

# ANNALI

DELLA  
FONDAZIONE VERGA

4

(nuova serie)

a cura di Daria Motta

CATANIA  
2011

FONDAZIONE VERGA  
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

---

Presidente  
ANTONINO RECCA  
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico  
GABRIELLA ALFIERI

---

ANNALI  
COMITATO DIRETTIVO

Matteo Durante, Cristina Grasso, Andrea Manganaro, Nicolò Mineo,  
Guido Nicastro, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,  
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco, Mario Tropea,  
Sarah Zappullà Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO  
Pietro Frassica – Università di Princeton  
Enrico Ghidetti – Università di Firenze  
Vicente González Martín – Università di Salamanca  
Giorgio Longo – Università di Lille  
Romano Luperini – Università di Siena  
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne  
Carla Riccardi – Università di Pavia  
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE: Daria Motta

DIRETTORI: Nicolò Mineo e Gabriella Alfieri

Direzione e redazione:  
Fondazione Verga - Via S. Agata, 2  
95131 Catania  
Tel. 095.7150623 - Fax 095.314392

ANNALI  
DELLA  
FONDAZIONE VERGA

4  
(nuova serie)

a cura di Daria Motta

CATANIA  
2011



## INDICE

### SEZIONE I

- RITA VERDIRAME  
«Eravamo finalmente in Sicilia...»  
Noterelle sull'epopea del Risorgimento pag. 7
- ANTONIO DI GRADO  
Il ritorno di Chevalley (e i Vepri di Sciascia) " 19
- MARINO BIONDI  
Garibaldi Peroe  
Epica garibaldina in Sicilia " 31
- ANDREA MANGANARO  
Il giovane Verga e il Risorgimento " 59
- ROSARIO CASTELLI  
Da 1860 al *Gattopardo*: alcune tendenze nel cinema  
sul Risorgimento " 79

### SEZIONE II

- AMBRA CARTA  
Corsi e ricorsi del pensiero:  
su alcune costanti della critica  
tra l'Unità e il primo Novecento " 97
- DAVIDE BELLINI  
Capuana lettore di Taine  
Ambivalenze di una fonte del verismo " 127

CORSI E RICORSI DEL PENSIERO:  
 SU ALCUNE COSTANTI DELLA CRITICA  
 TRA L'UNITÀ E IL PRIMO NOVECENTO

Tornare ai *Quaderni del carcere* di Gramsci in occasione dei festeggiamenti per il centocinquantenario dalla nascita dello Stato italiano non offre soltanto lo spunto per riconfermare l'attualità del pensiero politico-culturale dell'intellettuale sardo, ma permette di riflettere ancora una volta sul dibattito che tra l'Unità e gli anni Trenta del Novecento impegnò molti protagonisti della cultura del tempo sulle questioni più urgenti, quali la formazione di una letteratura nazionale e il rinnovamento artistico del paese.<sup>1</sup> Le analisi compiute sul terreno dello stato dell'arte moderna italiana, sulla necessità della sua sprovvincializzazione, sull'assenza di una letteratura nazional-popolare, dovuta, per Gramsci, allo scollamento degli scrittori italiani dalle istituzioni culturali, sono tutti aspetti del tema della funzione degli intellettuali nell'età moderna. L'attualità del pensiero gramsciano si riconferma, infatti, nell'analisi delle condizioni sociali e politiche nelle quali si sviluppa il lavoro intellettuale; ed è per questo che i *Quaderni* si rivelano uno straordinario strumento di rilettura dei profondi cambiamenti avvenuti nella società italiana all'indomani dell'Unità, in ordine soprattutto allo *status* sociale dello scrittore e

<sup>1</sup> Com'è noto, l'interesse per i *Quaderni* gramsciani è cresciuto a partire dalla fine degli anni Ottanta del Novecento soprattutto in campo internazionale, negli Stati Uniti e nei paesi del Sud del mondo, dove le concrete e specifiche condizioni politico-sociali ed economiche hanno rivelato l'utilità ermeneutica di alcune tra le questioni più dibattute nei *Quaderni*: l'egemonia degli intellettuali, la mondializzazione, i rapporti tra politica e cultura. All'attenzione di E. SAID e di E. J. HOBSBAWN, *Gramsci in Europa e in America*, Roma, Laterza 1995, oggi si sono aggiunti numerosi studi, tra i quali G. BARATTA, *Antonio Gramsci in contrappunto. Dialoghi col presente*, Roma, Carocci 2007; il *Dizionario gramsciano 1926-1937*, a cura di G. LIGUORI e P. VOZA, Roma, Carocci 2009; *Americanismi. Sulla ricezione del pensiero di Gramsci negli Stati Uniti*, a cura di M. PALA, Cagliari, CUEC 2010.



alla sua perdita di potere nella mutata strategia di rapporti di forza che articolano la vita culturale e politica italiana. In particolare, il suo ritorno a De Sanctis quale modello di mediazione possibile tra la critica estetica e la critica politica, il rifiuto del cosmopolitismo e la battaglia a favore della sprovvincializzazione artistica sono, come sopra anticipato, punti cruciali del pensiero critico gramsciano condivisi, in modi e con esiti di volta in volta diversi, da alcune voci della cultura italiana tra l'Unità e gli anni tra le due guerre. Tra gli intellettuali più attivi degli anni in esame figurano certamente Luigi Capuana e Giuseppe Antonio Borgese, i quali, pur nella diversità delle soluzioni poetiche e del contesto storico che li vide 'militanti' culturali, condivisero tuttavia una comune attenzione alle problematiche moderne riguardanti il rapporto tra scrittori e pubblico e un'analoga fedeltà al modello critico desanctisiano, al nesso cioè tra Arte e Vita. Due siciliani che, come Gramsci, provenivano dalla periferia culturale e geografica di una Nazione politicamente appena nata – ma con un'antica tradizione letteraria; Capuana e Borgese tracciarono singolari percorsi di ricerca tra giornalismo letterario, critica militante e narrativa d'invenzione, nutrendo una generale disposizione verso ogni nuovo fenomeno artistico. In particolare li accomunò poi quella che Gramsci definì una tendenza costante degli scrittori italiani, l'oscillazione tra i due poli dell'identità artistica, l'europeismo e il regionalismo, il cosmopolitismo e il municipalismo.

Come è noto, per Gramsci la causa dell'assenza in Italia di una letteratura nazionale e popolare andava ricercata sia nell'antico pregiudizio – nel Novecento, tutto crociano – della sacralità della funzione intellettuale sia nella oscillazione tra municipalismo e cosmopolitismo, che aveva caratterizzato la letteratura italiana dai tempi di Dante all'età presente. Su questo tema Gramsci insiste diffusamente nei ventinove quaderni facendone una prospettiva di indagine particolare dalla quale ripercorrere la storia degli intellettuali in Italia, un po' come De Sanctis aveva fatto nella *Storia della letteratura italiana* assumendo il nesso Arte-Vita come criterio di giudizio estetico per artisti, opere e intere stagioni letterarie. Riprendendo il concetto di cultura desanctisiano, nel § 14 del Quaderno 14 (1932-1935), intitolato *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, Gramsci spiega cosa determina la nascita di una nuova cultura e le relazioni che strutturano i nessi tra arte e civiltà:

Non si riesce a capire che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà e che lottando per riformare la cultura, si tende e si giunge a modificare il 'contenuto' dell'arte, cioè si lavora a creare una nuova arte non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'interno, perché si modifica tutto l'uomo, in quanto si modificano i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria. Che sia esistita ed esista la coscienza di questo carattere non nazionale-popolare, si può vedere dalle polemiche: 1) 'Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia?' per dirla con la parola di Bonghi; 2) sulla non-esistenza di un teatro italiano, polemica impostata da F. Martini; 3) sulla questione della lingua impostata dal Manzoni.<sup>2</sup>

L'assenza di un'arte nazionale e il regionalismo folkloristico o pittoresco di tanta letteratura italiana spinge Gramsci a soffermarsi sul teatro di Pirandello, che egli giudica culturalmente importante in quanto lo scrittore siciliano ha cercato di portare la dialettica della filosofia moderna all'interno delle classi popolari, storicamente e regionalmente popolate e dialettofone:

In Pirandello abbiamo uno scrittore 'siciliano', che riesce a concepire la vita paesana in termini 'dialettali', folkloristici (se pure il suo folklorismo non è quello influenzato dal cattolicesimo, ma quello rimasto 'pagano', anticattolico, sotto la buccia cattolica superstiziosa), che nello stesso tempo è uno scrittore 'italiano' e uno scrittore 'europeo'. E in Pirandello abbiamo di più: la coscienza critica di essere nello stesso tempo 'siciliano', 'italiano', ed 'europeo', ed è in ciò la debolezza artistica del Pirandello accanto al suo grande significato 'culturale'.<sup>3</sup>

L'autore dei *Quaderni* distingue, com'è noto, il valore artistico del teatro pirandelliano da quello culturale, a suo giudizio notevole per avere contribuito a modernizzare sia il gusto del pubblico sia quello di altri scrittori di teatro «confluendo col futurismo migliore nel lavoro di distruzione del basso ottocentismo piccolo borghese e filisteo». L'insistenza di Gramsci sull'importanza del superamento dei vecchi canoni letterari, come si vede già da questi primi prelievi dalla

<sup>2</sup> A. GRAMSCI, *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, in Id., *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci curata da VALENTINO GERATANA, Torino, Einaudi 1975, Quaderno 14, 1932-1935, III, p. 1669.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 1671-2.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1673.



sua opera, rivela la matrice desanctisiana della sua definizione di arte come cultura:

il De Sanctis lottava per la creazione, ex-novo in Italia, di una cultura nazionale, in opposizione ai vecchiumi di vario genere, retorica e gesuitismo: la 'Voce' lottava piuttosto per la divulgazione in uno strato intermedio di quella stessa cultura, lottava contro il provincialismo, ecc. ecc.<sup>5</sup>

Così, commentando l'invito di Giovanni Gentile a 'tornare al De Sanctis',<sup>6</sup> l'autore dei *Quaderni* spiega che ciò significa rifondare la cultura ovvero «una coerente, unitaria e di diffusione nazionale 'concezione della vita e dell'uomo', una 'religione laica', una filosofia che sia diventata appunto 'cultura', cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale». L'invito, appassionato e vibrante, che dalle pagine finali della sua *Storia della letteratura italiana* De Sanctis rivolgeva agli italiani:

Viviamo molto del nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimo nono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti<sup>8</sup>

richeggia nell'invito di Gramsci a fondare una cultura nazionale attraverso il «superamento di due forme culturali: il particolarismo municipale e il cosmopolitismo cattolico, che erano in stretta con-

<sup>5</sup>A. GRAMSCI, Q 4, §5, in Id., *Quaderni...*, cit., I, p. 426. Sullo stesso tema si veda il Q 23 intitolato *Critica letteraria*, 1934, ivi, III, p. 2185 e sgg.

<sup>6</sup>In aspra polemica con Croce, Gentile nel 1933 scriveva: «oggi nella critica letteraria, e non soltanto in essa, bisogna tornare a De Sanctis. È tempo di spazzare i ragnateli di quella inafferrabile critica che pretende invano di dividere l'indivisibile e fissare un momento ideale della vita dello spirito», in GENTILE in *Studi e ricordi desanctisiani*, Avellino, Pergola 1935, pp. 203-9.

<sup>7</sup>A. GRAMSCI, *Ritorno al De Sanctis*, in Id., *Quaderni...* Q 23 (1934), cit., III, p. 2185 e sgg.

<sup>8</sup>F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana, La nuova letteratura*, cap. XX, a cura di G. Contini, Torino, Utet 1981 («Classici italiani», collana diretta da M. Fubini), p. 843.

nessione fra loro e costituivano la forma italiana più caratteristica di residuo medioevale e feudale».<sup>9</sup>

Ma dove è, si domanda l'intellettuale, la base materiale di questa cultura italiana? Essa non era in Italia. Questa 'cultura' italiana è la continuazione del 'cosmopolitismo' medioevale legato alla Chiesa e all'Impero, concepiti universali.<sup>10</sup>

Torna ad agire il modello civile e morale dell'autore della *Storia della letteratura italiana*, ovvero la ripresa di un complessivo paradigma interpretativo della storia italiana, del suo costituirsi come coscienza politica, civile e letteraria. Se, come scrive Gramsci, «il tipo di critica letteraria propria del materialismo storico [...] offerta dal De Sanctis [...] è: lotta per la cultura, cioè nuovo umanesimo, critica del costume e dei sentimenti, fervore appassionato»,<sup>11</sup> allora è nel segno del ritorno a De Sanctis che va riletta la storia culturale del nostro paese tra l'Unità e gli anni Trenta del Novecento.

#### *Tra europeismo e fondazione nazionale dei modelli letterari: Capuana critico*

La necessità di ravvivare le esangui lettere italiane attraverso una non più procrastinabile europeizzazione delle forme letterarie e dei linguaggi artistici è la parola d'ordine che risuonava dalle pagine critiche sul teatro e sul romanzo contemporanei di Capuana, il quale dalle colonne della «Nazione», del «Fanfulla», dell'«Illustrazione italiana», indagava sulle cause della crisi letteraria italiana e dell'assenza di una letteratura moderna; si legga per esempio la premessa a *Libri e teatro* (1892),<sup>12</sup> intitolata *La crisi letteraria*, dove egli si sofferma ad analizzare concretamente gli aspetti della questione. L'attenzione prestata al

<sup>9</sup>A. GRAMSCI, *Risorgimento italiano*, Q 15, 1933, in *Quaderni...*, cit., III, p. 1801.

<sup>10</sup>A. GRAMSCI, *La concezione dello Stato secondo la produttività [funzione] delle classi sociali*, in Q 1, in *Quaderni...*, cit., I, p. 133.

<sup>11</sup>Id., *Materialismo storico e criteri o canoni pratici di interpretazione della storia e della politica*, Q 4 (1930-1932), in *Quaderni...*, I, pp. 425-7. La citazione è a p. 426.

<sup>12</sup>L. CAPUANA, *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta 1892. Il volume contiene i seguenti saggi: *La crisi letteraria*, *Gabriele D'Annunzio*, *Enrico Beque*, *Il Teatro libero*, *Augier*, *Intuitivismo*, *Ugo Fleres*, *Novelle*, *Affonso Daudet*, *Armando de Pontmartin*, *Petrucelli della Gattina*, *Don Raimondo di Sangro*, *Una prefazione*.



moderno fenomeno della mercificazione delle lettere rivela un Capuana acuto interprete delle trasformazioni in atto del processo d'industrializzazione del mercato editoriale e della conseguente crisi del valore letterario delle opere d'arte. Da qui, il severo accenno al disinteresse generale della classe politica e di tanta parte della società nei confronti del declino delle lettere:

Perché non ragionarne, come di tante altre crisi? Essa inferisce in Italia da più anni, ma nessuno se ne dà pensiero; eppure si tratta dei più nobili interessi d'una nazione, degli interessi intellettuali. [...] I danni della nostra crisi letteraria dovrebbero, per lo meno, esser considerati uguali a quelli che patiscono le diverse industrie manuali.<sup>13</sup>

Vibrano i toni appassionati di un critico e di un intellettuale militante, sempre attento a cogliere i 'segni del tempo' e che, attraverso la diagnosi della condizione della vita culturale del proprio paese ne misura anche quella civile e politica. Lontano dalla sua terra natale, Capuana si era immerso fino in fondo nella vita moderna della capitale culturale d'Italia, Milano, dopo aver intensamente vissuto gli anni fiorentini in contatto con i massimi protagonisti della vita culturale di quegli anni. Viveva, perciò, da protagonista il fermento artistico italiano del ventennio postunitario quando, a suo giudizio, l'Italia avrebbe dovuto esprimere il meglio dei suoi talenti e offrire opere d'arte degne dei capolavori europei. Invece, dopo l'iniziale risveglio postunitario, a partire dal 1883 le condizioni degli studi letterari cominciarono a peggiorare sensibilmente.<sup>14</sup>

Il maggior guaio in questa crisi letteraria è lo accasciamento degli autori e degli editori di fronte all'indifferenza dei giornali e a quella, più nociva, del pubblico. Una nazione che si è rifatta politicamente, mostrando tanta forza e tanta vitalità da formar l'ammirazione del mondo intero, non potrà rimanersene letterariamente in uno stato d'inferiorità.<sup>15</sup>

Quale altra possibilità restava agli scrittori che intendevano rinnovare lo 'stalattico' panorama letterario dell'Italia unita, se non

<sup>13</sup> Ivi, p. V.

<sup>14</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>15</sup> Ivi, p. XIII.

quella di imitare i modelli stranieri, si domanda il critico puntando il dito contro il pubblico dei lettori, i quali, a suo avviso, sono responsabili del limitato successo di opere, quali *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, che all'estero avrebbero consacrato il loro autore a un successo indiscusso e duraturo: «Il nostro [pubblico] non ama la novella, non ne intende le difficoltà artistiche, non ne assapora le finzze; legge per tutt'altra ragione che quella di godere una sensazione artistica».<sup>16</sup> A deprimere ulteriormente lo stato dell'arte nazionale, continua Capuana, contribuisce anche l'inadeguata attenzione a essa riservata dai legislatori e dal pubblico, come sopra accennato, che non apprezza gli scrittori veramente nuovi e originali, quale Verga che è riuscito a trovare «una nota caratteristica, un filone di metallo prezioso ma molto povero» nella nostra letteratura, ma non è stato compreso né dai critici né dai lettori adusi alle formule ripetitive dei romanzi di maggiore successo:

Il Verga non aveva mai scritto nulla di così magistrale come *La Lupa*, *Jeli il pastore*, *Rasso Malpelo*. Ma si vede che il grosso del pubblico vi cercava tutt'altro che la sincera evidenza della realtà, e assuefatto a maniacetti pepati di retorica e di romanticismo, non riusciva a gustare quella semplicità quasi nuda.<sup>17</sup>

Il teorico del Verismo coglie il punto essenziale dell'insuccesso delle opere innovative; Verga si era alienato il pubblico 'grosso', perché era andato a cercare il soggetto dei suoi romanzi nel posto più lontano ed estraneo alla vita mondana cittadina. Verga, cioè, per riprodurre più schiettamente la realtà dei suoi personaggi aveva attinto alla miniera dei caratteri locali, provinciali, particolarissimi e irripetibili della vita quotidiana di un paesino della Sicilia. Ma per riuscire nell'intento, aveva anche assimilato le tecniche più nuove della narrativa europea, in particolare quella francese conosciuta dalla lettura di Flaubert e Maupassant. Come testimoniano le lettere, era stato proprio Capuana, divoratore entusiasta di ogni novità artistica, a invitarlo alla lettura di *Madame Bovary* e a sperimentare nuove formule narrative per ottenere la creazione di caratteri viventi. L'equazione di Arte e

<sup>16</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>17</sup> L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in Id., *Studi di letteratura contemporanea*, I serie, Catania, Giannotta 1882, poi a cura di Azzolini, Napoli, Liguori 1988, pp. 78-9.



Vita, d'altronde, era stata per Capuana l'eredità più duratura della teoria estetica desanctisiana anche dopo l'incontro con le teorie artistiche di Taine. Del modello critico di De Sanctis, egli si considerò sempre allievo avendone ereditato la militanza civile e letteraria e continuandone la battaglia per lo svecchiamento della cultura italiana.<sup>18</sup>

Il quadro che emerge dalla lettura attenta dei saggi critici capuaniani – scritti dagli anni Settanta alla fine dei Novanta dell'Ottocento – mostra l'oscillazione e l'alternarsi dell'analisi dello studioso tra due estremi: il *regionalismo* e l'*europèismo*, come due opposte tensioni della stessa ricerca di un'arte dai caratteri nazionali.<sup>19</sup> L'attenzione alla cul-

<sup>18</sup> Il legame tra i principi desanctisiani dell'Arte e le teorie estetiche di Capuana fu, tra i primi, sottolineato da Benedetto Croce che così scriveva: «procede dal De Sanctis, anzi è stato a mio parere, segnatamente nei suoi anni giovanili, il più notevole rappresentante della teoria desanctisiana nella critica spicciola e giornaliera del teatro e dei libri nuovi» (B. CROCE, *L. Capuana*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, 3ª ed. riveduta dall'autore, Bari, Laterza 1929-1940, 6, p. 97. Si veda anche Id., *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, (1907), ivi, pp. 179-96, sulla natura 'insincera' di tanti critici e scrittori di fine secolo).

<sup>19</sup> La riflessione critica di Capuana sulle moderne forme dell'arte si snoda nell'arco di un ventennio, dal *Teatro italiano contemporaneo* (1872), alle due serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880-1882), a *Per l'arte* (1885), a *Gli 'ismi' contemporanei* (1898), alle *Cronache letterarie* (1899); in questo arco temporale si può seguire la parabola intellettuale di uno dei principali protagonisti di fine secolo, dagli esordi positivisti d'influenza zoliana all'epilogo 'spiritualista'. Tra gli studiosi che hanno maggiormente analizzato la figura del critico ricordiamo A. PALERMO, *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novocento*, Palermo, Flaccovio 1979. La capacità di utilizzare il modello della *Histoire de la littérature anglaise* di Taine insieme con l'eredità filosofica di Hegel, per esempio, è sottolineato da R. WELLEK come uno dei segni di originalità di Capuana in linea con le tendenze europee del suo tempo: R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino 1966, IV. Non va dimenticato il progetto capuaniano, mai portato a termine, di scrivere una *Storia della letteratura contemporanea* da intendere quale compendio alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis; l'opera avrebbe seguito il modello già avviato negli *Studi* di saggi monografici su autori contemporanei italiani e stranieri, segnando sul piano teorico quel connubio professato negli 'ismi' del '98 tra la teoria romantica del genio universale dell'Arte e il particolarismo dei tratti *formali* dell'opera. Sul rapporto tra Capuana e De Sanctis ha scritto A. PALERMO, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*, pp. 135-46 e Id., *La formazione critica di Luigi Capuana*, Napoli, Loffredo 1964; Id., *Capuana critico teatrale*, in *Studi di Filologia e Letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, 2, Roma, Salerno

tura artistica europea, ereditata dal modello dei *Saggi critici* di De Sanctis, accompagnò Capuana lungo tutta la sua militanza letteraria, cominciata a Firenze prima per la «Rivista italiana» (1865), poi per la «Nazione» (1866-8).<sup>20</sup> Com'è stato opportunamente rilevato,<sup>21</sup> il suo apprendistato come giornalista letterario e critico teatrale aveva contribuito a esercitare l'acutezza dell'analisi sempre improntata alla ricerca delle cosiddette *forme viventi*, un concetto-chiave di eredità desanctisiana. L'Arte deve restituire al pubblico *simboli vivi*, come sono definiti nelle *Cronache letterarie* i personaggi dei drammi di Ibsen.<sup>22</sup> Autore del *Gian Gabriele Borchman*, il drammaturgo norvegese aveva creato, a giudizio del critico siciliano, figure che sentono, pensano, agiscono secondo le loro passioni, il loro carattere, così che il dramma scaturisce violento al pari della vita reale: «L'importante, la cosa principale in un'opera teatrale è l'azione, la vita. Il resto è accessorio».<sup>23</sup>

In questo consiste la modernità delle forme artistiche, nella loro capacità di rappresentare caratteri *viventi* e autonomi dalla mente di colui che li creò. È noto che su questi principi Capuana si era soffermato sin dagli anni degli studi fiorentini nei saggi confluiti inizial-

2000, pp. 963-79. Su Capuana critico si vedano inoltre i seguenti studi: P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *I Critici*, collana diretta da G. Grana, Milano, Marzorati 1989<sup>2</sup>, II, pp. 965-993; R. WELLEK, *Storia della critica moderna. Dal realismo al simbolismo*, Bologna, Il Mulino 1969, IV, pp. 172-4; C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970; Id., *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione: ricerche e discussioni*, Roma, La nuova sinistra Savelli 1974; Id., *Effetto Sicilia: genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet 2007; Id., *Rosso e nero a Montecatini: il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi 1980.

<sup>20</sup> Per le notizie biografiche, si vedano l'ancora insuperato G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana, (1839-1968)*, Catania, Ciranna 1969 e C. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, che riferiscono di frequenti spostamenti da Mineo a Firenze negli anni Sessanta, del ritorno a Mineo nel 1880, del soggiorno a Roma come collaboratore del «Fanfulla», dove fece la conoscenza di D'Annunzio, di un altro ritorno a Mineo tra il 1884 e il 1888, per il grosso della sua attività di critico e di scrittore; infine, tra il 1889 e il 1901, si registra il ritorno a Roma come collaboratore della «Cronaca bizantina» diretta da D'Annunzio.

<sup>21</sup> P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *I Critici*, cit., pp. 965-93, *passim*.

<sup>22</sup> L. CAPUANA, *Enrico Ibsen*, in Id., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta 1899, pp. 185-191.

<sup>23</sup> Ivi, p. 191.



mente nel volume del 1872, poi nelle due serie di *Studi* (1880 e 1882), dove gli scritti dedicati al teatro sono numerosi, in *Libri e teatro* (1892) che ripropone la Prefazione a *Teatro italiano contemporaneo*, e infine nel più tardo *Cronache letterarie* (1899) che esibisce fin nel titolo l'intenzione di registrare riflessioni istantanee sull'attualità delle forme artistiche.<sup>24</sup> In una lettera a Cesareo, datata 28 dic.1883, Capuana scrive:

La mia evoluzione letteraria è stata prodotta da un'idea affacciatamisi di buon'ora alla mente, cioè: che le forme letterarie sono un organismo vivente che si va facendo e che ha quindi una determinazione e giunge al suo completo sviluppo e si ferma e muore. Le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e non capricciose e accidentali, ma svolgono con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono.<sup>25</sup>

Il critico applicava cioè alla teoria estetica hegeliana della vita delle forme artistiche la filosofia di Camillo De Meis, autore di quel romanzo-saggio, *Dopo la laurea*, che egli riteneva il testo fondante del proprio sistema teorico. Nel motivare all'editore e al lettore la scelta di raccogliere gli articoli scritti per la «Nazione» e per «Perseveranza» nel biennio 1866-8 – allo scopo di farne un volume omogeneo e unitario sulla storia della letteratura drammatica – Capuana ricorre ai principi dell'estetica positiva di Taine, secondo i quali l'essenza dell'Arte è la Forma,<sup>26</sup> e le sue apparenze possono essere molteplici poiché variano al variare del momento storico e dei luoghi dove essa nasce e si sviluppa. Analogamente, per scrivere una storia delle forme teatrali, sostiene Capuana, non si può prescindere dal ricorso a Shakespeare, a Schiller, ai tragici greci o alla commedia francese di Molière e a quella moderna di Dumas *filis*. L'Italia, con-

<sup>24</sup> Basta dare un rapido sguardo agli indici dei volumi sopra citati per accorgersi di quanto forte e duraturo sia stato l'interesse di Capuana per l'arte drammatica anche dopo aver sposato la tesi del romanzo come forma egemone dell'Arte moderna. In *Cronache*, per esempio, tornano gli studi su Alphonse Daudet, Felice Cavallotti, Ibsen, Edoardo Boutet.

<sup>25</sup> La lettera si può leggere nel volume di L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo* (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, Palermo, Tip. Valguarnera 1950, pp. 30-1 e 39.

<sup>26</sup> Il concetto è ribadito da Capuana anche negli «*ismi contemporanei*» (1898) e nella *Prefazione a Cronache letterarie* (1899).

tinua, ha avuto la sua parte con la commedia dell'Arte ma poi il primato è passato ad altri paesi; lo stesso criterio deve essere seguito per gli altri generi letterari, quali ad esempio il romanzo – a cui dedicherà i saggi raccolti nelle due serie degli *Studi* e in *Per l'Arte* (1885). Capuana distingue il significato del termine *cosmopolitismo*, molto in voga tra gli intellettuali di fine secolo, in quanto se in politica esso «nega il concetto di patria, in arte [nega] il concetto di letteratura nazionale».<sup>27</sup> L'artista, cioè, per essere tale deve creare caratteri in azione, così ben definiti in ogni aspetto da indurre il lettore a illudersi di trovarsi faccia a faccia con loro senza ombra dell'autore; è questo il criterio fondante dell'Arte, valevole ovunque e da non confondersi con il *cosmopolitismo* che, al contrario, scrive Capuana: «toglie via, o tenta di toglier via, tutti i caratteri particolari, e per ciò intende ridurci al *simbolismo* forzato, al *simbolismo* artificiale».<sup>28</sup> In aspra polemica con Ugo Ojetti, il critico insiste sul carattere particolare di luogo e di tempo che un'opera d'arte deve possedere per aspirare all'eternità, al di là delle scuole e delle etichette letterarie, *verismo*, *naturalismo*, *simbolismo*, *spiritualismo*. Egli intendeva dire che l'artista deve tentare di creare forme superiori a quelle esistenti in Natura perché l'Arte non riproduce fotograficamente la realtà ma la ricrea attraverso l'immaginazione e la fantasia. Da questa prospettiva, il rinnovamento artistico auspicato da Capuana passa sì attraverso uno sguardo ai modelli stranieri ma deve divenire sempre più «nazionale, anzi semmai più regionale, per dare alle sue creazioni la stessa varietà e ricchezza della Natura».<sup>29</sup>

Negli stessi anni in cui egli ribadiva la necessità di una rigenerazione artistica per la rinascita del carattere nazionale, De Sanctis leggeva il discorso inaugurale dell'anno accademico 1872-73 all'Università di Napoli, precisamente il 16 novembre 1872;<sup>30</sup> rivolgendosi agli studenti universitari l'autore della *Storia* li sollecitava a «rifare il sangue,

<sup>27</sup> L. CAPUANA, *Idealismo e Cosmopolitismo*, in Id., *Gli ismi contemporanei*, Catania, Giannotta 1898 (citato in *Scritti critici* a cura di E. SCUDERI, Catania, Giannotta 1972, pp. 303-24, *passim*).

<sup>28</sup> Ivi, *passim*.

<sup>29</sup> L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in *Scritti critici* a cura di E. SCUDERI, cit., p. 340.

<sup>30</sup> F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita*, in Id., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, 3, Bari, Laterza 1972, pp. 161-186.



ricostituire la fibra, rialzare le forze vitali, [...], ritemprare i caratteri, e col sentimento della forza rigenerare il coraggio morale, la sincerità, l'iniziativa, la disciplina, l'uomo virile, e perciò l'uomo libero». <sup>31</sup> Per risanare la crisi che attraversa la neonata nazione è, dunque, necessario risalire alla vera essenza dell'Arte, che non consiste nel contenuto morale né nella Bellezza, ma nella Forma, desanctisamente intesa, come Capuana ribadirà qualche anno più tardi nella conferenza dell'11 maggio 1899 a Pisa, e intitolata *Nuovi ideali d'arte e di critica*. <sup>32</sup> In disaccordo con Leon Tolstoj, di cui nel 1897 si pubblicava *Che cos'è l'arte?*, Capuana espone il proprio ideale artistico. L'Arte ha un solo scopo, la creazione di personaggi più veri di quelli in Natura; l'Arte non deve essere subordinata a finalità morali, come dichiarava Tolstoj nel saggio in difesa dell'Arte 'popolare', né ispirare buoni sentimenti volti al miglioramento della società. Contro l'infuocata condanna dell'Arte «peste del mondo» di Tolstoj e contro l'estenuata ricerca del Bello come unica essenza dell'Arte di D'Annunzio, Capuana insiste ancora una volta sull'ideale desanctisiano di Arte come sintesi di un ideale in una forma. Ancora, si rileggano alcuni punti di *Per l'Arte* (1885) dove, con l'impiego quasi degli stessi vocaboli usati da De Sanctis, il critico descrive il farsi dell'opera come l'esito dei fatti filtrati attraverso lo spirito vitale, chiamato *spiraculum vitae*. <sup>33</sup> Il principio era stato già espresso nella recensione a *Vita dei campi* di Verga, <sup>34</sup> la cui originalità, scrive Capuana, non deriva soltanto dalla scelta del soggetto, ma anche dall'essere riuscita a diventare opera d'arte sincera e schietta. <sup>35</sup>

<sup>31</sup> Ivi, p. 186.

<sup>32</sup> Il saggio dal titolo *Nuovi ideali d'arte e di critica* costituisce la *Premessa* alla raccolta *Cronache letterarie* (1899). I concetti saranno poi ripresi in una conferenza letta il 15 gennaio 1905 in occasione della inaugurazione del Circolo artistico di Messina e pubblicata nel luglio dello stesso anno nella rivista «Nuova Antologia».

<sup>33</sup> L. CAPUANA, *Per l'Arte*, cit: «È solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria il segreto processo della natura», p. XXVIII.

<sup>34</sup> L. CAPUANA, *Giovanni Verga*, in Id., *Studi*, II serie, cit., pp. 69-84.

<sup>35</sup> Ivi, p. 72. Capuana qui ripete sostanzialmente la teoria della poetica verista esposta da Verga nelle lettere dove è riportata la cronaca della genesi inventiva dei *Malavoglia*, dell'influsso di Zola e dei de Goncourt che con *Germine Laerteux* (1869) e poi con *Les frères Zemganno* (1879) avevano posto le basi

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della sua 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 d'un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé. <sup>36</sup>

I personaggi delle novelle, continua, non sono soltanto siciliani ma più particolarmente di quella regione che sta tra Monte Lauro e Mineo. Tolti da lì, si troverebbero fuori posto. Per raggiungere il massimo della impersonalità e della illusione di realtà, Verga – egli spiega – si è fatto piccino come i suoi personaggi e si è nascosto dietro le loro figure, calando la lingua nello stampo sempre vivo del loro dialetto: «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*». <sup>37</sup> Come si vede, sono gli stessi principi teorici esposti nei saggi teatrali del 1872 e qui riformulati. L'illusione della realtà e la capacità di ricreare la vita dei personaggi diventano, sulla scorta dell'insegnamento desanctisiano, i nuovi criteri per misurare l'originalità e la modernità artistica di un'opera; unitamente alla lettura del saggio di De Meis, per il critico siciliano questi presupposti teorici sanciscono la definitiva affermazione del romanzo come il più adatto dei generi letterari a rappresentare tutti i colori del reale.

Per concludere questa rapida disamina delle posizioni critiche capuaniane, ritengo utile, a questo punto, tornare alle pagine degli *Studi* del 1882 e alla recensione dei *Malavoglia* dove il critico fornisce un'originale interpretazione del carattere non nazionale di molti romanzi contemporanei, anche italiani:

Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare. Non ha tradizioni, nasce appena, quando è già grande e glorioso altrove, in Francia e in Inghilterra. <sup>38</sup>

teoriche di uno dei cardini del Verismo, la corrispondenza tra stile e soggetto. Si vedano, inoltre, le *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier 1954, e la lettera prefatoria a Salvatore Farina in *L'amante di Grasmigna*, dove Verga espone i principi dell'arte verista.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Ivi, p. 73.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 79-84, *passim*.



La Francia, scrive, ha il colosso di Balzac, gran padre del romanzo moderno, che ha i suoi successori in Flaubert, nei de Goncourt e in Zola; l'Italia, dopo Manzoni non ha avuto niente di paragonabile al magistero balzacchiano, tuttavia:

Questa miseria non impedisce intanto a certi critici di domandare ai nostri scrittori il romanzo schiettamente italiano, senza influenze né francesi, né inglesi, né d'altra qualsivoglia nazionalità; quasi le forme dell'arte siano una capricciosa creazione dell'individualità degli autori, quasi fosse possibile non tener calcolo di tutti gli svolgimenti che una forma artistica ha subito presso letterature più precoci o più fortunate della nostra.

Il caso italiano, aggiunge, è molto particolare dal momento che il *Decameron* rimane un capolavoro isolato nel genere novellistico al pari dei *Promessi Sposi* in quello del romanzo e per trovare raffronti adeguati non ci si può non rivolgere alle letterature straniere, per non rifare il già fatto e far progredire la nostra arte. Tuttavia, le difficoltà non sono poche:

E certamente non servono a levarle di mezzo i giudizi strambi a proposito dei tentativi che gli scrittori italiani van facendo da una decina di anni in qua. [...] I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano più. La aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; molte differenze, specialmente interiori, furono scancellate affatto; e quelle che ancora rimangono sono così impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle. Talché non è solamente la forma straniera (e dico *straniera* per modo di dire, l'arte non avendo patria), ma è anche la *materia italiana*, così poco diversa dalla francese, dall'inglese, dalla tedesca, quella che impaccia i nostri passi e ci fa apparire più imitatori di quanto noi non siamo in realtà.<sup>39</sup>

I *Malavoglia* e *Vita dei campi*, conclude, saranno un terribile corrosivo nella «nostra bislacca letteratura».<sup>40</sup> Per superare la crisi lette-

<sup>39</sup> Ivi, p. 81.

<sup>40</sup> Ivi, p. 83.

raria di fine secolo bisogna, per Capuana, rilanciare e ravvivare la vita morale della nazione, invitando gli editori a puntare di più sui nuovi scrittori e a sfidare il gusto massificato dei lettori.

Le pagine del Capuana critico, ribadendo con forza l'esigenza di una moderna arte nazionale, la fiducia nell'autonomia regionale del romanzo italiano, l'uropeismo dei modelli di riferimento e il confronto imprescindibile con le mode – *cosmopolitismo*, *internazionalismo* e *uropeismo letterario* – possono contribuire ad articolare meglio il discorso critico sulle teorie estetiche e sulla funzione dello scrittore tra l'Unità e il primo Novecento.<sup>41</sup>

#### *Eredità desanctisiane in Giuseppe Antonio Borgese*

La fine secolo XIX segna la crisi non solo dell'idealismo hegeliano ma anche della cosiddetta 'scuola storica', che Croce senza lesinare critiche esplicite nella *Letteratura della nuova Italia* giudicava: «de più varie operazioni mentali, delle quali molte, come lo studio biografico o il metodo scientifico, erano del tutto estranee ad un concetto significativo di critica».<sup>42</sup> Gli stessi anni furono dominati dal confronto tra Croce e De Sanctis, verso il quale il primo nutriva una forte rivalità pur riconoscendolo un «rappresentante non dottrinario, [...], di quella che prende voga e si chiama concezione materialistica della storia» e poi nell'*Estetica* (1902) uno tra i primi sostenitori del prin-

<sup>41</sup> Su questo argomento si può avviare una riflessione a partire da *Letteratura e vita nazionale* nei *Quaderni* gramsciani e dagli interessanti spunti provenienti dal saggio di A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo*, III, *Storia e Geografia*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi 2002, pp. 255-306, il quale nega l'esistenza di una *storia* del romanzo in Italia dove, a parte i due mai più eguagliati capolavori – i *Promessi Sposi* e i *Malavoglia* – non si sviluppò una tradizione *romanzesca*, come invece avvenne in altri paesi europei. Mi si permetta di rinviare al mio *«si segni del tempo» in Italia tra il Sessanta e l'Ottanta. Introduzione*, in *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Pisa, Edizioni ETS 2008, pp. 9-21, dove si riflette sulla peculiarità del 'caso italiano' alla luce del vivo dibattito che nel ventennio 1860-1880 si svolse tra i letterati del tempo sulle pagine delle riviste e che segnò uno snodo imprescindibile per la nascita e le successive trasformazioni formali del romanzo italiano.

<sup>42</sup> B. CROCE, *Letteratura...*, cit., la citazione è nel vol.3 (1915), pp. 97-112.



cipio dell'autonomia dell'arte, fondamento del proprio sistema di filosofia estetica,<sup>43</sup> e quindi come colui che aveva contribuito a liberare la storiografia letteraria dai lacci del positivismo e della critica biografica. Croce, d'altronde, non sottovalutò mai l'importanza di De Sanctis per gli sviluppi e gli orientamenti della nuova generazione di critici e di scrittori nati tra gli anni Sessanta e gli Ottanta dell'Ottocento, che si affacciavano al nuovo secolo con la volontà di un radicale rinnovamento della tradizione artistico-letteraria nazionale. De Sanctis aveva loro lasciato in eredità un modello civile e morale di intellettuale impegnato nella costruzione dell'identità politico-culturale del paese. Il moralista laico, la coscienza critica della Nazione, secondo la definizione di Luigi Russo,<sup>44</sup> era stato l'ultimo dei critici romantici che – a giudizio di Borgese – considerava la realtà e la sua rappresentazione artistica unitariamente: «Moralismo e storicismo, soprattutto nelle loro applicazioni storiche, sono i cardini della cosiddetta critica romantica. L'opera letteraria è considerata specchio della vita nazionale e sociale». Per i giovani critici e letterati del primo Novecento – Serra, Borgese e Prezzolini, Slataper, Boine, Jahier – dunque, De Sanctis rappresentava ancora il paradigma etico della letteratura come incarnazione della vita civile e morale della Nazione.

Tra costoro, Giuseppe Antonio Borgese fu una delle figure più notevoli dei primi tre decenni almeno della nostra storia letteraria. Critico, saggista, giornalista letterario, romanziere, novelliere, poeta e tra i fondatori delle nascenti riviste del primo Novecento, «Hermes», «Leonardo», «Il Regno», «Medusa», fu allievo di Croce con cui, però, entrò precocemente in conflitto; fedelmente legato al modello umano e civile desanctisiano, ne ereditò un umanesimo metafisico e utopico di matrice romantica, come si legge nel finale dell'edizione del 1920 della tesi di laurea, *Storia della critica romantica in Italia*,<sup>45</sup> dove l'autore di *Rubè* confessa di non aver mai più scritto quel secondo volume su De Sanctis e i critici giovanissimi, promesso

<sup>43</sup> B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Bari, Laterza 1958<sup>10</sup>.

<sup>44</sup> L. RUSSO, Prefazione a Id., *Antologia della critica letteraria*, Firenze-Messina, D'Anna 1964, 3ª ed. riveduta.

<sup>45</sup> G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia*, [1905], Milano, Mondadori 1949, pp. XIII-XIV: Pubblicazione di Croce della tesi di laurea discussa all'Università degli studi di Palermo nel 1903

in precedenza.<sup>46</sup> Scoperti nella «piccola, ma religiosamente tenuta, biblioteca paterna; [li] avevo letti e riletti...» i libri del maestro che aveva fondato «non [...] la base di un edificio nuovo da fondare, ma la cupola di una costruzione monumentale del passato».<sup>47</sup> Ancora, in *Memorie di Francesco De Sanctis*, un saggio contenuto nella *Vita e il libro*<sup>48</sup>, egli dichiara apertamente il debito che la nuova generazione di critici deve al grande intellettuale romantico, dominatore del gusto letterario italiano. Un'altra vistosa citazione di De Sanctis ricompare nella terza serie di *La Vita e il libro*<sup>49</sup> e ne *Il senso della letteratura italiana*<sup>50</sup> a smentire la sua antica confessione di silenzio sull'autore della *Storia*, del quale egli si era dichiarato discepolo nel 1915 in *Studi di letterature moderne*<sup>51</sup>, dove la *Storia della letteratura italiana* è definita «il capolavoro della cultura nostra del secolo XIX».<sup>52</sup> Tuttavia, nella *Storia della critica romantica in Italia*, pubblicata nel 1905 in un fascicolo della «Critica», rivista di letteratura, storia e filosofia fondata da Croce nel 1903, l'autore di *Rubè* descriveva lo stile della *Storia*: «torbido e irsuto, che fa di tutte le proposizioni periodo, che accoppia le immagini in conubii più mostruosi di quello di Pasifae col toro».<sup>53</sup> In compenso, nel breve ricordo di De Sanctis, confluito poi nella seconda serie

<sup>46</sup> Ivi, p. XIII

<sup>47</sup> Ivi, p. XV

<sup>48</sup> G. A. BORGESSE, *La Vita e il Libro*, II, Torino, Bocca 1911, p. 368.

<sup>49</sup> Ivi, III, 1913, pp. 510-2

<sup>50</sup> G. A. BORGESSE, *Il senso della letteratura italiana*, Milano, Treves 1931, pp. 71-3.

<sup>51</sup> Id., *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves 1920, p. VI.

<sup>52</sup> Ivi, p. 3. Anni dopo uguale stima fu dichiarata da R. Wellek nel suo *Storia della critica moderna...*, cit., IV, 1971<sup>2</sup>, pp. 156-74, dove definisce la *Storia della letteratura italiana*: «la più bella storia letteraria che mai sia stata scritta» [la citazione è a p. 155].

<sup>53</sup> Il giudizio di Borgese si appuntava sullo stile della prosa desanctisiana opposto a quello dannunziano, dal quale il critico siciliano fu molto influenzato a dispetto del successivo rifiuto. Nel «Convito», I, (1895), pp. 69-86, D'Annunzio definiva la prosa desanctisiana difettosa per l'uso di vocaboli impuri, volgari, inesatti, coordinati in periodi difformi con una sintassi molle e cascante, rilievi critici che ne causeranno la imminente eclissi nel panorama letterario nazionale, nonostante una sua qualche efficacia sulla cultura nazionale contemporanea. Degli scritti di Borgese su De Sanctis si vedano *Storia della critica romantica*, Napoli, 1905 e *Memorie di Francesco De Sanctis* in Id., *La vita e il libro*, II, cit., pp. 367-76.



della *Vita e il libro*, il critico esordiva tributando al maestro, morto da appena trent'anni, il massimo riconoscimento: «uno dei pochissimi che possono dirsi immortali nel senso proprio della parola». <sup>54</sup> «La lacerante intelligenza del critico, la paesana vigoria dello scrittore, l'ingenua dirittura dell'uomo politico che aborrisce ogni atto basso e volgare», scriveva, sono tutte qualità «di un incomparabile maestro di virtù civili e di patriottismo» <sup>55</sup> e del primo dei critici italiani da quando, forse per la prima volta, la critica si manifestava come attività autonoma dello spirito.

A eccezione di una qualche disarmonia stilistica, De Sanctis – anche per il Borgese allievo di Croce – rappresentava, dunque, il modello di una vita e di un pensiero che procedono in armoniosa sintonia spirituale. Non si comprendono allora le critiche che Gramsci affida alle note del suo sesto quaderno, dove accusa Borgese di avere tradito il pensiero desanctisiano ne *Il senso della letteratura italiana* laddove sostiene che «la letteratura italiana è staccata dallo sviluppo reale del popolo italiano, è di casta, non sente il dramma della storia, non è cioè popolare-nazionale» e che il suo senso è «teologico-assoluto-metafisico-antiromantico». <sup>56</sup> Al contrario, a rileggere con attenzione le numerose pagine critiche di Borgese, sembra di potervi rintracciare la stessa ansia di rinnovamento espressa da De Sanctis, lo stesso disappunto per la profonda crisi nazionale, lo stesso sforzo teorico a edificare un sistema organico di principi d'arte e di pensiero tesi a un'unità spirituale della coscienza letteraria come coscienza nazionale. Lo provano il bisogno di un radicale ripensamento della storia letteraria, attraverso la ricerca di un sistema sovranazionale, l'interpretazione unitaria dello svolgimento storico della letteratura italiana, il suo intreccio con la vita nazionale e i principi estetici su cui l'autore di *Rubè* costruisce il proprio edificio teorico, tutti elementi di forte continuità con la prospettiva ideologica dell'autore della *Storia*.

Sostenitore e artefice materiale di una *politica* dell'unità, dopo il lancio della bomba atomica su Hiroshima il 6 agosto 1945, Borgese

<sup>54</sup> G. A. BORGESSE, *Memorie di Francesco De Sanctis*, in *La vita e il libro*, cit., p. 367.

<sup>55</sup> Ivi, p. 374.

<sup>56</sup> A. GRAMSCI, *Sulla letteratura italiana*, in Id., Q 6, cit, pp. 719-720, [la citazione è a p. 720] su G. A. BORGESSE, *Il senso della letteratura italiana*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1930, (a. LXV, fasc. 1387), pp. 20-40 (poi Milano, Treves 1931).

aveva concepito il progetto di un governo mondiale che superasse i nazionalismi e si fondasse sul rispetto dei diritti del singolo e dei valori universalmente riconosciuti; insieme a un folto numero di scienziati, artisti e intellettuali e grazie alla moglie Elisabeth Mann, lo scrittore di Polizzi gettò le basi per la stesura di una Costituzione mondiale, al cui progetto contribuì con una serie di scritti tra il 1943 e il 1948 in lingua inglese, in parte tradotti in italiano. <sup>57</sup> Teorico di una *poetica dell'unità*, come recita il titolo di una raccolta di cinque saggi pubblicati in volume nel 1934 ma risalenti agli anni giovanili di critico militante, <sup>58</sup> Borgese aveva teorizzato, in precoce polemica col magistero filosofico crociano, il primato della Forma e del contenuto nell'opera d'arte. In questi saggi, risalenti agli anni Dieci e inizialmente riuniti nei tre volumi de *La Vita e il Libro*, l'autore dà prova della forza polemica del critico non privo di arroganza quando l'analisi si appunta su alcuni aspetti della filosofia di Croce. Nei confronti del quale, tuttavia, in tarda età egli non smise di nutrire un sincero rammarico per l'incomprensione che accompagnò la loro relazione professionale e umana.

Ciò che rende interessante, ancora oggi, la lettura di queste pagine è la tensione che le attraversa e che anima le parti dove più aspra è la polemica, laddove Borgese dimostra l'insostenibilità del concetto crociano di Arte come pura intuizione, come atomismo poetico, come frammento irrelato dal contesto storico ed estetico. L'impegno profuso nel dimostrare l'unità e l'organicità dell'opera d'Arte in opposizione all'estetica del frammento percorre queste pagine giovanili e ritorna nei saggi più maturi, dove, in linea con il principio desanctisiano di Arte come unione di forma e contenuto, Borgese elabora un concetto di Arte come ricostruzione di stile e possibilità di narrare la storia della poesia come un'unica opera in continua sublimazione verso l'Assoluto. Basta ripercorrere alcuni dei titoli delle sue opere critiche – *La Vita e il Libro* (1910-1913),

<sup>57</sup> *The City of Man, a declaration of world democracy*, con T. Mann e L. Mumford et al., The Viking Press, New York, 1940; *Common Cause, Duell, Sloan and Pearce*, New York 1943, (poi *Causa Comune*, Milano, 1949); *Preliminary Draft of a World Constitution*, University of Chicago Press, Chicago 1948 (poi *Disegno preliminare di Costituzione mondiale*, Mondadori, Milano 1949); e la postuma *Foundations of the World Republic*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.

<sup>58</sup> G.A. BORGESSE, *Poetica dell'Unità. Cinque saggi*, Milano, Mondadori 1934.



*Tempo di edificare* (1923), *Poetica dell'Unità* (1934) – per convincersi che la tensione verso l'assoluto, verso la sintesi critica e la costruzione di un'architettura organica di pensiero e di forma attraversa fin dai primi contributi tutta la riflessione teorica di Borgese. Che fu, prima ancora che un acuto critico e un profondo intellettuale, un uomo con una visione del mondo etica, filosofica e politica, come prova la scrittura sempre tesa a inseguire il ritmo non uniforme del pensiero, ora vibrante, ora più disteso.

Nella Prefazione a *Poetica dell'Unità*, datata New Ghiffa ottobre 1933, Borgese illustra la genesi dei saggi, pubblicati singolarmente a partire dal 1903 e animati dall'unica intenzione di discutere dell'estetica o, come avrebbe preferito chiamarla, della *poetica*, parola antica legata all'idea della creazione ordinatrice. È questo che in veste di critico intende per *Poetica dell'unità*, titolo che prevalse sul primo, *Precursioni Estetiche*, con l'indicazione: «Cinque saggi preliminari a una poetica dell'unità».<sup>59</sup> Nella *Prefazione* egli ribadisce la sua idea di Arte che «rappresenta un modello», tende a operare una modificazione del mondo, una trasfigurazione attraverso i suoi propri mezzi – il ritmo, la musica, il mito –, relativi al fondamento dell'Arte che è la *parola traslata*. I cinque saggi giovanili che, a suo stesso giudizio, risentono dell'irrequietudine dei primi anni trascorsi a pubblicare prose di critica militante sui quotidiani e sulle giovani riviste, appaiono ancora oggi temprati da una straordinaria lucidità di analisi e densità argomentativa. Essi ruotano intorno a questioni di ordine estetico, filosofico e letterario, intorno al rapporto tra Forma e contenuto, alla genesi dell'Arte, alle nuove tendenze della critica letteraria italiana e straniera; si legga, per esempio, la seguente dichiarazione sulla originalità dell'Arte e sullo stile:

In un'estetica che non debba servire esclusivamente ai bisogni di una scuola o di un'epoca d'arte, il particolare non ha senso senza l'universale, l'originalità non ha senso senza l'umanità. [...] Il problema dell'originalità, della personalità in rapporto all'arte, annega nel grande problema della realtà in rapporto allo spirito. [...] La personalità è un dato preesistente allo sforzo artistico; [...] La bellezza non è data dal valore della personalità e delle altre contingenze; ma dallo sforzo che

<sup>59</sup> G.A. BORGESSE, *Prefazione a Poetica dell'Unità*, cit., 1934, p. 14. Alcuni saggi confluirono nelle tre serie della *Vita e il Libro*, cit.

l'artista compie per superarle. [...] Lo stile è l'ascesi dell'artista. Comparato ai fatti morali, esso è l'abnegazione dell'individuo in favore dell'umanità.<sup>60</sup>

Come si vede, lo sforzo teorico volge nella direzione di un superamento netto del concetto crociano di Arte come pura intuizione a favore del modello desanctisiano che, se un difetto possiede è di avere troppo insistito sul *contenuto* romanticamente inteso come storia civile all'interno di quella letteraria.<sup>61</sup> «A che scopo studiare un periodo letterario», si domanda il critico:

quando alla fin fine la storia di quel periodo si riduce a un viale, dove gli artisti mancati (si dovrebbe dire le opere mancate, se la metafora reggesse) sono impiccati in fila ad alberi di eguale altezza e le immagini di artisti riusciti (anche qui si dovrebbe dire delle opere) sono coronate su piedistalli identici? Isolati gli alberi come i piedistalli. E in questo viale della storia non vi è altra continuità storica che quella del passo di chi vi passeggia in mezzo, guardando erme ed impiccati, impiccati ed erme senza fine.<sup>62</sup>

La stessa necessità di un *reale* storicamente determinato si riaffaccia nelle pagine in cui egli tenta una definizione dell'ispirazione artistica: «l'ispirazione artistica non è mai disgiunta dal sentimento dell'indispensabilità dell'individuo ispirato, e di quel tale individuo»,<sup>63</sup> con ciò ribadendo l'inseparabilità, nella genesi di un'opera d'arte, dell'universale dal particolare storico che lo genera, fino a definire la trasfigurazione dell'Arte come rappresentazione di un sopramondo, della 'doppia somiglianza' che essa intrattiene con il mondo fenomenico. L'artista non dà conoscenza dell'assoluto ma ne infonde il sentimento, perciò la «sintesi di reale e ideale, in cui consiste l'arte, non è conseguita per operazione dialettica, ma per somiglianza allusiva e simbolica».<sup>64</sup>

Nata sotto l'ala crociana, l'attività militante di Borgese come giornalista e critico letterario era continuata dal 1905 al 1909 per «La Stampa», «Il Mattino» e, dal 1912, per il «Corriere della Sera». Si

<sup>60</sup> Id., *Poetica dell'unità*, cit., pp. 34-5, *passim*.

<sup>61</sup> Ivi, p. 98 e sgg.

<sup>62</sup> Ivi, p. 110.

<sup>63</sup> Ivi, p. 118.

<sup>64</sup> Ivi, p. 129.



legga, per esempio, *Metodo della storia dell'arte* (1914), confluito nel 1934 in *Poetica dell'unità*, dove il primato del modello estetico desanctisiano comincia ad affermarsi su quello crociano. Ogni saggio critico pubblicato tra il 1909 e il 1912-3 sul «Corriere della Sera» e poi raccolto nei tre volumi de *La Vita e il Libro* testimonia le linee della sua prospettiva estetica e l'uropeismo della sua vocazione artistica. I saggi, dedicati agli autori contemporanei, italiani ma soprattutto stranieri, quali Maurice Barrès, Nietzsche, De Amicis, Dossi, Swinburne, Nardau, Péguy, Tolstoj, Pirandello, i giovani poeti tenuti a battesimo col nome di crepuscolari, Balzac, Dante, D'Annunzio, Verga, rivelano gli interessi cosmopoliti del critico che alterna l'enfasi dell'analisi estetica alle divagazioni autobiografiche sulla scia dei ricordi personali. Ogni pagina è animata da una passione generata da un'idea della storia letteraria nazionale come di un'alterna vicenda di costruzione e distruzione della coscienza nazionale. L'accusa che nelle tre serie di scritti Borgese muove a tanti critici del suo tempo è pronunciata con l'amara consapevolezza della crisi della cultura e della letteratura contemporanee; se non esiste il critico ideale, egli spiega nelle pagine incipitarie del primo volume de *La Vita e il Libro*<sup>65</sup> – che riunisca in sé ogni virtù, l'erudizione, la somma cultura, la moralità, la autenticità, la fermezza d'animo – un vero «cavaliere dello Spirito Santo, secondo la parola di Arrigo Heine: generoso e paziente, umile e ardito, pronto all'inno di guerra e al canto d'amore [...]» e ancora galantuomo, dunque in una parola, perfetto, ci si accontenterebbe almeno dell'ultimo dei critici. Il quale, in assenza delle tante virtù, ne abbia almeno una:

un'invincibile repugnanza contro la bugia. [...] Perché le repubbliche malandate non si sanano con altra medicina che col coraggio civile; e non v'è nessuna repubblica al mondo, neanche sud-americana, che sia così marcia di gesuitismo e di menzogna come la repubblica letteraria nostra. Nella quale, libertà vuol dire licenza e disciplina è sinonimo di strisciante abiezione servile.

Per i letterati della sua generazione, la «critica non è analisi e sintesi, storia e sistema, indagine e creazione». Privi di dignità, essi

<sup>65</sup> G. A. BORGESSE, *Il primo dei critici e l'ultimo dei critici*, in Id., *La Vita e il Libro*, I, cit., pp. 1-10 *passim*.

hanno spezzato il legame con il popolo, rosi dalla codardia e dall'assenza di spirito:

Se la poesia e le belle arti sono il cervello della nazione, questo cervello isterilisce, quando un buon sangue non lo inonda; che la critica verace stabilisce una buona circolazione sanguigna tra il cervello e il cuore della nazione; ma una critica mendace è cagione e sintomo di anemia cerebrale nei popoli; che, se la critica italiana non fosse così bugiarda, forse la letteratura italiana non sarebbe così povera e noiosa. E, con quest'unica piccoletta idea, con quell'unica triviale virtù di respingere la menzogna, [...] renderebbe alla sua patria un servizio più insigne che se avesse fondato un altro giornale nazionalista.<sup>66</sup>

La medesima condanna della miseria dei tempi attuali torna in *Epilogo* col titolo *Cultura e letteratura d'oggi*,<sup>67</sup> dove il critico esordisce biasimando i giovanissimi privi di spirito e di sensibilità nei confronti della eleganza dello stile: «Una cultura ansiosa che sale – una letteratura stracca che scende, o, se non scende, sta ferma, perché già da parecchi anni ha toccato il fondo della palude; questi sono i due termini in contraddizione fra i quali si vive oggi in Italia».<sup>68</sup> Incapaci di armonizzare in sé tutte le attività dello spirito, i giovani di oggi, continua Borgese, mancano di coraggio e di potenza nel mettersi a lavorare alla ricostruzione del grande edificio della cultura crollato sulle macerie del passato. I poeti, i narratori, i drammaturghi hanno talvolta ingegno, buona volontà ma non hanno quasi mai nulla da dire; la percezione di una precipitosa decadenza della cultura italiana avvenuta dopo Manzoni e Leopardi e, seppure con dei limiti, dopo Carducci si fa disincantata analisi del progressivo impoverimento dello spirito dei letterati italiani, distruttori dell'eloquenza, servili e incapaci di edificare nuovi sistemi di pensiero, di intrecciare poesia e filosofia.

L'analisi storica diventa in Borgese sintesi complessiva di una funzione della vita dell'arte e dello spirito, che non si esita a definire desanctisiana, in parallelo con le dichiarazioni di fede poetica disseminate un po' ovunque nei saggi, nelle prefazioni e nella avvertenze.<sup>69</sup> Nel 1923, con *Tempo di edificare*, Borgese conclude l'attività

<sup>66</sup> Ivi, p. 10.

<sup>67</sup> Id., *Cultura e letteratura d'oggi*, in *La Vita e il Libro*, III, cit., pp. 425 e sgg.

<sup>68</sup> Ivi, p. 425.

<sup>69</sup> Qualche anno dopo Borgese pubblica *Studi di letterature moderne*, [1915]



di critico militante e inizia quella di costruttore di un nuovo edificio della letteratura. E tra i 'nuovi edificatori', oltre se stesso, individua Verga, Tozzi lettore dei romanzieri russi, e pochi altri che segnano il passaggio alla nuova stagione della letteratura italiana.

L'enfasi nel giudizio e l'acutezza dello sguardo critico sull'età contemporanea suscitò l'invidia di tanti della sua generazione che non gli risparmiarono critiche, non di rado ingiuste.<sup>70</sup> Una breve testimonianza sullo scrittore siciliano lasciataci da Leonardo Sciascia, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, aiuta a ricostruire il clima di ostilità di cui Borgese fu vittima da parte di quanti non seppero valorizzare la figura del critico né quella etico-politica dell'intellettuale che, costretto all'esilio nel 1931 in America, scrisse una delle più lucide e amare analisi della nostra recente storia, *Golia. Marcia del fascismo*, pamphlet anti-fascista scritto nel 1938 ma tradotto in Italia nel 1946. La figura umana e la statura dell'intellettuale anti-fascista sono rievocate da Sciascia nell'altro lungo saggio dal titolo *Per un ritratto dello scrittore da giovane*,<sup>71</sup> dove l'autore rievoca l'umanesimo radicale su cui ricadde un pesante duraturo silenzio:

Il silenzio su Borgese, insomma, è calato dopo: nel trionfante antifascismo che dal fascismo, dall'eterno fascismo italiano, sembrò ricevere certe consegne. Perché bisogna dire che se i fascisti volgarmente lo odiavano [...] molti che fascisti non erano più o meno sottilmente lo detestavano. [...] Lo detestava «La ronda», anche se forse non tutti i «rondisti». [...] Ma lo detestava («forte disapprovazione») anche Croce. Tilgher diciamo che non lo amava. E Gramsci ne parlava (ne parla nei *Quaderni*) con una sufficienza addirittura derisoria. E nell'Italia antifascista e repubblicana tutto ciò che non era crociano stava per diventare

Milano, Treves 1920, dove si definisce allievo militante di De Sanctis ed estimatore del suo metodo d'indagine e della sua *Storia*, «il capolavoro della cultura nostra nel secolo XIX», p. 3. Sulla usuale, quasi ansiosa, inclinazione borgesiana all'autodichiarazione, alla difesa delle proprie posizioni critiche, si è soffermato ANTONIO PALERMO, *Borgese critico*, in *G.A. Borgese. La figura e l'opera*. Atti del Convegno nazionale, Palermo – Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983, a cura di G. Santangelo, Palermo 1985, pp. 325-49.

<sup>70</sup> Si ricorderà l'incrocio di pagine e giudizi critici tra Borgese e Serra il quale non gli risparmiò critiche talvolta violente ma ne riconobbe anche la meritata singolarità nel desolato panorama contemporaneo.

<sup>71</sup> L. SCIASCIA, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani Classici 2004, pp. 165-98.

gramsciano [...] Il silenzio, dunque. E Borgese resta in quella terra quasi di nessuno.<sup>72</sup>

Tra le prove più alte del suo esercizio critico, Sciascia ricorda poi il saggio su Proust che, dichiara, è una chiave per intendere Borgese nella estensione e varietà di tutta la sua opera: «Egli vedeva nella letteratura una sintassi – parola che gli era cara – della vita, del mondo, dell'uomo, di tutti gli uomini. [...] Tra i vertici di questa sintassi che era per lui la letteratura – e le arti e la politica – erano Stendhal e Tolstoj». <sup>73</sup> Infine, ricorda l'onestà dell'uomo e la sincerità dell'intellettuale, la fiducia nel principio della dignità civile nel non piegarsi al servilismo e all'invidia dei potenti, la fedeltà all'idea dell'organicità della realtà nei suoi molteplici aspetti, che costituì il fondamento teorico del suo pensiero politico e poetico fin dai primi anni dell'attività pubblicistica.

Si rileggano, per esempio, alcuni passaggi de *Il senso della letteratura italiana*<sup>74</sup> che nasceva da una risposta all'articolo con cui Papini inaugurava il primo fascicolo di «Pègasos», *Su questa letteratura*,<sup>75</sup> sul carattere nazionale della letteratura italiana. Per Borgese il tratto comune delle arti e della letteratura italiane consiste nel senso del finito, nel classicismo estetico che tende alla compiutezza formale. Nel breve saggio del 1931 l'autore riflette anche sulle ragioni della crisi letteraria contemporanea: «Scrittori d'ingegno onesto e gagliardo non mancano, credo, ma insomma opere grandi e sostanziose e nuove da un pezzo non si scrivono o per lo meno non si stampano o infine non siamo capaci di riconoscerle». Le cause della crisi secondo Papini e Borgese andavano ricercate nello scollamento tra lettori e scrittori, incapaci di raccogliere e rappresentare artisticamente le istanze quotidiane degli italiani<sup>76</sup>. Attento ai segni del tempo, ai *bisogni quotidiani*,

<sup>72</sup> L. SCIASCIA, *G.A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, nel «Corriere della Sera», 11 settembre 1982 e riproposto in Appendice al romanzo *Rubè*, Milano, Oscar Mondadori 2009, pp. 397-403 [La citazione è a p. 401].

<sup>73</sup> Ivi, p. 403.

<sup>74</sup> G. A. BORGESSE, *Il senso della letteratura italiana*, Milano, Treves 1931, sul quale si sofferma M. SACCO MESSINBO nel suo *Itinerari critici e impianto teorico nell'opera di Borgese*, in *G.A. Borgese. La figura e l'opera...*, cit., pp. 77-98.

<sup>75</sup> G. PAPINI, *Su questa letteratura*, in «Pègasos», a. I, fasc. I, gennaio 1929, poi raccolto in G. PAPINI, *Eresie letterarie*, Firenze, Vallecchi 1941.

<sup>76</sup> G. A. BORGESSE, *Il senso della letteratura*, cit., pp. 87-90.



come li aveva definiti nel *Senso della letteratura italiana*, Borgese fu critico e scrittore militante anche nel giudizio dei suoi contemporanei<sup>77</sup>, impegnati in quei primi decenni del Novecento in un profondo ripensamento e rinnovamento della cultura, nazionale e sovranazionale<sup>78</sup>. Ricostruzione, edificazione, rinnovamento sono parole d'ordine che egli impiegò ininterrottamente già in *Tempo di edificare* (1923): «La generazione alla quale io appartengo ebbe un destino per certi aspetti troppo pesante e per certi altri un po' futile. Fu costretta a rifarsi tutto da capo: il gusto, la cultura, le convinzioni, le idee».<sup>79</sup> Alla fine del 1920 è datato il saggio *Venti e ventuno*, un bilancio della letteratura italiana all'indomani della prima guerra, che si apre con il celebre invito desanctisiano a riconquistare il primato d'un tempo e a rifare il sangue e lo spirito della nazione. Il bilancio della stagione letteraria appena tramontata è molto amaro; il 1920, dichiara il critico, si chiude senza che sia uscito fuori dai letterati contemporanei un romanzo, un poema, rappresentativo del gusto dell'epoca, niente che non sia stato lirica o critica: «non si può dire che ci sia una nuova letteratura, quella vaticinata da De Sanctis. [...] Sintesi, architettura, libro: queste le parole con cui approssimativamente si può contrassegnare il nuovo gusto»;<sup>80</sup> la riedificazione del quale è, secondo l'autore, intimamente legata alla ricostruzione dello spirito e dell'orgoglio identitario di un popolo che nel 1920 esigeva una rinascita spirituale, culturale e artistica.

Il mito della rinascita della nazione in Borgese alimentava quello dell'Arte specchio della Vita, un mito fondato sul moralismo del pensiero e dell'azione che negli anni precedenti il primo conflitto mon-

<sup>77</sup> E. CECCHI, *Testimonianza per Borgese*, in AA.VV., *I Critici*, Milano, Marzorati 1973, III, p. 2266.

<sup>78</sup> Si veda il saggio *Novecentotrenta in Giro lungo per la primavera*, dove Borgese in completa sintonia con il critico francese Benjamin Crémieux, autore di *Inquietude et reconstruction* nella «Nouvelle Revue française» (1 mai 1931), riconosce nel 1930 l'anno cardine di un nuovo umanesimo: «[...] la nuova letteratura, pur con spiriti diversissimi, è tutta mossa dal bisogno di ricostruire il mondo, di restituire autorità al mondo dell'esperienza e della storia, di rompere l'incantesimo delle solitudini pervertite o smarrite, di gettar ponti fra le torri d'avorio e le città terrestri».

<sup>79</sup> G. A. BORGESE, *Tempo di edificare*, cit., p. VI.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 251, 255 e sgg.

diale non poteva che suscitare consenso ed entusiasmo nei giovani scrittori:

Una volta la letteratura costruì l'anima italiana, poi la distrusse nell'Accademia e nell'Arcadia; la rifece, con Parini, con Foscolo, con Manzoni; ora potrebbe un'altra volta disfarla. I legami tra i libri e il popolo, tra gli scrittori e la nazione si sono ancora una volta assottigliati e consunti fino quasi a spezzarsi!<sup>81</sup>

Così scrive Borgese nella *Vita e il Libro*, constatando il fallimento degli ideali risorgimentali nei giovani scrittori di inizio secolo, afflitti da irrimediabile narcisismo e responsabili, a suo giudizio, della deriva fascista. Il solipsismo estenuato di fine secolo, infatti, non era altro se non la degenerazione del mito romantico dell'Io, colpevole di non aver favorito il formarsi di una coscienza collettiva nazionale. Un analogo rimprovero siglava l'atto di accusa più severo contro il fascismo, il *Golia* di cui si è detto, nelle cui pagine finali, come nell'epilogo della *Storia* desanctisiana, l'intellettuale cosmopolita rivolgendosi agli italiani li esortava a nascere *finalmente* all'età adulta, a risvegliarsi dal torpore nel quale i loro animi sono piombati, vanificando il sogno e i sacrifici dei patrioti del 1870; tra i maestri da recuperare alla memoria degli italiani, insieme a Manzoni, Dante e Leopardi, Borgese cita anche Machiavelli, perché anche il *Principe* si chiudeva con l'invito agli italiani a farsi promotori della liberazione dallo straniero, in quanto «la tirannia non risiedeva nel cuore di Cesare, ma era nel cuore dei Romani. Non dagli altri gli Italiani riceveranno la libertà, ma da loro stessi; non dalla Morte essi avranno la Vita, ma dalla VITA».<sup>82</sup>

Così Borgese concludeva la sua requisitoria contro la schiavitù, la passività e l'abiezione nelle quali il popolo italiano era caduto al tramonto del secolo XIX ponendo le basi per il trionfo del tiranno. Sotto la lente della sua severa analisi, il popolo italiano è sempre stato servile e schiavo della paura; esso ha dimenticato gli ideali di fratellanza di giustizia e di eguaglianza fra le nazioni che i padri dell'unità nazionale avevano creato e ha fascistizzato quasi tutta l'Eu-

<sup>81</sup> Id., *La Vita e il Libro*, II, cit., p. 20.

<sup>82</sup> G. A. BORGESE, *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Arnoldo Mondadori 1946, p. 511.



ropa.<sup>83</sup> L'abiezione in cui sono cadute le coscienze degli italiani ha consentito di sostituire la forza al diritto e ha plaudito alla volontà di potenza. Gli italiani hanno a lungo coltivato le idee più strane su se stessi, si sono creduti una nazione di genii in un universo di imbecilli, scrive<sup>84</sup> e aggiunge: «Gli Italiani credono di essere [...] gli antichi romani [...] credono di essere la nazione perfetta e primogenita»<sup>85</sup> e gli stranieri tendono a trattarli come bambini a cui si può perdonare tutto. Il disprezzo per l'infantilismo di una nazione pronta a inginocchiarsi all'Autorità e al Conformismo trasuda dalle pagine del *Golia*, nelle quali Borgese si concede una sorta di orgogliosa rivendicazione delle scelte operate quando, circa a metà del saggio, nel paragrafo intitolato *Gli intellettuali sono messi alla prova*,<sup>86</sup> rievoca la vicenda autobiografica romanzata in *Rubè* e ne fornisce contestualmente una chiave di lettura:

egli aveva scritto un romanzo in cui si racconta la storia di un piccolo borghese intellettuale, privo di qualsiasi base razionale ed economica, che si fa faticosamente strada tra il fango e la confusione del dopoguerra finché una carica di cavalleria in una rivolta a Bologna lo schiaccia, spettatore vagabondo, e lo uccide; [...] Il simbolo, forse fortuito, fu una profezia significativa dell'Italia

un'Italia i cui valori risorgimentali l'autore del romanzo sarebbe stato pronto a difendere se solo non fosse stato emarginato e isolato e, dopo minacce e rappresaglie violente, costretto all'esilio in America, il più generoso dei paesi. *Golia* è anche l'esame di coscienza dell'Italia, dalle origini all'età presente, nell'analisi del quale il giudizio dell'autore si fa più severo al ricordo del disprezzo del diritto e dell'imposizione della forza che il fascismo rappresentò.

Nel concludere il paragrafo dedicato alla vita intellettuale italiana alla vigilia della dittatura, Borgese annota con la abituale precisione stentorea del linguaggio:

<sup>83</sup> Si cita dal capitolo finale, *Ai fratelli d'Italia*, pp. 499-511, che reca la data Northampton (Mass.), 1935 - Chicago, 1937. Il libro si apre con una *Prefazione italiana* che riassume le vicende editoriali del *pamphlet*, stampato in America nel 1937-'38 e tradotto in Italia solo dieci anni dopo.

<sup>84</sup> Ivi, p. 505.

<sup>85</sup> Ivi, p. 506, *passim*.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 320-37, *passim*.

tante nazioni non avrebbero imitato questa invenzione fascista se non avessero riconosciuto in essa una verità psicologica o, per così dire, un amalgama delle qualità migliori del gesuitismo e del pragmatismo. Alla gente non piace vivere con una coscienza divisa e turbata, e istintivamente sono portati a credere ciò che dicono e ad essere quali appaiono. Alla gente non piace neppure far la figura dei vili e degli sciocchi; e fu una via di scampo per molti studiosi e insegnanti in Italia e altrove per dimostrare la loro innocenza al tribunale dei contemporanei [...] Così tutti i baluardi della cultura italiana, poiché non avevano opposto abbastanza resistenza, furono rasi al suolo<sup>87</sup>.

Dall'esilio il critico rivive l'amarrezza e l'orgoglio che lo spinsero a fuggire dalla patria e a coltivare, sulla linea di Dante, l'utopia della repubblica universale, di un mondo unitario di giustizia e libertà: «Io credo [...] nella funzione direttiva della mente italiana; non per privilegio di popolo eletto, ma per dovere di continuità consapevole fra l'antico e il futuro».

L'antifascismo fu per Borgese un tutt'uno con l'anti-crocianesimo, ovvero una politica culturale di sprovvincializzazione della cultura nazionale. Il rinnovamento che si imponeva agli scrittori italiani, fin dagli interventi critici di Capuana ricordati nella prima parte di questo studio, si innestava, infatti, nel più generale processo di modernizzazione della cultura attraverso un *europèismo culturale* che, in ultima analisi, va attribuito:

alla fulgida lezione comparatistica desanctisiana, in favore della quale [Borgese] si schierò, non casualmente, nel corso della polemica aperta dal Croce; di quella lezione, cioè, che già in precedenza aveva trovato nella sua isola natia alcune felici e non episodiche applicazioni: e basterebbe pensare, qui, ad un Ernesto Giacomo Boner, ad un Emanuele Portal, allo stesso Cesareo<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Ivi, p. 337.

<sup>88</sup> G. SANTANGELO, *La cultura francese nell'opera critica di G. A. Borgese*, in *G. A. Borgese. La figura e l'opera...*, cit., pp. 461-503, [p. 501]. Santangelo fa risalire l'opzione borgesiana dell'europèismo culturale all'insegnamento ricevuto a Palermo da Cesareo: «un'opzione, cioè, che lo porterà ad allinearsi agli altri coraggiosi confratelli impegnati in quel momento nell'ardua prova di sprovvincializzazione della nostra cultura nazionale». [La citazione è a p. 472]. Di SANTANGELO si veda anche *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, in «Archivio storico siciliano», serie IV, I, pp. 189-265.



Una straordinaria eredità culturale, dunque, che attraversa e intreccia le riflessioni di scrittori e intellettuali – dall'Unità agli anni Trenta del '900 – sulla necessità di una rifondazione nazionale delle forme artistiche attraverso il superamento di quel *municipalismo* e di quel *cosmopolitismo* di gramsciana memoria.

DAVIDE BELLINI

CAPUANA LETTORE DI TAINE  
AMBIVALENZE DI UNA FONTE DEL VERISMO

La questione del rapporto di Luigi Capuana con l'estetica letteraria di Taine si presenta oggi assai interessante e feconda di ricadute critiche, anche perché un vero approfondimento non è ancora venuto su questo tema. A ostacolarlo è stato fra l'altro una sorta di riflesso incondizionato della critica, che ha sempre considerato la presenza di Taine nella cultura di Capuana come un vettore unidirezionale orientato verso il positivismo e la triade deterministica *race-milieu-moment*. In realtà, come vedremo, le cose stanno in maniera diversa. Certo, Capuana desume da Taine alcuni schemi di indubbia matrice positivista che poi confluiranno nei temi più tipici del suo storicismo critico, come la convinzione che ogni fatto artistico vada giudicato in stretta correlazione con il suo sfondo storico, o che la vicenda biografica e il profilo caratteriale dell'artista condizionino in profondità la sua opera. Tuttavia, in questo studio intendiamo concentrarci su aspetti meno scontati del rapporto, e verificare se la lettura di Taine abbia offerto a Capuana anche argomenti riconducibili a una prospettiva di segno diverso. Andando in cerca, fra i libri di Taine che sono stati o possono essere stati noti a Capuana, di pagine meno appariscenti della nota prefazione alla *Histoire de la littérature anglaise*, ci si imbatte infatti in nuclei concettuali di impronta tutt'altro che rigidamente deterministica, o comunque poco sovrapponibili con i capisaldi che di lì a pochi anni avrebbero strutturato la poetica del naturalismo zoliano: fra di essi, per non anticipare che un paio di esempi, una concezione dell'arte come mezzo di ricostruzione indiretta del reale basato sull'evidenza di alcuni «caratteri dominanti» liberamente manipolati dall'artista, o ancora la persuasione che la creazione artistica nasca da una costitutiva ambivalenza fra il momento dell'osservazione e quello dell'intuizione creativa, fra raccolta dei documenti e scintilla «divinatrice». Questi elementi (è la nostra tesi) dovranno trasmettersi ben presto, e in ogni caso prima del confronto con il modello di Zola, allo stesso Capuana,