloro che mi hanno dato la spinta! Prima tradì il marito; ora abbandona l'amante, e non ha aspettato neppur molto! Così direbbero, così. È orribile! Dunque una persona buona e onesta può diventar cattiva e miserabile anche quand'elle non vuole? E c'è chi grida: "La ragione! La ragione!...". A che giova, a che mai, se non è buona a salvarci dall'improvviso accecamento d'un dispetto, se ci lascia addentare e stritolare da una circostanza che decide, senza rimedio, dell'avvenire d'una vita? – ». Sono le parole del monologo tragico di una vittima trasformata in eroina di una tragedia moderna, nella quale il destino ingiusto e crudele schiaccia la volontà del singolo, secondo una cieca amministrazione della Giustizia. Il monologo ha i toni enfatici della recitazione teatrale. La drammaticità degli eventi che costellano gli ultimi mesi di vita di Giustina, vittima rifiutata, fa risuonare l'eco delle eroine tragiche delle tragedie manzoniane, che non sperano in una Giustizia in terra; lo fa supporre il commento finale della suora: «– Povera signora!...Se avesse saputo che, quando gli uomini non perdonano, c'è sempre Dio che perdona! – disse la suora», *Racconti*, cit., p. 474.

[58] Anche Giacinta cade vittima del delirio al sospetto che Andrea non la ama più.

[59] Per facilitare le citazioni le tre stesure verranno indicate rispettivamente: R85, R93 e R21.

R93: Oh, era andata per questo!
R21: Oh, era andata per questo!

R93: La ragione le si intorbidava: – Come mai s'era risoluta? Come mai?[60]
R21: La ragione le si intorbidava: – Come mai s'era risoluta? Come mai?

Qualche volta, però, il trattino orizzontale ricompare:

R93: – Mentiva forse scrivendogli così? No, gli era grata
R21: – Mentiva forse scrivendogli così? No, gli era grata

Nell'edizione più antica, *Ribrezzo* '85, il trattino che introduce l'indiretto libero compare quasi sempre:

– Come mai s'era risoluta?...Come mai?[61]
– Non era tornata pura...
– Lo sapeva che non avrebbe risposto!...E non le importava che rispondesse! Oramai![62]

Dal momento che lo si trova attestato correttamente anche in *Ribrezzo* '85, significa che, avendolo usato già nella prima *Giacinta* (1879), lo sperimentava anche nelle novelle:

R85: – Oh, non li invidiava! Era mai giunta a comprendere quei pazzi trasporti di passione?...le ripugnavano anzi, per natura...[63]
R85: – Il suo maestro avea forse ragione, ripetendole: peccato questo talento perduto![64]

R85: – Si trattava di lei, senza dubbio!...Di qualche nuova ingiuria di suo marito!...[65]
R93: – Si tratta di me, senza dubbio; di qualche nuova indegnità di mio marito!...

R85: – Come avea potuto resistere?...Come resisteva ancora?[66]
R93: – Come ho potuto resistere?...Come resisto ancora?

R85: – Ed era passato un mese e mezzo!
R93: – Ed è passato un mese e mezzo!

R85: – Era dunque di ghiaccio?

60 R93, Catania, Giannotta, p. 431.
61 R85, Catania, Giannotta, p. 12.
62 *Ivi*, p. 16.
63 *Ivi*, p. 27.
64 *Ivi* p. 30.
65 *Ivi*, p. 34.
66 *Ivi*, p. 44.

R93/R21: – Sono dunque di ghiaccio?...Come mai non lo amo?...Come mai resto impassibile di fronte a tanta delicatezza di passione che può chiamarsi eroismo?

Si osserva, dunque, che anche in tutte e tre le edizioni successive, Capuana alterna l'uso 'corretto' della nuova tecnica a quello che qui definiamo 'ibrido', cioè introdotto dal trattino orizzontale; ma si tratta comunque di una tecnica mai veramente ben padroneggiata[67]. I sentimenti di Giustina non affiorano grazie alla capacità del narratore di sondare le minime sfaccettature del suo animo; anzi, queste si limitano ai punti esclamativi e ai puntini di sospensione, come se il narratore si limitasse a trasferire l'emozione *vissuta* sul palcoscenico a quella *narrata* in terza persona.

Gli ultimi esempi mostrano che Capuana corregge i pronomi e gli aggettivi di terza persona (lei/suo) in quelli di prima (me/mio), ripristinando la coerenza grammaticale rispetto alla scelta del monologo; un monologo, bisogna aggiungere, non interiore, ma *parlato*, forse anche qui segno residuale di tecniche drammaturgiche ancora influenti.

Ricorrono altri passi in cui è attestato in tutte e tre le stesure l'indiretto libero introdotto dal trattino e sempre con una forzatura enfatica dei sentimenti, soprattutto nell'edizione 1885:

R85: – ...Ah, egli tornava più innamorato, più illuso di prima...
R93: – Colui tornava più innamorato, più illuso di prima.

R85: – Fino a che ora sarebb'egli rimasto solo in salotto?
R93/R21: – Fino a che ora rimarrà in salotto?

R85: – Quante ore eran già trascorse?
R93/R21: Quante ore erano passate?

Nel passaggio all'edizione 1893 il lessico diviene meno arcaizzante, l'enfasi diminuisce e in generale si registra un uso meno

67 L'uso 'timoroso' dell'indiretto libero era stato già notato da R. BIGAZZI in *La carriera di un novelliere*, cit., p. 102: «Una struttura sapiente, disturbata dal narratore che irrompe nel testo alla maniera di *Giacinta*, e che tuttavia vorrebbe qualche rara volta far sentire la voce interiore dei personaggi: e ci riesce ricorrendo sia al discorso interiore che a quello indiretto libero, però tanto timorosi della propria audacia da avere bisogno del trattino del dialogo [...] per segnalare al lettore la loro appartenenza al personaggio». L'incapacità di svincolare del tutto i personaggi dall'autorità morale del narratore, continua Bigazzi, ritorna anche in altre novelle, *Storia fosca* e *Contrasto*. Come Capuana scrive in *Coscienze*, Catania, Battiato, 1905, la novella deve creare caratteri autonomi, che vivono di vita propria, tuttavia, ancora nel *Decameroncino* (1901) l'unico reale protagonista è il narratore, il dottor Maggioli, *alter-ego* dello scrittore.

'ibrido' dell'indiretto libero.

L'edizione 1885, invece, è più legata ancora ai moduli drammatici, enfatici, cui si prestano i soggetti di tante storie capuaniane, solitari e tragici; però attesta l'uso corretto dell'indiretto libero, anche se in percentuale minore rispetto all'uso 'ibrido'.

In un'altra novella, *Tortura*[68], si ritrova l'uso corretto dell'indiretto libero, laddove nell'edizione del 1889, invece, è 'ibrido':

T93: – Com'era avvenuto? Non avrebbe saputo dirlo neppur lei. Insidia, aggressione!...Qualcosa di vigliacco e di brutale...Un'infamia! [...] Com'era avvenuto? Se lo domandava spesso, tentando d'illudersi per non più ricordarsene, [...][69]

Ma...e la sua debolezza non ci aveva concorso per nulla? Ma... e non c'era stato dalla parte di lei un cieco assentimento dei sensi?...Oh, no! Oh, no! Ella non sospettava; non diffidava...Il fratello di suo marito...Sarebbe stato un delitto[70].

La voce interiore della protagonista, Teresa, trova spazio nel discorso indiretto di una terza persona fittizia e grida con la forza di un monologo drammatico. La stessa cosa si osserva nell'edizione precedente, del 1889, dove l'enfasi è rafforzata ancora di più dalla presenza dei punti esclamativi, oltre che dall'uso 'ibrido' dell'indiretto libero:

T89: – E quando suo marito sarebbe tornato? Oh, non ci voleva pensare! – Sarebbe morta, prima. Non si sentiva già morire? Ed era bene!

T93: E quando suo marito sarebbe tornato? Oh, non ci voleva pensare! Sarebbe morta, prima. Non si sentiva già morire? Ed era bene

T89: – Aveva avuto la temerità di tornare?...Di chiederle di parlarle? – Era sbalzata, tremante...

T93: Sentendo che egli aspettava in salotto – aveva avuto la temerità di tornare e di chiederle di parlarle! – tremante e convulsa era sbalzata dal letto, senza sapere quel che intendesse fare;

T89: – Si, avrebbe taciuto...

T93: Si, avrebbe taciuto...Sì, avrebbe mentito...Ma se suo marito tardava ancora?

T89: – Perché doveva ripugnarle mentire? Non era per un buon fine?

T93: – Perché doveva ripugnarle mentire? Non era per un buon fine?

[68] La novella era stata prima compresa in *Fumando* (1889) e poi in *Le Appassionate*, da cui citiamo.

[69] *Tortura*, in *Le Appassionate, Racconti*, a cura di GHIDETTI, cit., tomo II, p. 255.

[70] *Ivi*, p. 256.

Tutti gli esempi riportati sembrerebbero confermare l'ipotesi che il passaggio all'edizione del 1893 sia consistito nell'acquisizione più matura della nuova tecnica, anche se l'ultima citazione, sopra riportata, sembrerebbe smentirlo. Lo è certamente nel passo sotto citato:

T89: [...] e anche quello dell'innocente creatura che non doveva risentire essa sola il peso dell'infamia altrui, ne scontava la pena!

T93: – Era ingiusta. Non doveva risentire solo colei il peso dell'infamia altrui, né scontarne la pena! –

L'edizione del 1889, comunque, riporta in percentuale più occorrenze 'ibride' di indiretto libero; ha un tono più enfatico e sul piano lessicale usa più arcaismi.

Dalle osservazioni fatte a proposito degli interventi di Capuana sulle successive edizioni di *Giacinta* e di alcune novelle emerge chiaramente che il decennio 1879-1889 fu un periodo di intensa riflessione teorica sulle forme narrative e anche di sperimentazione delle nuove tecniche di rappresentazione della realtà.

Lo scrittore riporta una pagina dei *Malavoglia* per mostrare quanto efficace fosse la lingua inventata da Verga per rendere la realtà *viva* dei personaggi e delle loro storie narrate. Trasferire nell'arte la materia quotidiana dei *fatti*, trovando per essi un modo, uno stile e una forma adatti, questo – ribadisce Capuana – dev'essere il compito dell'artista moderno:

Vorrà anche dire: è solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria, il segreto processo della natura[71].

Eccolo il mistero della creazione artistica sul quale, da ora in poi, si concentreranno le riflessioni del Capuana teorico ma anche la sperimentazione stilistica del narratore: l'artista creatore ripete, inconsapevolmente, lo stesso processo creativo esistente in natura. Il *fatto* non basta se poi l'artista non riesce a farne un'opera d'arte:

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*. L'analisi può darci benissimo un essere astratto, quasi chimicamente suddiviso in tutti i suoi integrali elementi; per esempio:

[71] L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit., p. XXVIII.

di mezzi artistici e di facoltà creative che serve a infondere in un'opera d'arte il soffio divino della vita[78].

Sembra di sentire risuonare l'eco delle altrettanto energiche autodifese di Dossi contro i *gramatici* e i puristi della lingua, attenti solo al vocabolario ma incompetenti quanto alla capacità di intendere un'opera d'arte.

C'è, dunque, un comune sentire dell'artista in questi decenni di fine secolo; un diffuso risveglio di spinte innovative, di ricerca di formule stilistiche idonee ai nuovi soggetti dell'arte e, come conseguenza, un forte bisogno di spiegare, di difendersi dagli attacchi ostili, di ribadire la necessità del progresso delle *forme* dell'arte, imponendo la regola della continua trasformazione delle regole stesse. L'unica legge, sembra proporre il pittore o lo scrittore *moderno*, è imporre come norma perenne la ricerca continua che fa invecchiare ciò che, fino a poco tempo prima, era percepito come 'nuovo', estraneo, diverso[79].

La sperimentazione di nuove tecniche narrative e l'elaborazione di una teoria estetica innovativa, che poneva al centro della riflessione dell'artista l'opera d'arte nella sua autonomia, trovano applicazione fin dalle prime prove narrative. Si è parlato di *Giacinta,* ma è il caso anche della novella *Contrasto*[80], risalente allo stesso anno dei

[78] *Ivi*, pp. 177-78.

[79] La letteratura, e le arti moderne in generale, fanno propria l'essenza più caratteristica dell'epoca ovvero il veloce ricambio di ogni moda, il concetto stesso di moda come gusto transitorio, destinato ad essere sostituito da una moda e un gusto più 'nuovi'. La percezione stessa dello scorrere del tempo diviene caotica, simultanea e il senso della storia si fonda sull'idea di progressivo avvicendamento di un'epoca a un'altra. L'immaginario artistico e letterario è, infatti, strettamente interrelato con le idee filosofiche, estetiche del tempo; certamente il Positivismo in campo filosofico, la decretata «morte dell'arte» di Hegel, il pensiero marxista applicato all'economia e alla storia – quest'ultima intesa come processo progressivo e lineare di cambiamento – tutti questi fattori contribuirono nella seconda metà del XIX secolo a costruire il nuovo sistema di percezione della realtà e – per l'artista – il nuovo gusto, una nuova estetica fondata non più sul Bello eterno e immutabile, ma sulla successione delle Mode. Per tutti questi argomenti si leggano C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, con Prefazione di E. Raimondi, in particolare *Salon del 1859*, pp. 212-25 e *Il pittore della vita moderna*, pp. 278-313. Sull'artista nell'epoca moderna si sofferma W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995; sull'industria culturale e l'editoria G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei modelli e dei generi nell'editoria italiana (1845-1925)* in AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 687-763.

[80] *Contrasto*, in *Storia fosca*, Roma, Sommaruga, 1883 e poi in *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914. La novella, però, come recita la sigla finale, risale al 15 dicembre 1877, cioè allo stesso anno dei sei *Profili*.

Profili, dove è messo in scena il conflitto tra Ideale e Reale. Il confronto tra l'edizione del 1877 – riportata in *Il nemico è in noi* (1914) – e quella romana del 1883 evidenzia alcune differenze sia nella distribuzione interna della materia narrata sia nell'uso del discorso indiretto libero. È la storia di un sogno vissuto come realtà, e come tale riportato, dal giovane Alberto, disteso sul canapé del Club, immerso in un abbandono dei sensi. Alberto sogna di attendere l'arrivo in casa propria di una bellissima donna, la signora Moroni, ma nell'attesa gli ritorna alla memoria la figura di Erminia, una bella fanciulla della quale si era innamorato un tempo. Il riaffiorare del ricordo sostituisce il desiderio di un amore prossimo: «[...] tutto quel passato gli si risvegliava nella memoria, viveva una vita quasi più reale di quella vissuta»[81]. L'edizione del 1877 è divisa in sette blocchi narrativi che scandiscono il tempo interno della narrazione, dei quali invece l'edizione del 1883 è priva. Già nell'edizione più antica, inoltre, è attestato un uso corretto dell'indiretto libero:

> Già, se cominciava a piovere, col rovescione che sarebbe venuto giù, lei avrebbe trovato una scusa per mancare alla promessa. Oh, non le sarebbe parso vero! Se l'era lasciata strappare a stento, dopo parecchi mesi d'insistenza, quasi per stanchezza...! La pioggia, sicuramente, sarebbe stata un bel pretesto![82]

Invece l'edizione sommarughiana del 1883 rivela incertezze nell'uso di questa tecnica narrativa:

> N: «– Inutile! Non posso leggere. Le lettere mi ballano sotto gli occhi. Son troppo arrabbiato.»[83]
> SF: «– Inutile! Non poteva leggere. Le lettere gli ballavano sotto gli occhi. Era troppo arrabbiato – »[84]

Ma non ci si illuda sull'uso costante del discorso indiretto libero corretto già all'altezza del 1877, perché due pagine più avanti nell'edizione antica troviamo:

> N: «– Avea dormito? Avea sognato? Avea fantasticato?»
> N: «– Era lei! La desiderata da tanto tempo! [...]»[85]

[81] *Contrasto*, in *Il nemico è in noi*, cit., p. 108.

[82] *Ivi*, p. 102.

[83] *Ivi*, p. 103. Con la sigla N si indica l'edizione del 1877 inserita in *Il nemico è in noi*.

[84] *Contrasto*, in *Storia fosca*, cit. La sigla SF indica l'edizione del 1883.

[85] *Contrasto*, in N, cit., p. 105 e p. 110.

Quest'ultima citazione dimostra che in entrambe le edizioni l'uso della nuova tecnica è 'ibrido'; quando il narratore, anonimo ma in prima persona, ne riporta le fantasticherie, l'uso dell'indiretto libero è corretto:

> Gli pareva un sogno! Povera Erminia! [...] Terribili momenti! Ma che fare contro quella forza brutale che spezzava, a un tratto, la loro catena di amore? Ella doveva partire col marito, senza speranza di ritorno! Quel colpo la uccideva! Già le pareva di accomiatarsi da lui dal letto di morte! Si sentiva schiacciato anche lui; sentiva mancarsi il respiro! [...] Come si erano amati![86]

Emerge cioè una modalità espressiva più enfatica e drammaturgica che non una tecnica narrativa che sperimenta in modo maturo la nuova forma narrativa per rivelare i più intimi segreti del pensiero.

Da quanto sopra analizzato, sembra che nei primi anni Ottanta (tra il 1877 e il 1883) Capuana conoscesse già la nuova tecnica narrativa dell'indiretto libero, sperimentata più in funzione drammaturgica, e che avesse ben ferma la convinzione della priorità della forma in un'opera d'arte. L'artista creatore, infatti, possiede due facoltà divine, la fantasia e l'immaginazione, che rendono sacra la sua funzione. In un periodo di progressiva laicizzazione della cultura, Capuana recupera il primato eccezionale dell'Arte e dell'artista, colto da uno stato di incoscienza, di sonnambulismo che gli impediscono di spiegare il mistero della creazione. Queste considerazioni trovano sostegno nelle parole dello scienziato Lombroso, a cui aveva fatto omaggio di *Spiritismo?*, opera pubblicata nel 1884 sotto forma di lettera a Salvatore Farina, nella quale lo scrittore siciliano discute con l'amico in merito alla possibilità di conoscenza razionale di tutto ciò che riguarda la mente umana. Lo psichiatra Lombroso, nella lettera di ringraziamento per aver ricevuto il prezioso volume *Spiritismo?*, gli aveva scritto che il mistero della creazione artistica ha qualcosa di analogo con le allucinazioni dei malati mentali. Ciò spiega l'interesse di Capuana per i 'casi patologici', fin dai tempi dei sei *Profili* di donne poi inseriti nelle *Appassionate*. La donna diventa portatrice di un'istanza idealistica che però non trova possibilità concreta di realizzazione nella realtà, restando nel regno delle aspirazioni ideali – come nel caso degli *ideali* rappresentati dai sei *Profili* – oppure ritorcendo la traiettoria del

[86] *Ivi*, p. 107.

desiderio contro se stessa e il proprio equilibrio psichico. Tutte le eroine capuaniane, Giustina, Giacinta, Teresa, reprimono l'impossibile anelito alla libertà dalle convenzioni borghesi e lo trasformano in sintomo psichico. Dagli esordi narrativi fino alle raccolte degli anni Dieci del Novecento Capuana sceglierà come soggetto il mistero della mente umana e quello dell'Arte.

Emblematica, da questo punto di vista, è la novella *Tormenta*[87], storia dell'interferenza tra realtà e finzione narrativa[88]. Pietro Borgagli è uno scrittore di successo, autore di un romanzo intitolato *Gran Sogno*; la moglie Diana inizia a leggerlo e vi trova riferimenti alla passione del marito e a frammenti del passato che scatenano in lei una incontenibile gelosia:

> E come poteva mai darsi che un uomo indovinasse o inventasse quelle passioni, quei contrasti, quelle lotte senza che il suo cuore vi avesse davvero partecipato in una o in altra maniera? Se non precisamente a quel modo, se con particolari diversi, non voleva dir nulla; forse anche con maggior violenza, con circostanze tali, senza dubbio, da far esitare la penna più esperta...da costringerla ad attenuare, a travisare un po' la realtà, a deformarla probabilmente,

[87] L. CAPUANA, *Tormenta*, in *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914. La raccolta comprendeva anche *Storia fosca, Convalescenza, Un bacio, Contrasto, L'ideale di Pïula, Un caso di sonnambulismo, Il dottor Cymbalus.*

[88] Lo stesso scambio tra Arte e Vita è il soggetto di *Fatale influsso* in *Un Vampiro*, Roma, Voghera, 1907, racconto inedito che inscena il dramma di una coppia, Delia e Raimondo. Quest'ultimo, come il Pietro Borgagli di *Tormenta*, è un artista, uno scultore totalmente compenetrato nella creazione della sua opera d'arte, una statua rappresentante la Bellezza. Delia, però, se ne ingelosisce e comincia, come Diana, a *vedere* fantasmi inesistenti; si sente minacciata dalla rivale, suo 'doppio-artistico', che in sé eterna l'ideale della Bellezza: «nella mia intenzione, doveva essere Delia trasformata in dea, idealizzata, se pure ci fosse stato bisogno d'idealizzare una figura che era, pei miei occhi, un'idealità artistica in atto» (*Fatale influsso* in *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, cit., p. 231). Lo scontro tra Ideale e Realtà è tutto in queste premesse; «E questo forse – anzi senza forse, ora ne sono convinto – ha prodotto gli incredibili fenomeni che per un intero anno mi han dato l'impressione di una vita fuori della vita, d'una vita che non so distinguere se sia stata sogno o realtà, e che aggiungerà presto un'altra catastrofe a quella avvenuta tre mesi addietro» racconta Raimondo sconvolto all'amico scienziato Blesio (*Fatale influsso* in *Racconti* a cura di E. GHIDETTI, cit., p. 227). La novella risale al 1907, quando Capuana ha ormai incentrato la produzione novellistica sul conflitto tra Arte e Natura; come in quello tra Scienza e Natura a uscire sconfitta è il primo termine del conflitto, l'Arte o l'Artificio. Nel caso di *Fatale influsso* esso consisteva nel tentativo artificioso da parte di Raimondo di ipnotizzare Delia per convincerla a attenuare la gelosia, ma l'esito era stato peggiore. Delia, infatti, in un incontenibile raptus di follia si era avventata contro la statua che, nelle intenzioni di Raimondo, doveva rappresentarla e l'aveva fatta a pezzi. Allo stesso modo la gelosia irrefrenabile di Diana annienta, come vedremo, la creatura artistica del marito, i romanzi.

per non far riconoscere persone e fatti e suscitare scandali e recriminazioni[89].

Il narratore in terza persona registra i pensieri silenziosi di Diana e, attraverso l'indiretto libero, li riporta sulla pagina, però, senza poter rinunciare all'enfasi drammatica manifestata attraverso i puntini di sospensione.

Inorgoglito dall'attenzione che la moglie riserva alla sua creazione, Pietro cerca di spiegarle in cosa consista il mistero inesplicabile della creazione artistica:

– Tu non puoi immaginare il piacere che mi produci in questo momento, ragionando dei personaggi e dei fatti del mio romanzo come di persone e di avvenimenti reali. Certamente qualcosa di mio c'è in essi e del me più schietto e più sincero. Sono passati per la mia immaginazione, si sono fusi, si sono organizzati in essa pur tentando di assumere una loro distinta personalità. Io stesso non saprei precisamente dirti come questo avvenga. L'artista, scrivendo, è in una specie di semi inconsapevolezza, sta a guardare, meravigliato – più che non farebbero gli altri – quel che avviene dentro di lui, il miracolo della creazione; e forse è il solo a goderne pienamente, perché, soltanto lui può osservarne il processo di mano in mano che esso avviene[90].

È il fulcro delle riflessioni sull'arte che Capuana aveva svolto già a partire dal saggio *Per l'arte* (1885) e che proseguono nella direzione dell'autonomia dell'opera e dei personaggi creati nella mente dell'artista. Parallelamente alle teorie scientifiche sulla conoscenza Capuana, dunque, elabora, nel 1905, le sue personali teorie estetiche, senza soluzione di continuità[91]:

– [...] Che t'importa di sapere, con precisione, quel che c'è di me, della mia vita, del mio passato, del mio cuore, del mio spirito nell'opera mia narrativa? Qualcosa, molto o poco, dev'esserci, per forza. Ma ormai questo qualcosa, poco o molto, non ha nessuna importanza; è ridotto, per dir così, proprio a materiale – nota: a materiale – da servire alla costruzione dell'opera d'arte. L'importante è la forza creatrice che ora aiuta ad adoprarlo [...][92].

L'autore si rispecchia in tutto e per tutto nel suo personaggio,

[89] *Tormenta*, cit., p. 7.
[90] *Ivi*, pp. 10-11.
[91] Si rileggano le riflessioni teoriche contenute in *L'Arte e la Vita*, in «Nuova Antologia», 16 luglio 1905 e poi in *Saggi critici*, a cura di E. SCUDERI, cit. Sul nesso che lega in Capuana l'interesse scientifico per i processi psichici e quello più squisitamente teorico, riguardante il mistero della creazione artistica, si sofferma tra gli altri E. GHIDETTI, *Introduzione* ai *Racconti*, cit., vol. I, pp. IX-LVI.
[92] *Tormenta*, cit., p. 15.

lo scrittore Pietro, che tra un'opera e l'altra scrive anche novelle per i giornali e i periodici con cui aveva stipulato dei contratti. Ma l'opera a cui consacrava la sua fama di artista rimane *Gran Sogno*; un «sogno di bellezza, di sentimento, d'ideale, che ora s'identificava con l'Arte, l'altro gran sogno di ideale e di bellezza, raggiante, più che mai, nel suo fervido intelletto»[93]. In verità il *Gran Sogno* di Pietro è l'ideale della Bellezza che egli trova incarnato nelle fattezze della sua amata Diana, personificazione della dea della caccia, dea che sacrifica il sentimento amoroso in nome della attività venatoria, ma che qui Pietro ha scelto come rappresentazione vivente del suo *ideale*. Si tratta di un gioco di riflessi metaletterari: il *Gran Sogno* dell'arte per Pietro consiste nel creare personaggi viventi, *simboli viventi*, come li aveva definiti il drammaturgo Ibsen – che Capuana conosceva –, ma il suo *sogno* si infrange. Diana cade vittima della follia, viene accecata dalla gelosia per qualcosa che Pietro ritiene inesistente, il passato, la materia trasformata in arte dallo *spiraculum vitae*. Diana, dotata di preveggenza, quasi per una legge di contrappasso, infatti, viene temporaneamente colpita da cecità e da una conseguente strana forma di depressione. La malattia della moglie, però, coinvolge anche Pietro che non riesce più a continuare il suo romanzo e piuttosto preferisce dedicarsi anima e corpo alle cure di lei, finché, col passare dei giorni e dei mesi, sprofondati entrambi in una sorta di chiusura reciproca e di afasia depressiva, Pietro non giunge a una amara decisione:

Era amato, è vero, come pochi potevano lusingarsi di essere stati amati; egli avea visto realizzare il suo gran sogno di bellezza e di amore non soltanto nell'Arte ma nella Vita; e colei che si agitava di tratto in tratto su quel lettino, e che, appunto per accesso di amore, poche ore addietro, avea tentato di morire, gli ispirava tale profonda tenerezza per la quale in quel momento non gli sembrava gran sacrificio fin la rinunzia all'Arte.

– No, l'Arte non vale la vita! – ripeteva talvolta mentalmente[94].

Si noti come, ancora all'altezza del 1914, Capuana preferisca usare lo spazio della voce diretta del personaggio, per comunicarne i pensieri, anziché riportarli attraverso l'indiretto libero. L'esempio sopra citato mostra, infatti, che lo scrittore non rinuncia al discorso diretto pur aggiungendo subito dopo che Pietro ripeteva a se stesso queste parole *mentalmente*, cioè in silenzio; ne conse-

[93] *Ivi*, p. 19.
[94] *Ivi*, p. 36.

gue che, più aderente al significato dell'avverbio sarebbe stato, in questo caso, l'uso dell'indiretto libero.

La conclusione di questa storia, come quella che sigla la *Il Decameroncino* (1901) di qualche anno precedente, segna la vittoria della Natura e della Vita di fronte alle quali il *Gran Sogno* dell'Arte soccombe. La lotta tra la materia informe e greggia, come l'aveva definita molti anni prima in *Per l'arte*, e la *forma* si era svolta, ricorda Borgagli nella conclusione della novella, dentro la sua mente, e da quella lotta estenuante erano nate le sue creazioni artistiche, i romanzi, le novelle e i saggi per anni pubblicati con successo. Quelle opere erano diventate *creature viventi* di vita propria, autonome dalla mente di chi le aveva create, ma adesso Pietro non vive più l'energia misteriosa di un tempo.

Tormenta si chiude, perciò, con l'invito dell'amico di Pietro, accorso a consolarlo con la speranza di riaccendere in lui il fuoco dell'ispirazione artistica, a 'mettere in scena', a trasformare la storia reale che gli è capitata, in un racconto dal titolo *Tormenta*, siglando metanarrativamente il significato della novella stessa.

Sul piano formale, sia le novelle scritte a partire dai primi anni del nuovo secolo – quelle raccolte in *Il Decameroncino, La voluttà del creare, Il nemico è in noi* – sia quelle scritte qualche anno prima e poi reinserite in successive raccolte – secondo la consuetudine di cui si è detto – rivelano un impianto prevalentemente drammaturgico più che narrativo in senso proprio. A suggerire questa considerazione è innanzitutto, come mostrano le analisi fin qui condotte, un uso dell'indiretto libero che abbiamo definito 'ibrido', perchè preceduto dal trattino orizzontale, proprio invece del discorso diretto; a questo si aggiunga l'enfatizzazione drammatica dei sentimenti dei personaggi, come rivela l'alta frequenza dei punti esclamativi e dei puntini di sospensione, e ancora il tempo interno della storia. La quasi totalità dei racconti di Capuana, infatti, iniziano in *medias res*, immettono cioè il lettore direttamente nel cuore degli eventi, la cui origine e la cui evoluzione viene successivamente recuperata dal racconto indiretto fatto per voce di un narratore esterno, la cui posizione privilegiata è quella dominante del narratore onnisciente sui personaggi, i cui pensieri intimi, però, ogni tanto egli riferisce in una falsa terza persona.

Come si è già osservato, però, fin dalla seconda edizione di *Giacinta* e cioè fin dal 1886, lo scrittore siciliano è venuto a conoscenza, attraverso i narratori francesi, della nuova tecnica dell'indiretto

libero, ma non la fa propria in maniera matura e disinvolta, preferendo una modalità di espressione dei sentimenti dei personaggi più drammaturgica, in perfetta coerenza d'altronde con la teoria del personaggio *vivente* e dell'opera d'arte autonoma dal loro creatore, come autonomi sono i personaggi sulla scena teatrale[95].

[95] Tra le tante novelle che mettono in scena tragedie d'amore non corrisposto, ricordiamo *Anime in pena*, ultima delle *Appassionate*, dapprima pubblicata in «Fanfulla della domenica» 18 e 25 novembre 1883 e poi in *Ribrezzo*, Catania, Giannotta, 1885. È la storia tragica di una giovanissima donna, Carmelina, bella ma dallo sguardo smarrito e triste, e del marito di lei, un anziano dal volto scavato, giallo di bile, quasi scheletrico. Come sappiamo da una lettera inviata a Capuana da De Roberto, la novella s'ispirava a un fatto di cronaca avvenuto a Catania, che aveva suscitato molto scalpore. Si trattava del suicidio di una giovane donna, vittima delle ingiuste accuse di un marito geloso. Il fatto aveva tutti i requisiti per una novella a forti tinte romantiche con scontro di passioni, terminante con la morte. Capuana, da ottimo regista qual era, predispone ogni elemento funzionale all'esplosione del dramma. La passione della giovane Carmelina, schiacciata dall'opprimente gelosia del marito esplode all'improvviso, in tutta la sua forza. Decisa a non sopirla, ella si concede alle proposte d'amore di un estraneo, il quale, però, l'abbandona dopo un fuggevole piacere. Il marito, nel frattempo, informato del tradimento della giovane, si toglie la vita davanti allo sguardo esterrefatto della piccola figlia. La scena finale ha le caratteristiche del dramma borghese a tinte forti: lui prende in braccio Lisa, la figlioletta, in preda a un folle furore e lei gli si avventa contro con le braccia tese; poi, il luccichio di una lama e il piombare per terra di lei con gli occhi rovesciati all'indietro, chiudono la novella con gli effetti del tipico dramma di passione romantica. Sul piano stilistico l'effetto drammatico è il risultato dei dialoghi molto fitti, della scarsa attestazione di discorso indiretto libero, della descrizione oggettiva del narratore esterno, che definisce i dettagli esteriori – la scena – dove si svolge il dramma e della gestualità teatrale alla quale è affidata l'espressione dei sentimenti. Un'altra novella ad impianto teatrale è *Storia fosca*, pubblicata dapprima in «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti» di Napoli, 30 marzo 1880, poi in *Un bacio e altri racconti*, Milano, Ottino 1881, ripubblicata in seconda edizione col titolo *Storia fosca*, Roma, Sommaruga, 1883, poi ancora riunita nelle *Appassionate* (1893) e, infine, riproposta in *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914. Questa novella ha un *incipit* di grande effetto drammatico: «– Tu menti! – urlò il barone» rivolto alla giovane e bella baronessa accusata di tradimento; come sempre, in Capuana, il tempo interno della narrazione procede per analessi; anche qui le condizioni che conducono irreparabilmente all'esplosione della tragedia sono poste fin dall'inizio: l'amore incestuoso tra il sedicenne Giorgio e la giovane sua matrigna, la baronessa sposata al vecchio barone Russo-Scauro. Capuana sfrutta tutti gli espedienti per tingere a forti colori la scena del dramma; tra i tanti, ecco il cromatismo simbolico dei denti della baronessa, bianchi come quelli affilati e luccicanti di una bestia, alla cui matta ferinità ella viene assimilata nel momento di massima esplosione del desiderio di possesso. Il colorismo è un espediente di rispecchiamento psicologico del sentimento sul paesaggio e, in questa novella, è particolarmente insistito. Assente quasi del tutto è l'uso del discorso indiretto libero, sia nell'edizione del 1883 sia in quella successiva del 1914, limitandosi appena, in quest'ultima, a una sola occorrenza: «Era stata lei!» in *Il nemico è in noi*, cit., p. 65. Sul piano della tecnica narrativa, *Storia fosca* è divisa in tre blocchi: l'*incipit* analettico, la narra-

Per concludere, prima di passare all'analisi del *Decameroncino* che dimostra la pertinenza di queste riflessioni, la preferenza di Capuana per modalità teatrali di espressione dei sentimenti del personaggio trapela anche sul piano lessicale dall'occorrenza di termini specifici del vocabolario drammaturgico, quali *messa in scena*, *personaggi-attori*, etc., e, infine, anche dalla persistenza di sentimenti romantici – l'amore, la gelosia, il desiderio – portati all'estremo della loro possibilità di realizzazione. La conclusione tragica di tante novelle, infatti, è in linea con l'impossibilità – anche questa tipicamente romantica – di concretizzare un desiderio ideale, mentre, sembrerebbe proporre lo scrittore siciliano, nell'opera d'arte, nella finzione artistica, è possibile che avvenga il contrario; è possibile cioè *trasformare* la realtà in una fantasiosa invenzione *vivente* di vita propria.

In questo consiste il mistero dell'Arte.

zione retrospettiva della vicenda e un epilogo in cui si ritorna al tempo iniziale, quello dei fatti già avvenuti. Come *Anime in pena* anche *Storia fosca* si ispirava a un fatto realmente accaduto; anzi, nella *Nota introduttiva* Capuana precisa di attenersi fedelmente al verbale giudiziario dal quale aveva appreso la storia, raccontata – come sigla l'epilogo – il 15 febbraio 1879, lo stesso anno della prima *Giacinta* (1879). Intorno al 1880, quindi, Capuana sceglie temi tipicamente drammatici e romantici, conflitti di forti passioni, per i quali la modalità drammaturgica offre maggiori garanzie di efficacia rappresentativa. L'articolazione in tre blocchi, per tornare a *Storia fosca*, richiama in mente, infatti, l'apertura sulla scena del dramma all'apice della tensione, poi la rievocazione dell'evento e, infine, la chiusura del sipario con il ritorno al momento iniziale, da cui la narrazione ha preso avvio.

IL DECAMERONCINO

Il Decameroncino[1] occupa il cuore di tre volumi, curati di E. Ghidetti, che raccolgono un centinaio di novelle di Capuana. Tra le *Paesane* e *Delitto ideale, Il Decameroncino* è situato proprio al centro dell'intera raccolta e assume, per la posizione topica che occupa, una funzione espressamente meta-letteraria, per altro manifestata già a partire dal titolo che richiama alla mente l'illustre archetipo boccacciano.

Il modello archetipico della raccolta di novelle narrate una al giorno da un narratore a un gruppo di selezionati e còlti spettatori serve a veicolare la novità del tema che accomuna l'intera raccolta, e cioè il confronto tra Natura e Scienza, sul quale, come si è visto, Capuana aveva già riflettuto nella sua produzione narrativa. La forma è tradizionale ma il contenuto è attuale.

Nel *Decameroncino* il narratore è il dottor Maggioli, un anziano e saggio medico che finge di improvvisare storielle varie per intrattenere una allegra compagnia di ascoltatori riuniti nel salotto della baronessa Lanari. La finzione narrativa, messa in scena dal dottore per rendere attendibili le sue creazioni, obbedisce al primo dovere di ogni narratore che si rispetti, quello di assicurarsi la credibilità del lettore, nel caso nostro dei narratari riuniti nel salotto ad ascoltare le sue improvvisazioni.

L'uso della cornice, di origine medievale, serve qui anche a creare un doppio livello narrativo, che è funzionale, oltretutto, al racconto *fantastico* a cui i racconti di Capuana si ispirano per il tema fantascientifico del conflitto tra le forze occulte della Natura e i poteri della Scienza. La cornice offre, cioè, uno spazio all'interno

[1] Si tratta di una raccolta di dieci novelle inedite e di una *Conclusione*, che svolge la funzione di epilogo meta-narrativo. Le novelle furono pubblicate a Catania dall'editore Giannotta, nel 1901, e poi riproposte in *La voluttà di creare*, Milano, Treves, 1911.

del quale narratore e narrat*a*ri possono prendere fisicamente e mentalmente le distanze dal narrato vero e proprio, dal suo spazio narrativo, e discuterne metanarrativamente mettendone in discussione la veridicità. Questo modello narratologico è tipico di quasi tutti i racconti fantastici dell'Ottocento; per esempio, in quelli di Guy de Maupassant la voce della scienza è affidata, solitamente, a uno psichiatra che dalla soglia della 'cornice' comunica al lettore che riporterà il contenuto del manoscritto di un pazzo o il suo diario; pertanto il lettore potrà ristabilire il 'paradigma di realtà' *normale* confinando l'esperienza letta al regno della follia.

Nel caso del *Decameroncino* la presenza del dottor Maggioli rappresenta una Scienza non più potente né infallibile come un tempo; al contrario essa, edificio un tempo robusto e inossidabile, mostra i segni del tempo e crepe incancellabili. Rispetto all'antenato *Cymbalus*, anziano e fosco fanta-scienziato atterrito egli stesso dagli incontrollabili poteri delle invenzioni scientifiche che osavano sfidare le forze naturali, il vecchio Maggioli rappresenta l'emblema di una conoscenza legittimata solo dall'autorità del tempo trascorso, ma ormai impotente di fronte alle nuove frontiere del sapere, tuttavia sempre curioso e attento alle 'novità': «quasi più vegeto a ottantasei anni e certamente più brioso di un giovanotto del giorno d'oggi», come dichiara Capuana stesso rispecchiandosi nel suo personaggio[2].

Ciò che attribuisce unicità alla raccolta capuaniana rispetto alla produzione fantastica contemporanea è l'attenzione riservata al mistero della creazione artistica, analoga a quello che domina la mente umana, vero regno dell'ignoto. Da qui nasce il filo conduttore che presiede, si può dire, a tutta la produzione narrativa dello scrittore siciliano, ovvero la riflessione sulla creazione artistica e sui meccanismi che la determinano. Alla *Conclusione*, che chiude l'opera, è infatti affidata la funzione di riassumere metanarrativamente il tema portante della riflessione capuaniana sull'Arte. Il dottor Maggioli dichiara, infatti, di non saper spiegare il meccanismo che presiede alla capacità *meravigliosa* dell'invenzione narrativa e, per dimostrarlo, narra una storia che li convincerà e che ha proprio la funzione di una vera e propria dichiarazione di poetica; in essa si narra il tormento dello scrittore quando nella sua mente

[2] Pagina introduttiva alla raccolta, ora riportata nella *Nota introduttiva*, in *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, cit., tomo II, pp. 259-260.

si insinua il germe di una creazione. Da quell'istante, il dottore spiega ai suoi narrat*a*ri, egli non è più libero, le sue creature lo opprimono per avere una 'vita' propria e per poter divenire in essa 'creature viventi'. La dichiarazione di poetica è chiarissima: la finzione deve dare, come diceva Verga, 'l'illusione della realtà'; in questo senso, la *Conclusione* sigla metapoeticamente il *Decameroncino* e trasferisce sul piano inventivo il *discorso* teorico.

Il gioco letterario non si ferma qui; ogni novella sembra essere la dimostrazione di un aneddoto, di un proverbio o la smentita di una diceria. Il compito di sconfessare i successi della Scienza è affidato, dunque, al dottor Maggioli, introdotto da una voce anonima che si dichiara il fedele trascrittore delle meravigliose storielle dello scienziato. In questo modo il contenuto di tali storielle è autenticato non solo dall'autorevolezza di chi ne è l'inventore, un medico e per giunta ottuagenario, ma anche da quella di un testimone in cui si cela verosimilmente l'Autore in persona. L'articolazione dei piani narrativi, come si è accennato sopra, è funzionale al processo di inveramento di cui ogni racconto necessita. Il Maggioli rivela di essere uno scienziato *sui generis*, perché dice di credere nel potere dei sensi, dello spirito e in certi fenomeni che coinvolgono parti della nostra anima non sottoposti al controllo della ragione. E, sotto il dominio di forze ignote, ricade anche il mistero che più lo affascinava, il mistero dell'Arte. La Bellezza come incarnazione di un Ideale in una statua, in un quadro perfetto o in un romanzo, per Capuana è l'emblema di una sintesi compiuta tra l'*ideale* e il *reale* nell'opera d'arte, ma il processo attraverso il quale ciò si realizza rimane avvolto nel mistero[3].

[3] Nella fase più matura della sua riflessione teorica, Capuana recuperò istanze *idealistiche* non tanto o non solo sul piano dei contenuti quanto piuttosto su quello della *forma* e della tecnica narrativa. Il Verismo fu innanzitutto una tecnica, nella misura in cui i suoi massimi interpreti furono ossessionati dalle questioni linguistiche, stilistiche e teoriche. Capuana, più dell'amico Verga, che realizzò due romanzi in cui la teoria si era tradotta in concreta trama narrativa, dedicò alla riflessione teorica un impegno che non diede però i risultati sempre convincenti sul piano della efficacia narrativa. Molte delle sue novelle, come quelle che qui di seguito si commentano, hanno per argomento il conflitto tra Arte e Realtà e l'esplodere di passioni violente nelle donne, dovuto alla sovrapposizione dell'arte alla vita. Si osserva, però, come vedremo, che questi racconti non lasciano il lettore nell'ambiguità di una sospensione di giudizio tra verità e menzogna, come accade invece nella maggior parte dei racconti di Maupassant e di Hoffmann. Qui, infatti, lo schema narratologico prevede il passaggio dal narratore-scienziato attendibile al narratore inattendibile e presentato come tale perché pazzo o perché sostiene teorie incredibili o non ancora spiegate dalla scienza, e che narra in

La prima novella – *Americanata* – è una sorta di aneddoto con funzione di *incipit*, che prepara il lettore ai temi degli altri racconti. Personaggi della vicenda sono un giovane inventore e il Maggioli, che confessa di essere stato sempre un po' scettico anche in gioventù. Il narratore anonimo lo introduce all'improvviso come se iniziasse la 'trascrizione' di quelle giornate mirabili *ex abrupto*, amplificando così l'impressione di immediatezza realistica; Maggioli sta infatti narrando alla baronessa di un giovane chimico conosciuto a Boston che voleva a tutti i costi inventare un rimedio per rendere ancora più bella la fidanzata; ma il ritrovato che il giovane aveva trionfalmente inventato si era trasformato in una terribile sciagura. Le creme che aveva fabbricato, una destinata ai denti l'altra ai capelli, erano state per errore scambiate, provocando pertanto danni irreparabili. Il tono bonariamente ironico del Maggioli nel biasimare l'entusiasmo di giovani scienziati che si affidano troppo ingenuamente alle sensazionali scoperte moderne, 'le americanate', riflette il punto di vista dell'Autore che nel Maggioli si identifica, un anziano sapiente inteso a sconfessare i falsi miti del tempo e l'ingannevole mistificazione della tecnologia moderna.

Al bonario biasimo del Maggioli non sfuggono neanche le questioni artistiche. Così è nell'*Aggettivo*, dove si ironizza sull'ossessione di certi poeti che, a furia di inseguire la perfezione, ottengono solo il silenzio. Il riferimento è ai simbolisti francesi e alla poesia pura, vergine, come l'aggettivo che l'aspirante poeta, Jello Albulo latinizzazione di Nino Bianchi, cerca disperatamente come marchio di unicità. Ma la ricerca della purezza assoluta – commenta il Maggioli – porta alla pagina bianca, *ambula* come suggerisce semanticamente il cognome che il giovane ha scelto per sé.

La terza giornata, intitolata *Presentimento,* tocca un tema a cui Capuana era assai interessato, la premonizione di certi eventi come la morte. Protagonista di questo racconto è un amico di Maggioli, il sig. Batocchi, il quale dice di conoscere esattamente il giorno e l'ora della propria morte. L'anziano medico rimane sconcertato all'inizio, lo prende in giro, cercando di distoglierlo da quel pensiero ma, con

prima persona. La differenza risiede non nell'organizzazione delle funzioni e dei ruoli narrativi, ma nei contenuti. Ogni novella, infatti, è siglata da un motto assertivo del Maggioli che sconfessa e demistifica le 'illusioni' scientifiche. Egli riporta, insomma, alla ragionevolezza e il lettore, in questo modo, non rischia mai di identificarsi totalmente nei narratori di secondo grado, portatori di verità diverse.

profondo stupore, il giorno dell'improvvisa morte di Batocchi, si accorge che corrisponde a quello che gli era stato preconizzato.

E qui il racconto finisce lasciando i narratari e noi lettori sospesi tra credulità e scetticismo. Secondo le categorie todoroviane del racconto *fantastico*, che assegnano il *fantastico* puro solo a quei racconti che producono l'esitazione tra strano e meraviglioso, cioè, tra una spiegazione razionale dell'evento e l'accettazione di un rovesciamento del paradigma di realtà, *Presentimento* rientrerebbe nella categoria dei racconti *fantastici*. Non viene fornita nessuna spiegazione dell'episodio e il lettore non sa se credere o no alle parole del testimone-scienziato, sperimentando dunque il dubbio sulla possibilità che possano verificarsi fenomeni irriducibili a una spiegazione razionale. Del resto Capuana-Maggioli (o Follini o Mola) credono in una Scienza che estende sempre più i suoi confini e che non rifiuta di accogliere fenomeni parascientifici quali l'ipnotismo, il magnetismo, ancora poco studiati.

La novella della quinta giornata, *Creazione*, introduce una questione prettamente filosofica, il contrasto tra idealismo e materialismo, prendendo spunto da *un fatto*, come lo definisce Maggioli, «avvalorato dalla mia testimonianza. Ho veduto, ho toccato con mano; e per quanto esso sia meraviglioso e quasi incredibile, non è meno vero»[4]. La nostra credulità è stimolata dall'atteggiamento del Maggioli, inizialmente diffidente, tanto da dover ripetere: «E l'ho veduto! Vi giuro che l'ho veduto. Non è stata un'allucinazione. Ho veduto e toccato con mano»[5]; e poi via via sempre più persuaso. Il protagonista del racconto è Enrico Strizzi, un iniziato alla scienza occulta; egli racconta di avere trascorso sette anni in Tibet e di avere ricevuto poteri occulti. Adesso sogna di creare un modello di una donna perfetta. Così, novello *Cymbalus*, si prepara all'incredibile esperimento; dotato di poteri quasi divini, trascorre giorni infiniti nel suo laboratorio, consumato dalla sua stessa creazione che gli ha quasi letteralmente «rubato un po' della sua vitalità». La creatura perfetta, alla fine, è realizzata e il Maggioli la descrive come un essere diafano, di una bellezza statuaria, quasi divina. L'esperimento sembra perfettamente riuscito, ma l'entusiasmo presto svanisce e il miracolo si trasforma in una sventura. La suprema creatura, infatti, concentra in sé tutte le qualità e i difetti a un gra-

[4] *Creazione*, in *Il Decameroncino*, in *Racconti*, cit., tomo II, pp. 285-86.
[5] *Ivi*, p. 288.

do talmente alto da indurre il suo stesso creatore a desiderarne la distruzione. L'epilogo della storia mostra sia la vanità di una Scienza che si professa infallibile nella sfida alla Natura sia l'impossibilità di inserire un *ideale* nella realtà concreta, se non a costo di confondere pericolosamente la *finzione* con la *realtà* oggettiva, destino che subisce il personaggio dell'artista alla fine del secolo[6].

La superiorità della Natura e la fede nell'esistenza di un'anima torna nel racconto della sesta giornata, *La spina*.

La settima giornata, intitolata *Il sogno d'un musicista*, rispecchia più fedelmente la struttura bipartita di alcuni dei racconti *fantastici* tarchettiani dove, a un momento gnomico – in cui si sostiene una teoria, per esempio nel nostro caso la veridicità dei sogni – segue poi la sua argomentazione. Per prima cosa, Maggioli ribadisce il carattere di improvvisazione delle 'storielle': «Ma, se io scrivessi le mie memorie – e queste storielle, infine, non sono altro che memorie parlate – vedreste che gli scienziati se ne impossesserebbero e darebbero valore di documenti ai fatti narrati»[7]. La tesi sostenuta è la fragilità delle facoltà umane e la veridicità dei sogni. Per dimostrarlo il medico racconta la storia di un musicista tedesco, Volgano Brauchbar, biondo, esile e talmente invaso dalla passione per la musica sacra di Bach, da aspirare a raggiungere la perfezione nel-

[6] Gli effetti devastanti della identificazione o dello scambio tra la finzione e la realtà sono ben illustrati in un altro racconto, *Fatale influsso*, nell'ordine il secondo della raccolta intitolata *Un Vampiro* (1907), per il quale si veda qui la nota 88. Il racconto capuaniano si caratttizza per la presenza di temi quali lo sdoppiamento dell'Io, la sua teatralizzazione e l'inconscio, che assumeranno la centralità a tutti nota nelle diverse forme letterarie del Novecento. Si aggiunge a questi il tema della chiaroveggenza che riguarda Delia; ella ha, infatti, acquisito una capacità sovrumana di 'vedere' le cose della realtà e prevede anche la totale compenetrazione del marito nell'opera d'arte. Raimondo dice infatti: «nella mia intenzione, doveva essere Delia trasformata in dea, idealizzata, se pur ci fosse stato bisogno d'idealizzare una figura che era, pei miei occhi, un'idealità artistica in atto» (*Fatale influsso* in *Racconti*, a cura di E. GHIDETTI, Roma, Salerno, 1973-'74, p. 231). La vita vera è immortalata, resa perfetta nell'*ideale* artistico, ma l'opera una volta creata non ha più legami con il suo artefice. L'epilogo chiude in tragedia il racconto. Delia si trasforma da dea in belva feroce che assale e distrugge con gli artigli il blocco di cera sul quale Raimondo stava modellando la sua figura. L'artista non può che guardare terrorizzato e attonito la furia della follia che si è impadronita della moglie ed esclama: «E quel che è accaduto è stato colpa mia o inesorabile opera di qualche fatalità che regge la nostra esistenza?...Dimmelo tu! Rischiarami tu!» (*ivi*, p. 235).

[7] *Il sogno d'un musicista*, in *Racconti*, cit., p. 296. La novella richiama il *topos* fantastico della musica come medium di apparizioni fantasmatiche e, come tale, lo ritroviamo in Hoffmann e anche in TARCHETTI, *Riccardo Waitzen*, in *Tutte le opere*, a cura di E. GHIDETTI, cit., tomo I.

l'esecuzione dei brani. Una notte il musicista fa un sogno in cui gli viene profetizzato che nel momento in cui egli avesse suonato in modo perfetto e sublime, egli sarebbe morto. Spaventato dalla profezia, il giovane evita per molto tempo di eseguire di suonare, ma il giorno delle sue nozze, rapito da un furore divino, si lascia andare. Inizia a suonare la melodia profetizzata e, senza accorgersene, scivola drammaticamente nella trappola della profezia. L'*ideale* raggiunto comporta la morte, la malìa sacra dei suoni attira verso l'annullamento di sé. Non solo, dunque, è rilegittimato il sogno nelle sue capacità profetiche, ma le teorie romantiche e simboliste di una conoscenza non esclusivamente guidata dalla ragione.

La novella dell'ottava giornata, *«In anima vili»*, mostra gli errori di una scienza irrispettosa nei confronti dei limiti della natura umana. Maggioli narra di un amico, un giovane fisiopatologo, che per dimostrare il legame tra fisionomia e psicologia nell'uomo, affermava di essere pronto a qualsiasi cosa, anche la più spregiudicata. Così decide di tentare l'esperimento su una giovane fanciulla incontrata per strada. Incurante dei danni che avrebbe potuto procurare nella giovane, lo scienziato provoca nella fanciulla un desiderio amoroso nei propri confronti, senza però ricambiarlo. La delusione della giovane è così forte e intollerabile da indurla al suicidio. Le ambizioni della scienza sono così spregiudicate da produrre solo errori più gravi.

Altro tema affrontato nella nona giornata è l'amore. *L'eròsmetro*, infatti, affronta una tra le più dibattute questioni, la definizione del sentimento più ineffabile che ci sia e la sua quantificabilità, la possibilità di misurarlo con mezzi scientifici. Uno scienziato, amico del Maggioli, come questi riferisce, aveva inventato un apparecchio per misurare l'intensità dell'amore ma, ottenuto lo scopo, l'amore era svanito, dimostrando che i sentimenti non sono matematicamente misurabili. Una Scienza senza limiti né controlli spaventa l'anziano Maggioli, che preferisce credere nella inspiegabilità di certi fatti, per esempio la fenomenologia della psiche o dei sentimenti, pur ammirando le conquiste scientifiche finora fatte. Il racconto è siglato infatti dal motto *credo quia absurdum* e, alla fine, il mistero dell'inesplicabile resta inviolato nonostante i tentativi della Scienza di svelarlo.

La decima giornata, intitolata antifrasticamente *Un uomo felice*, è la dimostrazione paradossale del fatto che esiste una legge insondabile che preordina le nostre azioni. Un amico del Maggioli, ini-

ziata la carriera medica, si era poi dedicato alla filosofia ed era così giunto a scoprire l'esistenza di una legge, di un destino inoppugnabile, per il quale egli indovinava la fortuna altrui e la sfortuna propria. Paradossale, ma estrema dimostrazione di ciò, fu la profezia della propria morte, che puntualmente avvenne al cospetto di un incredulo dottor Maggioli.

Alla *Conclusione* infine è affidato, come sopra si è accennato, il ruolo di cornice metadiegetica, una sorta di *myse en abym* del processo creativo dello scrittore. Il narratore esterno – l'Autore reale – invita Maggioli a mettere per iscritto le sue affascinanti novelle, ma il medico risponde che è meglio lasciarle all'improvvisazione, perché quando in passato ha tentato di scriverle, l'esito è stato negativo. Per dimostrarlo, allora, il dottore inizia a narrare una *storiella*; racconta che una volta si era disperato a scrivere un racconto ispirandosi ai canoni poetici del Verismo, in base ai quali bisognava osservare, studiare e poi riprodurre fedelmente la *realtà*. Seguendo tali dogmi, il Maggioli racconta di essersi ispirato alla storia vera di due innamorati e di avere iniziato a inventare la trama di una storiella, mescolando alla realtà dei fatti la fantasia dell'immaginazione artistica. Ma, ahimé, alla fine egli si era accorto di avere confuso la *realtà* con *l'invenzione* e per un po' di aver messo da parte il racconto; da quel momento fu torturato dai personaggi che, una volta usciti dalla sua mente, avevano reclamano la propria 'storia' al punto che, fintanto che non l'avessero ottenuta, sarebbero stati disposti a tormentarlo. Così il povero Maggioli fu costretto a riprendere e ultimare il racconto animando di vita propria l'invenzione fantastica dell'opera.

Siamo di fronte al nucleo della riflessione sull'arte che caratterizzerà la poetica di Pirandello e che ha in Capuana un autentico antesignano. La differenza tra arte e vita, la autonomia dei personaggi che si staccano dalla penna dell'autore e vivono di vita propria, la verosimiglianza dei sogni, dello spirito e della forza dell'immaginazione, sono i temi dell'arte moderna che Capuana anticipa nella sua opera narrativa seguendo di pari passo la riflessione teorica esposta nei saggi di critica scientifico-artistica.

Ricordiamo allora alcune delle dichiarazioni di poetica lasciate dal critico e dal narratore in un passo de *Il teatro italiano contemporaneo*[8]:

[8] L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, cit. La citazione è riportata in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, cit., p. XXXI.

> Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione di ogni sua parte diviene così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sé* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna [...]

Il problema dell'oggettività resta al centro della riflessione teorica di Capuana, tanto che nella terza edizione del romanzo *Giacinta* (1889) egli scrive: «bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra in cui la personalità dell'autore faceva capolino, e mutare perciò in diversi punti la narrazione in azione, e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile»[9]. Il modello di rappresentazione artistica più vicino allo scrittore siciliano era quello offerto dal teatro contemporaneo che aveva osservato da vicino durante gli anni fiorentini; il teatro forniva, ai suoi occhi, un modello di assoluta impersonalità e di creazione oggettiva. Per Capuana, infatti, come sopra esposto, l'evoluzione moderna delle forme narrative poteva avvenire attraverso l'*impersonalità* del racconto e l'autonomia dei personaggi[10].

[9] *Giacinta* esce per i tipi di Brigola, editore milanese, nel 1879 e reca la dedica *A Emilio Zola - maggio 1879*. Nella lettera del 7.11.1878 Verga gli scrive che Zola ha recensito i *Profili* «in un giornale di cui non ricordo il titolo» (*Luigi Capuana e le carte messaggere*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Catania, C.U.E.C.M., 1996, 2 voll.). Nella lettera che Capuana invia all'amico Gianformaggio, il 02.01.1879, scrive che ormai *Giacinta* è quasi finita e aggiunge: «l'io dell'autore non si scorge affatto. I personaggi si muovono liberissimi nella loro atmosfera di passioni e di vizii, trascinati dalla logica fatalità degli avvenimenti, avvolti nelle spire del loro destino drammatico». L'editore Treves, però, stroncherà il romanzo recensendolo il 20.06.1879 nell'«Illustrazione». Le lettere sono un documento di prima mano importantissimo sia per ricostruire l'itinerario biografico e artistico dell'autore sia per gettare luce indirettamente su tanti altri aspetti collaterali al 'fatto artistico' ma non meno fondamentali per capire la genesi di un'idea, i contatti e gli scambi all'interno dell'ambiente letterario e tra questo e quello industriale, pubblicistico ed editoriale in genere. Per esempio, nel caso di Capuana la corrispondenza con l'amico Verga (raccolta anche in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, cit.).

[10] Non bisogna trascurare l'influenza che le nuove tecnologie a disposizione esercitarono sul cambiamento delle forme della rappresentazione. Nei decenni finali del secolo il teatro, ai primi del Novecento il cinematografo, oggi le tecniche digitali, hanno rappresentato un criterio interessante con cui valutare la trasformazione delle modalità di rappresentazione del mondo.

CONCLUSIONI

È sembrato opportuno chiudere questa riflessione sul romanzo italiano moderno lasciando la parola agli autori che ne hanno portato avanti la battaglia culturale in nome di un suo necessario rinnovamento. Alle citazioni di Dossi e Capuana se ne sono aggiunte altre due provenienti dall'epistolario verghiano, perché strettamente collegate al nucleo centrale degli argomenti trattati ovvero alle modalità attraverso le quali fu portato avanti il faticoso processo di costruzione del romanzo della *nuova Italia*.

E se vogliamo andare un po' più in là, questa suprema noncuranza per l'artista qualsiasi parmi che dev'essere una maniera universale con cui sarà vista l'arte in avvenire[1].

Caro Luigi io sono perfettamente nauseato dell'indifferenza con cui quel pubblico che si dice letterario si occupa di tentativi falliti siffatti in Italia. Figurati che il primo articolo fatto sul serio mi verrà forse, a quel che me ne ha scritto, dal Sig. Rod, uno degli amici di Zola, il quale ne scriverà nel *Parlement*, o nel *National*, e sarebbe un bel caso, per un libro italiano, di dover aspettare quel che se ne dice al di là del Fréjus[2].

Non furono dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre novelle, i vostri drammi e le vostre liriche venissero fuori?

– Precisamente no, nel modo che intendiamo noi, fatte due sole eccezioni pei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le liriche del Leopardi. Forse il D'Azeglio e il Guerrazzi badavan molto all'arte quando scrivevano i loro romanzi storici? [...] No; congiuravano; battagliavano, agivano da patrioti; facevano, forse (ve lo concedo volentieri) qualcosa di più proficuo dell'arte; ma dell'arte, dell'arte pura e semplice, no davvero[3].

[1] Lettera di Verga a Capuana, Milano, 19 febbraio 1881, in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, cit., p. 158.
[2] Lettera inviata da Verga a Capuana, Milano, 11 aprile 1881, *ivi*, p. 170.
[3] L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit., p. III.

¿ Vuòi che il tuo libro possa vincere il tempo? Sia in istile tuo, in parole dell'oggi, in idèe dell'indomani, in arte del sempre[4].

D'ogni intreccio, però, quello che credo di non aver trascurato e cui tengo massimamente è l'intreccio fra il mio e l'ànimo de' lettori;...alludo sempre ai non irosi e non disattenti lettori, cioè ai pochi. Come vedete da questa ultimissima frase, qui non si tira di prezzo colla signora Critica, allorché nota che io perdo – per ostinata premeditazione – la gran maggioranza del pubblico, quella maggioranza che non sà lèggere se non i libri scritti a caràtteri di ditta. Osserverò tuttavia, dal canto mio, che tale pèrdita non è poi così grave, come asserìscono, per chi aspiri ad arricchire meno le case editrici che la letteratura[5].

Ora, l'arte che si fa, vuol essere anzitutto viva, ossìa contemporanea. [...] Sia detto ancora una volta: non nella idèa soltanto ma nella forma, esige l'arte contemporaneità[6].

Scopo di questo studio, infatti, è stato quello di spostare l'attenzione dalle ormai consuete analisi dei racconti capuaniani, ora assimilati al *fantastico* ora alla fantascienza ora al mistero dell'Arte, e dagli ormai assodati e consacrati studi filologico-linguistici sull'opera di Dossi a quell'aspetto delle loro opere più strettamente legato all'attività saggistico-critica e alle idee sui compiti e le *forme* dell'Arte negli anni di svolta rappresentati in Italia dai due decenni post-unitari.

Alla luce di un'analisi più attenta alle dichiarazioni poetiche, agli scambi epistolari fra gli scrittori, alle parti metaletterarie diffusamente presenti soprattutto nell'opera di Dossi, si è potuto gettare luce, infatti, sull'autocoscienza dello scrittore e sulla fiducia nell'originalità dell'opera d'arte come organismo dotato di leggi proprie. Questi sono stati interpretati come segnali sia di una sempre maggiore autonomia dell'opera d'arte dal suo creatore sia dei nuovi rapporti di forza che quest'ultimo stabilisce con il mercato dei lettori all'indomani dell'Unità.

L'opera letteraria, come Dossi e Capuana sanno molto bene, ha un valore simbolico non condizionato dalle leggi economiche della società moderna, che sembrano essersi imposte anche nel sistema dei rapporti umani, come si legge nelle novelle di Capuana, nei

[4] C. Dossi, *I lettori*, in *Campionario (Ritratti Umani)*, in *Opere*, a cura di D. Isella, cit., p. 911.

[5] Id., *Màrgine alla « Desinenza in A»*, in Id., *Opere*, p. 682.

[6] Id., *Diffida* alla *Colonia felice*, in *Opere*, cit., pp. 528-29.

romanzi di Verga ma anche nelle nostalgie dei «dolci ricordi» dell'*Altrieri* dossiano. Sotto questa particolare ottica, dunque, gli interventi polemici e battaglieri dei due autori qui analizzati – e il loro concetto di opera d'arte come organismo autonomo dotato di *forma* e *contenuto* – rivestono un ruolo importante nel momento di passaggio del romanzo italiano dal modello romantico alle nuove *forme* pienamente novecentesche, delle quali essi costituiscono una straordinaria anticipazione.

BIBLIOGRAFIA[1]*

Opere di Luigi Capuana

Capuana L., *Teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872.

Capuana L., *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Milano, Brigola, 1880; II serie Catania, Giannotta 1882 (poi a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988).

Capuana L., *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884.

Capuana L., *Ribrezzo*, Catania, Giannotta, 1885.

Capuana L., *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.

Capuana L., *Storia fosca*, Catania Giannotta, 1886[3] (prima edizione Sommaruga, Roma, 1883).

Capuana L., *Come io divenni novelliere*, in Id., *Homo!* (nuova edizione riveduta dall'autore), Milano, Treves, 1888.

Capuana L., *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889.

Capuana L., *Giacinta*, Catania, Giannotta, 1889 (terza edizione riveduta); 1879[1] (Milano, Mondadori, 1980, a cura di M. Paglieri, e Introduzione di G. Davico Bonino).

Capuana L., *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.

Capuana L., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

Capuana L., *Coscienze*, Catania, Fratelli Battiato, 1905.

Capuana L., *L'Arte e la Vita*, in «Nuova Antologia», 16 luglio 1905, fasc. 806, pp. 217-225.

Capuana L., *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914.

Capuana L., *Ribrezzo e fascino*, Palermo, Sandron, 1921.

Capuana L., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1973-'74, tre tomi.

* In Bibliografia risultano solo le opere di Capuana consultate, che si citano nell'edizione consultata. Laddove esistano ristampe successive, si è avuto cura di riportane le indicazione bibliografiche.

Bibliografia critica sulle opere di Capuana

Bigazzi R., *La carriera di un novelliere*, in I *«simboli vivi» di Capuana: un'analisi di 'Profili di donne'* in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 97-112.

Croce B., *Luigi Capuana*, in *Letteratura della nuova Italia*, in 6 voll., III, Bari, Laterza, 1921², (seconda edizione riveduta dall'Autore), pp. 101-118.

Di Blasi C., *Vita, amicizia, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuaniana, 1954.

Finocchiaro Chimirri G., *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979.

Ghidetti E., *L'ipotesi del realismo: Capuana, Verga, Valera e altri*, Padova, Liviana, 1982 ora in *Storia della Letteratura italiana*, *L'Ottocento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1999.

Madrignani C., *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

Mazzamuto P., *Capuana critico militante*, in *I Critici*, collana diretta da G. Grana, Milano, Marzorati, 1989², II, pp. 965-993.

Mineo, la biblioteca Capuana, a cura e con introduzione di Croce Zimbone, Catania, Greco, 1982.

Musumarra C., *Capuana critico* in *Saggi di letteratura siciliana*, Firenze, Le Monnier, 1973, pp. 33-49.

Navarria A., *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, Palermo, Società siciliana per la Storia patria, 1969.

Lettere di Capuana a Giovanni Verga e Renato Fucini, conservate nella Biblioteca di Firenze e pubblicate per cura di A. Navarria, Estratto di «Belfagor», fasc. 4, 1960, Firenze.

L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana, Atti del Convegno di Montreal (16-18 Marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990.

Luigi Capuana. Carteggio inedito, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta, 1973.

Luigi Capuana critico letterario, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana*, *L'Ottocento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, pp. 809-819.

Oddo De Stefanis G., I *«simboli vivi» di Capuana: un'analisi di 'Profili di donne'* in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 81-95.

Paccagnini E., *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, in Aa.Vv., *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1999, vol. VIII, pp. 263-337.

Palermo A., *Capuana critico teatrale*, in Studi di Filologia e Letteratura in onore di Gianvito Resta, 2 voll., Roma, Salerno, 2000, pp. 963-79.

Palermo A., *Capuana critico: dopo il naturalismo*, in «Critica letteraria» XXIII 1995, nn. 88/89, pp. 395-406.

Portinari F., *Milano*, in Aa.Vv., *Letteratura italiana*, L'età contemporanea, La storia e gli autori, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, pp. 293-325.

Raya G., *Bibliografia di Luigi Capuana*, (1839-1968), Catania, Ciranna, 1969.

Rossetti E, *Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana*, I *«simboli vivi» di Capuana: un'analisi di 'Profili di donne'* in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, pp. 113-134.

Scuderi E., *Scritti critici*, Catania, Giannotta, 1972.

Trombatore G., *Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 73-106.

Verga G., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

Zappulla Muscarà S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia, 1984.

Zappulla Muscarà S., *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, 2 voll., Catania, CUECM, 1996.

Veronese Arslan A., *Luigi Capuana*, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. I, pp. 509-514.

Wellek R., *Storia della critica moderna. Dal Realismo al Simbolismo*, vol. IV, Bologna, Il Mulino, 1969, cap. VI, pp. 156-174.

Bibliografia delle Opere e della critica di Carlo Dossi

Carlo Dossi, Scelta e introduzione di Alberto Arbasino, Roma, Istituto Poligrafico Zecca della Stato, 1999.

Dossi C., *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964.

Dossi C., *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995.

Avellini L., *La critica e Dossi*, Bologna, Cappelli, 1978.

Bricchi M., *L'antico come artificio (Dossi, Faldella, Imbriani)*, in Id., *La roca trombazza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Capuana L., *Carlo Dossi* in *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Napoli, Liguori, 1988, pp. 35-43.

Caputo F., *L'europeismo dimidiato di Carlo Dossi*, in «Autografo», vol. XII, n. 31 ottobre, 1995, pp. 73-81.

Caputo F., *Sintassi e Dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, L'Accademia della Crusca, 2000.

Cattaneo G., *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Otto-Novecento*, Milano, Garzanti, 1968.

Contini G., *Carlo Dossi*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968.

Contini G., *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 533-566.

Contini G., *Racconti della Scapigliatura piemontese*, con Prefazione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1992.

Croce B., *Carlo Dossi*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, in 6 voll., 1921² (seconda edizione riveduta dall'Autore), III, pp. 201-217.

Hogarth W., *L'Analisi della bellezza*, Milano, SE, 2001.

Isella D., *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

Isella D., *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984.

Isella D., *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994.

Levi P., *Preludio e Interludio* alle *Opere di Carlo Dossi*, voll. I e II, Milano, Treves, 1910-1927.

Lucini G.P., *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, Varese, Nicola, 1911.

Lusardi N., *Carlo Dossi, l'Umorismo e l'ombra di Jean Paul*, in «Intersezioni», 14, n. 2, 1994, pp. 211-28.

Mariani G., *Una nuova dimensione stilistica: la prosa di Carlo Dossi*, in *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, pp. 473-519.

Nardi P., *Carlo Dossi*, in Aa.Vv., *Letteratura italiana - I minori*, Milano, Marzorati, 1956, pp. 3147-57.

Portinari F., *Carlo Dossi*, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1986, pp. 177-180.

Preambolo alla vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani, Autodiàgnosi quotidiana di Carlo Dossi, ivi, pp. 19-25.

Rosa G., *Il patto narrativo da Foscolo a Dossi*, in «Belfagor», 45, n. 4, 1990, pp. 385-401.

Rosa G., *"Le due morali" di Alberto Pisani*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2000, pp. 729-53.

Saccone A., *Carlo Dossi: la scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995.

Serianni L., *Storia della lingua italiana*, *Vol. I luoghi della codificazione*, *Vol. II Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1993-94.

Serri M., *Carlo Dossi e il "Racconto"*, Roma, Bulzoni, 1975.

Tancini F., *La parodia del romanzo ottocentesco nella «Vita di Alberto Pisani» di Carlo Dossi*, in «Giornale storico della Letteratura», fasc. 499, vol. CLVII, 1980, pp. 431-44.

Studi generali

Asor Rosa A., *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo, Storia e geografia*, vol. III, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 255-306.

Bigazzi R., I *colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

Bourdieu P., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Calvino I., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

Cameroni F., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, Napoli, Guida, 1974, con introduzione di Glauco Viazzi.

Farinelli G., *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello stato unitario 1860-1880*, Milano, IPL, 1884.

Lukàcas G., *Lo scrittore e il critico*, in Id., *Scritti di sociologia della letteratura*, Varese, Sugar, 1964, pp. 224-40.

Ragone G., *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 2 Produzione e consumo, Torino, Einaudi, 1983, pp. 687-763.

Tarchetti I.U., *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967.

Tellini G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

INDICE DEI NOMI

Aleardi A., 30, 56, 58, 62
Alfieri V., 30, 56
Alighieri D., 29, 42, 54, 55, 56, 57
Arbasino A., 43n
Aristofane, 52
Arrighi C., 12n, 13 e n, 29, 35, 41, 60, 62, 64, 69n
Ascoli G., 62
Asor Rosa A., 9 e n, 13, 14n, 20, 104n
Assier d' A., 91
Augier É., 82

Bach J. S., 118
Balzac, H., 11, 70, 73, 83, 85, 86n, 91
Baudelaire C., 17n, 59, 104n
Baumler, 90
Beccaria C., 56
Belli G., 49
Benjamin W., 104n
Bernard C., 78
Bersezio V., 14, 17, 23, 36, 62
Bigazzi R., 13n, 17n, 94 e n, 99n
Boccaccio G., 19, 56, 72
Boito, A., 12n
Bonghi R., 23, 27, 62n, 103
Borgese G. A., 72n
Bourdieu P., 20n, 89n
Bricchi M., 20n, 52n
Brigola G., 14 e n, 16 e n, 24, 76n, 83n
Burchiello, 29, 42

Calvino I., 20n, 51 e n
Cameroni F, 26, 29
Cantù C., 27, 52
Capuana, L., 10 e n., 11, 12, 13n, 14, 15, 16 e n, 17 e n, 18 e n, 19 e n, 20, 21, 23, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 29, 31 e n, 32 e n, 37 e n, 38 e n, 39, 40, 41 e n, 42, 44 e n, 45, 53, 69, 70 e n, 71 e n, 72 e n, 73 e n, 74 e n, 75, 76 e n, 77n, 78n, 79, 80 e n, 81 e n, 82, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 86 e n, 87 e n, 88 e n, 89 e n, 90n, 91 e n, 92 e n, 93 e n, 94 e n, 95 e n, 96, 97, 99 e n, 101 e n, 102, 103. 106, 107 e n, 108 e n, 109, 110, 111n, 112 e n, 113, 114, 115 e n, 116, 117. 120 e n, 121 e n, 123 e n, 124
Cardano G., 29
Carducci G., 56
Cattaneo G., 69n
Celati G., 51n
Cesareo G. A., 18, 72
Champollion, 57n
Charcot, 90
Cielo D'Alcamo, 66
Contini G., 33 e n, 34, 39n, 52n, 66 e n
Correnti C., 61, 62
Cremona T., 36n, 47, 63n
Crispi F., 62n, 63n
Croce B., 44, 45 e n, 60 e n, 90n
Crookes, 90

Dall'Ongaro, 62
D'Annunzio G., 23
D'Azeglio M., 123
Davico Bonino, G., 16n, 72n
De Amicis E., 23, 36
De Meis C., 74, 78, 81, 82, 90n
De Roberto, 111n
De Sanctis F., 56, 81, 82, 90n
Democrito, 49
Depretis A., 63n
Di Blasi C., 80n
Dickens C., 91
Dossi C., 12 e n, 13n, 15, 18, 19 e n, 20 e n, 21 e n, 23, 24, 27 e n, 28 e n, 29,

30, 31, 33 e n, 34 e n, 35 e n, 36 e n, 37n, 38 e n, 39 e n, 40, 41 e n, 42 e n, 43 e n, 44, 45 e n, 46 e n, 47 e n, 48, 49, 50, 51, 52 e n, 53, 54 e n, 55 e n, 56 e n, 57 e n, 58 e n, 59, 60 e n, 61, 62 e n, 63 e n, 64 e n, 65, 66 e n, 67, 68 e n, 70, 73, 75, 80, 81, 84 e n, 89, 92, 104, 123, 124 e n
Dumas A., 82

Epicuro, 49, 50
Esiodo, 34

Faldella G., 20n, 52n
Fallace, 90
Farina S., 14, 17, 18, 36, 91, 106
Farinelli, G., 12n
Fauriel C., 67n
Flaubert G., 17n, 26n, 70, 85, 87, 92, 93n
Fortis L., 13n
Foscolo U., 29, 57
Fubini M., 87n

Gadda C.E., 33 e n, 34n, 43, 57, 58n, 66
Galilei G., 55n
Ghidetti, E., 13n, 71n, 72n, 94 e n, 97n, 100n, 107n, 108n, 113n, 114n, 118n
Ghislanzoni A., 17n
Giacosa G., 23
Giannotta S., 16 e n
Ginzburg C., 51n
Giudici P. E., 62
Giusti G., 27, 30
Goncourt E., 26n
Gorini P., 55n, 56, 63n
Grana G., 70n, 81n
Grossi T., 52
Guerrazzi F. D., 123

Hegel, 78, 81, 104n
Hoffmann E. T. A., 115n, 118n
Hogarth W., 43, 44 e n, 47
Hugo V., 48

Ibsen, 87n, 109
Imbriani V., 20n, 52n
Isella D., 21n, 27n, 33 e n, 34n, 35 e n, 36 e n, 38n, 39n, 43 e n, 52n, 55n, 66 e n, 67 e n, 124n

James H., 26n

Lamb C., 34, 36, 50
Leopardi G., 27, 49, 55, 123
Levi P., 29, 60 e n, 61, 62 e n, 63n
Linati C., 34n
Lombroso C., 76n, 106
Luciano, 50
Lucini G. P., 34n, 59n
Lukàcs G., 26n
Luti G., 76n

Maggi C.M., 19, 34n, 58, 65, 66, 67
Maggiorani, 90
Mantegazza P., 29, 62
Manzoni A., 19, 25, 30, 35, 36, 50, 52, 54, 55n, 57, 58 e n, 60, 61n, 67 e n, 73, 75, 123
Mariani G., 38n
Maupassant G. de, 26n, 85, 86 e n, 87n, 114, 115n
Màyor, 29
Mazzamuto P., 70n, 81n
Mazzuccato A., 62
Milton J., 44n
Moleschott, 78
Montaigne M. de, 34, 36, 50
Monti V., 30
Moretti, F., 9n, 14n

Neera, 72, 75
Neri F., 87n
Nievo, I., 12 e n

Oddo De Stefanis G., 71n
Ovidio, 50

Paccagnini, E., 10n
Paglieri. M., 16n, 72n, 73n
Palermo A., 90n
Parini G., 34n
Perelli L., 29, 45, 62 e n, 63n
Petrarca F., 56
Picone M., 71n
Pirandello L., 19, 31, 120
Poe E. A., 26
Porta C., 19, 29, 34 e n, 58 e n, 66, 67
Portinari F., 23n
Prati A., 62
Prati G., 30, 58

Quintiliano, 52n

Ragone G., 13n, 14 e n, 23n, 24, 104n
Raya G., 24n, 80n, 93n, 121n, 123n
Rèvere P., 30
Richter J.P., 29, 34, 36, 39n, 50, 69n
Rod E., 26, 123
Rossetti E., 71n, 77n
Rossini G., 54
Rovani G., 12, 30, 39n, 48, 54, 55n, 56, 60, 62, 63n, 73

Sand G., 85
Sanguineti E., 59n
Scarfoglio E., 14, 16, 103
Scuderi E., 85n, 87n, 108n
Seneca, 50
Seppilli, 90
Settembrini L., 62
Shakespeare W., 29
Sommaruga A., 16, 34n, 62n, 104n
Sonzogno E., 14 e n, 23, 24
Spencer, 78
Sterne L., 50, 69n
Svevo I., 96n
Swift J., 34, 36

Tamburini, 90
Tarchetti, I. U., 12, 13 e n, 14n, 15 e n, 118n
Tellini, G., 10n
Tenca, C., 10 e n
Terracini B., 67n
Tiziano, 54
Tommaseo G., 62, 72
Torelli-Violler E., 23
Treves, E., 10, 14 e n, 16, 17, 24 e n, 60n, 72, 83n, 94n, 113n, 121n
Trombatore G., 81n
Turgenev, 26n

Van Dyck A., 56, 91
Verga, G., 10 e n, 11, 15, 16n, 17n, 18 e n, 19, 23, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 36, 39, 70, 71 e n, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 83n, 85, 86n, 87n, 88 e n, 89, 92n 93 n, 101, 103, 115 e n, 121n, 123 e n, 125
Verne J., 26

Wellek R., 81n
Wirchoff, 78

Zappulla Muscarà S., 17n, 80n, 83n, 121n
Zimbone C., 17n, 88n
Zola, E., 11, 16n, 17, 25, 26, 70, 83n, 85, 87n, 89n, 103, 121n, 123

INDICE

«i segni del tempo» in Italia tra il Sessanta e l'Ottanta 9

I luoghi della 'nuova Italia' 23

Carlo Dossi: un umorista moderno 33

Luigi Capuana e l'invenzione del romanzo moderno 69

Il Decameroncino 113

Conclusioni 123

Bibliografia 127

Indice dei nomi 133

Finito di stampare nel mese di febbraio 2008
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com