

ESPERIENZE TEATRALI IN FIRENZE CAPITALE*

di

Roberto Bigazzi

Negli anni che precedono il '70, dominati dalle sconvolgenti e deludenti vicende della politica interna ed estera dei primi governi unitari, mentre una febbre di subìti guadagni sembra smentire l'ideale di un ben ordinato vivere e a Milano compaiono i primi sintomi di una opposizione che rifiuta il riformismo, è il teatro che con la sua dimensione di spettacolo borghese si erge a interprete e guida, offrendo alla nuova società il mezzo per riconoscersi e darsi uno statuto morale e civile. Il patrimonio di cui gli autori cercano di valersi appare però presto insufficiente: fatta l'Italia, si poneva mano agli italiani, ma la critica più cosciente avrebbe rapidamente mostrato come la preferenza per un certo teatro spingesse la problematica più viva fuori della scena, verso il romanzo; quel mondo tanto sconosciuto che era ed appariva l'Italia aveva bisogno di un'inchiesta ben altrimenti spregiudicata e capillare, preoccupata delle cose (come chiedeva la saggistica di politici e filosofi) oltre che dei personaggi, dal momento che, per giunta, questi personaggi si vanificavano in un moralismo nostalgico e consolatorio, o in una angoscia incapace di scavare almeno fino in fondo. Eppure, quella del teatro non fu un'avventura inutile, perché riuscì a mettere in moto anche tecnicamente la narrativa verista.

L'operazione avvenne su scala nazionale, ma è a Firenze che ottenne un equo giudizio ed una giusta sentenza. Nel 1867, l'anno in cui pubblico e critica salutavano *I mariti* del Torelli con un entusiastico *hoc erat in votis*, il marchese fiorentino Cesare Trevisani riassumeva in una « relazione storica »⁽¹⁾ passato presente e futuro di quel teatro che, dopo aver militato nel Risorgimento, polarizzava ora l'attenzione⁽²⁾ proponendosi portavoce dell'ideologia

* Questo saggio fa parte di una più ampia ricerca sul verismo italiano (*I colori del vero - Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi).

(1) *Delle condizioni della letteratura drammatica nell'ultimo ventennio*, relazione storica, Firenze, Bettini, 1867; per questo periodo cfr. l'introduzione di C. Bozzetti all'antologia *Teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960.

(2) Anche gli esponenti della generazione precedente seguitavano a contare sul teatro; Francesco Dall'Ongaro, ad esempio, teneva nel '63 un corso al Liceo Fiorentino sulla letteratura drammatica « antica e moderna »: cfr. la notizia sul giornale « La Nuova Europa », 15 giugno 1863, nonché il ricordo biografico premesso ad A. DE GUBERNATIS, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze, Tip. dell'Associazione, 1873, dove anche, a p. 222, si può leggere un suo invito ad un amico perché scriva per il teatro, « l'ultimo arringo » per parlare alle moltitudini.

della classe dominante. Rese le debite grazie in nome della patria agli scrittori di drammi storici, il Trevisani dichiara venuto ormai il tempo che le armi cedano il passo alla realtà presente. In quello che egli giudica il primo periodo del « ventennio drammatico » iniziato nel '48, sono infatti di rigore il dramma e la commedia che castigano con serietà o ironia i costumi; un Giacometti, un Gherardi del Testa hanno preso la via giusta, ma non sempre l'arte ha evitato il naufragio moralistico (p. 96 sgg.); da poco è invece in atto, con sua soddisfazione, un mutamento di fondo, definibile in termini che il Trevisani poteva facilmente mutuare dalle polemiche in corso degli artisti fiorentini: gli scrittori del secondo periodo del ventennio, oltre che allo « scopo civile », hanno mirato ad un « nuovo fine estetico, quello cioè di tratteggiare i costumi italiani dell'epoca contemporanea, surrogando il più assoluto *naturalismo* a quella giusta misura d'*idealismo*, che il più alto criterio dell'arte pareva aver fin qua comandato » (p. 134).

Il grande innovatore è per lui Paolo Ferrari, che ha rinunciato agli effetti e agli abbellimenti della fantasia a pro della verità e della natura, con il risultato di far salire l'uomo sulla scena quasi « in maniche di camicia »; la formula per Ferrari sembra compendiare gli ingredienti fondamentali: « Da Goldoni prese il fondo e la ragione della commedia; dalla società contemporanea l'indirizzo; dai bisogni e dai difetti di essa lo scopo » (pp. 134-35). Tuttavia la riforma di Ferrari, a suo avviso, accoppia ai pregi alcuni punti deboli: egli ritrae persone e costumi troppo da vicino, e le sue opere rischiano perciò di invecchiare molto più in fretta di quelle che « dipingendo nella sua generalità la natura umana » danno vita a « quei poetici tipi che trovano una più certa rispondenza in ogni tempo » (p. 142).

In un momento in cui Ferrari era l'idolo teatrale italiano, il Trevisani trova nell'ambiente fiorentino da Dall'Ongaro ai macchiaioli ⁽³⁾ — né va escluso forse lo stimolo dei *Saggi* desanctisiani, già presenti a Firenze — gli elementi per intuire i limiti dello scrittore nell'aspetto quasi pubblicistico del suo teatro a tesi, non del tutto adeguato al « fine estetico » che il Trevisani assegnava al nuovo periodo drammatico. Le sue riserve stavano assumendo nitidezza teorica nei contemporanei articoli di Capuana, e tuttavia non mancano di una loro relativa chiarezza se lette in controluce al giudizio che egli dà di Costetti e di Torelli. Giuseppe Costetti, con *Gli intolleranti*, ha fornito forse « il più bell'esempio in Italia » di come si possano trattare soggetti elevati « senza i pesanti apparecchi della discussione, deducendone soltanto la morale e il convincimento per la forza di evidenza che risolve sempre la lite a favore della ragione e della verità »; così *Gli intolleranti* e poi *Gli onesti* di Achille Torelli offrono davvero quanto chiede l'Italia « nelle sue nuove condizioni sociali e intellettuali »: una commedia capace di farsi « antesignana di ogni idea di pro-

⁽³⁾ La roccaforte del Ferrari era soprattutto Milano, dove persino Arrigo Boito non gli risparmiava lodi entusiastiche: cfr. A. Borro, *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942, p. 1125 sgg.; per il Dall'Ongaro, cfr. più avanti nota 10; per i macchiaioli, cfr. ad es. gli articoli di T. SIGNORINI, *Ore cattive*, in « Gazzettino delle Arti del Disegno », nn. 35 e 36 (16 e 23 settembre 1867); del « Gazzettino » si ha ora la ristampa completa a cura di A. M. FORTUNA, Firenze, Gonnelli, 1968.

gresso », perché non lo impone con la tesi, « con gli urti violenti, che rendono disamabile anche un beneficio, ma coll'allettamento della comica festività » (p. 156). E questo non è certo un invito all'evasione, in quanto il Trevisani pensa così di adeguare la necessaria pedagogia al mutato clima sociale e a quel diverso « fine estetico » di cui si preoccupa.

Di qui le lodi precise al Torelli (che pure non aveva ancora fatto rappresentare *I mariti*)⁽⁴⁾, ricche di spunti teorici condivisi con maggior frutto anche da Capuana: dotato della giusta idea dell'arte e « di uno spirito analitico superiore », egli — dice il Trevisani — non è un « moralista accigliato », non fa il processo alla società, ma con « armi cortesi » cerca la via della persuasione piuttosto che « incrudire le piaghe applicandovi la punta », e invece di rendere mero portavoce il personaggio, affida la propria « filosofia » all'insieme dell'azione (p. 172). Continua quindi l'attività pedagogica del teatro, ma con uno spostamento irreversibile, allora tipico del realismo moderato:

« Si è voluto cominciar prima a fondare la ragione psicologica dell'arte drammatica sulla riforma sociale, che sulla coscienza umana. Abbiamo prima guardato al cittadino che all'uomo. Ora è tempo di fare il contrario, facendo la domestica virtù e la onestà scala naturale al progresso » (p. 182).

Questo passaggio dal cittadino all'uomo, che è un po' lo schema base del Trevisani, vuol dare dunque un'indicazione di contenuto con chiare e logiche conseguenze sul piano tecnico-formale: le nuove condizioni della società chiamano a rinnovare l'uomo senza eccessi da predicatore, per cui i personaggi vivi debbono sostituire i tipi, portatori di tesi, e la fantasia deve lasciare il posto alla realtà mettendo a tacere la voce assordante dell'autore. L'accento appare desanctisiano, ma non lo è la forza di queste richieste, e non solo per l'ovvia differenza di spessore critico: il centro motore del Trevisani (nonché degli autori del suo canone) è infatti l'accettazione della società così come si è costituita, e la residua carica morale delle speranze risorgimentali acquisisce quindi come unico campo di intervento i difetti di quella società, vista da una angolazione domestica e intima, che chiude almeno in primo appello ogni prospettiva più vasta, a cominciare da quella politica. La mancanza di una dialettica concreta con il polo della *res publica* — per di più considerata in preda ad una corruzione a cui si pensa di ovviare migliorando i singoli *cives* — finisce però per distruggere la base di quegli affetti che si vorrebbero mobilitare a favore del progresso nazionale; e la caccia al difetto naufraga nel moralismo o si insabbia in una inquietudine impotente a liberare la propria forza di analisi da quella originaria pedagogia, inibendosi così di riconoscere almeno questo volto psicologico del proprio tempo di fronte al quale sembra invece arretrare spaventata. Ferrari e Torelli, rappresentanti di due generazioni successive, sono la prova del fallimento che si è indicato.

Nel Ferrari i problemi si affollano alla ribalta, esibendo la propria tipicità, con la certezza di dar fondo ad un programma pedagogico completo, e di veder confermati i principî

⁽⁴⁾ L'« Avvertenza » del saggio del Trevisani è datata luglio 1867, mentre *I mariti* furono messi in scena al Teatro Niccolini di Firenze nel novembre di quell'anno.

eterni anche da una casistica aggiornata. *Gli uomini seri* ⁽⁵⁾, ad esempio, si svolge nella Firenze del 1868 — l'anno stesso della prima rappresentazione — ma i panni curiali mancano per caso; la giovane e nobile Anna rischia di ereditare una situazione finanziaria fallimentare, e i parenti o pretendenti in cerca di un rimedio dividono le loro preferenze tra Sergio, che propone una soluzione vantaggiosa ma non onorevole, e Leonardo, il quale, convinto che *noblesse oblige*, chiede a tutti un sacrificio personale. Sergio è naturalmente senza scrupoli, anche politici:

« sono un uomo del mio tempo: tremendi problemi, grandi ambizioni; io sono uno di questi: e salgo su pel mio sentiero... sentiero angusto, sul quale non si serba l'equilibrio che a patto di correr via, sempre avanti, coll'occhio fisso alla mèta; chi si ferma a guardare dove mette il piede, precipita giù » (a. II, sc. VIII).

Il paladino Leonardo ha presto ragione di lui e si guadagna ovviamente anche l'amore di Anna, e lo sconfitto non può non convertirsi, o almeno dubitare: « Ci deve essere in qualche luogo una giustizia spaventosamente riparatrice ». Alla tesi in veste di dramma fan riscontro i tipi — il *grand'uomo*, l'*aureo mediocre*, il *damerino milionario e socialista* ecc. — assunti come personaggi, secondo l'esplicita volontà dell'autore ⁽⁶⁾, che con questa commedia dell'arte in chiave pubblicistica propaganda la fede nella via morale al miglioramento della società; si veda, nel *Duello* ⁽⁷⁾, il ritratto, ad opera della moglie, dell'ambizioso politicante Sirchj:

« La storia di Sirchj non è una commedia, è un romanzaccio: è il romanzaccio cotidiano di tanti giovinastri — ne vediamo delle frotte per le vie — che attraverso ad una fanciullezza viziata prima dai rigorismi monastici poi dallo sbrigliarsi delle curiosità represses, arrivano malamente alla giovinezza; poi attraverso ad una giovinezza dissoluta, accidiosa, consumata nelle incostanze della poltroneria, nei mille vani conati, ieri artisti, oggi cospiratori, domani agenti teatrali, quell'altro di soldati, quell'altro giornalisti o impresari, all'ultimo vagabondi, senza scopo, senza fede, arrivano alla virilità, carichi di debiti e di vigliaccheria, idrofobi d'invidia e d'impotenza — educati bene sarebbero stati eroi ». (a. I, sc. IV).

Negli *Uomini seri* e nel *Duello* la tipologia dilaga, nutrendo di problemi sociali la propria fissità. In altri drammi, nei quali si potrà forse vedere il riflesso del nuovo astro Torelli, il Ferrari tenta avventure psicologiche, senza però abbandonare gli schemi consueti. Per *Amore senza stima* ⁽⁸⁾ sente addirittura il bisogno di riprendere in falsariga *La moglie saggia* del Goldoni: « trattene le maschere », quell'opera è pronta a funzionare di nuovo, « ha tutto il contenuto morale di un dramma moderno ». In *Cause ed effetti* ⁽⁹⁾ manca l'appoggio della tradizione, ma il Ferrari provvede subito nelle prime scene a raccogliere gli elementi

⁽⁵⁾ Citiamo dal vol. V (1878) delle sue *Opere drammatiche*, 15 voll., Milano, Libreria Editrice, 1877-84; il dramma, come afferma l'autore nella relativa prefazione, fu ideato nel '64 e rappresentato per la prima volta appunto nel '68.

⁽⁶⁾ Dichiarata nella prefazione al vol. cit.

⁽⁷⁾ Vol. III (1878) delle *Opere*, cit.; anche quest'opera fu rappresentata nel '68, ed ebbe un enorme successo.

⁽⁸⁾ Vol. X (1878) delle *Opere*, cit.; la prima rappresentazione è ancora del '68; la citazione che segue è tratta dai cenni storici premessi all'opera.

⁽⁹⁾ Vol. III (1878) delle *Opere*, cit.; la prima rappresentazione è del 1871; se ne ha una ristampa nel vol. I dell'antologia *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, a cura di A. CROCE, 2 voll., Bari, Laterza, 1940-45, da cui citiamo.

che dovranno costituire la base, ferrea quanto un modello a priori, per la reazione a catena prevista dal titolo; ecco infatti il prospetto delle faticose nozze tra la duchessa Anna e il marchese Ermanno, nelle parole affidate ai personaggi ma di legittima proprietà, come sempre, dell'autore:

«... veramente nozze felici, felicissime. Nessuna disparità; mia figlia, duchessa: lo sposo, marchese [...] mia figlia, un milione: lo sposo, due; mia figlia diciannove anni: lo sposo, trenta; belli, simpatici entrambi: due bei nomi, due belle sostanze, due belle persone [...]. La sposa, una giovinetta ingenua, uscita allora dall'educando: lo sposo, un gran capo ameno, un gran *lion*» (a. I, sc. I).

Ovviamente qualcosa manca ad una « famiglia costituita con sì previdente prudenza », ed è per Ferrari l'ideale, che risiede nei sentimenti e nella moralità, insidiati da quel malcostume che Anna dovrà con angoscia constatare imperante e indisturbato « qui nelle nostre sale, nelle nostre case, con noi, fra noi ». Anna, l'ingenua in mezzo ad una società smaliata, lei che vuole ricostituire il « carattere nazionale » col restaurare « la moralità del costume, la castigatezza dell'arte e il sentimento religioso », è in realtà — come le dice il cugino dal fatale nome di Arturo — la sola che vede giusto; perciò Ferrari le affida volentieri il compito di collegare la disastrosa diagnosi della vita familiare a quella della collettività, perché le cause del male sono le stesse: lo scandalo, dice Anna al marito,

«... zampilla fuori da tutte le parti; e con lo scandalo la provocazione al male: nei libri prestigio e scandali: nei giornali declamazioni e scandali; ai teatri drammi di passioni disoneste, oppure fanciulle seminude in danze e movenze impudiche [...] E intanto nelle vostre conversazioni un bel giro di frasi, sì, una bella vernice, ma un gran sottostrato di intrighi indecenti! E poi nulla di sacro, nulla che si salvi dal sogghigno; la virtù, il patriottismo disinteressato, il sudore del popolo, gli scioperi degli operai, che! barzellette, questioni di fondi segreti! [...] In mezzo a questo cinismo universale, che base poteva restare al mio sentimento morale? Forse il sentimento religioso? [...] Ah! Seminate colpa e volete raccogliere virtù!» (a. III, sc. VI).

Nulla comunque è perduto, e Anna troverà la forza di perdonare il marito, debitamente purificato da una serie di sciagure: la famiglia, cellula della nazione, si ricostituisce nonostante tutto.

Anche la psicologia (se così si può chiamare), il dramma intimo in concorrenza al Torelli è dunque per il Ferrari solo un ulteriore mezzo per attingere ciò a cui sono rivolti i suoi sforzi, la società. Buon erede del Risorgimento, egli sente l'unità dei fattori che compongono il gran corpo sociale, ma ha troppa fiducia nella sua mano taumaturgica che, mentre isola in laboratorio i tipi umani sulla scorta di un mal interpretato ricettario goldoniano, scompone la realtà in problemi: i tipi sono messi a confronto con i problemi e — con la catastrofe di ogni risultato artistico — ne dissolvono la storicità riportandoli a postulati morali quali il pudore, l'onestà, la sincerità, la filantropia. Una volta che i singoli contrari sono ricondotti alla rispettiva virtù, si crede raggiunto il migliore dei mondi possibili.

Il Ferrari raccoglieva così aspirazioni diffuse e assunte da tempo in precise proposte critiche; Dall'Ongaro, ad esempio, in un articolo del '63 sul « Politecnico », aveva messo

a punto un modo per aggiornare il teatro senza tradire la supremazia dell'ideale ⁽¹⁰⁾; dato infatti che in ogni opera vi sono « caratteri identici e permanenti » (quelli che esprimono gli « affetti » e le « tendenze » del cuore, e sono perciò soggetti a « leggi estetiche, eterne e immutabili ») e caratteri « transitori e variabili » (quelli che derivano « dai costumi, dalle religioni, dalle istituzioni politiche e sociali », sottoposti quindi non all'estetica ma a « regole di convenienza e di gusto »), la ricetta deve comporre abilmente i due piani: « Prendiam dal passato le mosse, studiamo nei grandi esemplari il modo di incarnare l'idea, di commuovere il cuore, e poi guardiamo in faccia il presente » (pp. 85-87). Quest'arte che si misura col proprio tempo — e non importa in che forma ⁽¹¹⁾ — senza rinunciare all'ideale, si fa naturalmente pedagogica; la « morale » è dunque il suo distintivo, il che non significa che l'idillio regni sovrano, dal momento che invece si vuol restare in presa con i « grandi quesiti della vita domestica e pubblica », a costo di « mettere il dito su qualche piaga che getti sangue e faccia strillare l'infermo » (p. 263). Il risultato non mancherà e sarà positivo: « Surga un altro Goldoni il quale affronti questa nuova battaglia e meriti questa nuova corona. È tempo di togliere la maschera ai Truffaldini, ai Pulcinelli, ai Tartuffi moderni ⁽¹²⁾ [...] E non si tema che, strappate le maschere, la verità sia costretta a coprirsi la fronte per la vergogna, vedendo poste a nudo tante piaghe sociali. Esse non sono né incurabili, né si numerose quanto i medici pietosi vorrebbero si credesse. No, il mondo non è sì tristo, come vanno predicando i pessimisti. La virtù, la bontà, l'abnegazione, l'eroismo non sono ancora spariti: ma perché appariscano nella lor luce, è mestieri che dieno luogo quelli che ne usurpano le apparenze » (p. 270).

Tale appunto era l'incarico che senza incertezze si era assunto Paolo Ferrari insieme a molti altri colleghi, col conforto anche dell'esperienza di teatro sociale della generazione precedente, quando un Giacometti, un Vincenzo Martini, un Suñer avevano cercato, affrontando « gentiluomini speculatori », « legittimisti », « piaghe sociali », « cavalieri d'industria » ⁽¹³⁾ e simili calamità, di volgere ad un'azione civile le classi medie e alte della società,

⁽¹⁰⁾ *Intorno alla natura e all'ufficio dell'arte drammatica - Studi*, in « Il Politecnico », vol. XIX: fasc. LXXXVIII (ottobre 1863), pp. 78-97, e XC (dicembre 1863), pp. 257-71; questo studio, che sarà da collegare con le lezioni fiorentine (cfr. qui dietro nota 2) ha a movente il desiderio di far da guida al fortunatissimo teatro contemporaneo, ammonendolo, per mezzo di una succinta storia teatrale, che lo spirito critico del presente richiede sì desanctisamente un'arte viva e vera (tanto viva da poter lasciare « i suoi personaggi dinanzi al pubblico » facendoli parlare « da sé senza intervenire ne' loro fatti, senza commentarli in proprio nome nel coro e nel prologo »), ma che questo non significa appunto la morte dell'ideale a favore di una « fedeltà fotografica », né l'inaridimento di quella fede ed entusiasmo che stanno a base della lirica e dell'epica (p. 81).

⁽¹¹⁾ L'importante è attingere la vita (così sarà anche per Capuana, sulla medesima base desanctisiana): « Ogni concetto, ogni idea, se è vera, viva e sincera, porta con sé la sua forma » perché « ogni forma è buona, se move » (pp. 96-97); la forma in questione è per il nuovo teatro borghese che dovrebbe mediare tra la vecchia commedia satirica di costume e l'altrettanto vecchia tragedia militante a pro del popolo (p. 95).

⁽¹²⁾ Non è inutile ricordare che, durante il suo soggiorno fiorentino, posto sotto la protezione del Dall'Ongaro, Verga presentò alla « Società d'incoraggiamento all'arte teatrale » di Firenze un dramma dal titolo *I nuovi Tartuffi*: cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 190.

⁽¹³⁾ *I gentiluomini speculatori, I legittimisti in Italia e Una piaga sociale* sono di Luigi Suñer (e dalla prima è tratto l'esempio citato sotto); *Il cavaliere d'industria* è di Vincenzo Martini.

come può in riassunto dimostrare un duca francese del Suñer esemplarmente convinto di non umiliarsi ricercando nel lavoro il vero mezzo per tenere il suo casato all'altezza che gli compete. Il teatro traduceva così sulla scena la ricerca di una classe dirigente adeguata ai tempi, mentre anche su un gradino socialmente più basso il Travet di Bersezio indicava alla piccola borghesia la dignità di un lavoro non in colletto bianco. Però, dopo l'Unità, questo genere di opere che poteva ancora far aggio sul Ferrari mentre consegnava al futuro soltanto le *Miserie 'd Monssù Travet*, si orienta sempre più ad una dimensione privata, perché, come aveva ben visto il Trevisani, il teatro moderno non poteva accettare all'infinito processi alla società orditi da autori-saggisti: ma le ragioni non erano soltanto quelle estetiche addotte dal critico fiorentino. Riprendendo il caso del Ferrari, appare infatti chiaro che l'indagine sociale, fermandosi al tipo per tentare di trarne un conflitto esemplare, finisce per ottenere solo un epidermico scontro di idee in cui da un lato si perde, con la concretezza teatrale, la vita dei caratteri, e, dall'altro, il « duello » o gli « uomini seri », se pur appagano il pubblico riflettendone le movenze più esterne, non riescono veramente a interpretare le « cause » all'interno della collettività. Questo duplice fallimento ha la sua radice nella peculiare prevaricazione ideologica dell'autore, il quale riduce gli ideali — che pur vorrebbe promuovere — ad una casistica incapace di incidere in profondo proprio perché a tale scopo avrebbe dovuto servirsi di un più spregiudicato contatto con la realtà: quello appunto che il pubblico e l'autore (nonché il critico) rifiutavano, almeno per ora, chiusi nei loro sereni recinti e paghi di un moralismo dignitoso,⁽¹⁴⁾ che si logora nell'accettazione indiscussa di una società di cui si vede il fuscillo dei difetti senza nemmeno intuire la trave della sua piena eterogeneità rispetto alla visione che se ne aveva e si continua ad avere e a proclamare. Legato al fragile appoggio dei vizi e delle virtù, anche l'aggiornamento psicologico sfugge alla presa del Ferrari; il passaggio dal cittadino all'uomo, auspicato dal Trevisani, serve solo ad estendere le sabbie mobili del moralismo, che a dispetto di tutto risulta non riformatore ma consolatorio, mentre più coerentemente prende piede la commedia brillante, il puro divertimento elegante, del genere di *Chi sa il gioco non l'insegni* (né meraviglia che sia in versi) di Ferdinando Martini.

C'è tuttavia un tentativo che in potenza ha una notevole gamma di sviluppi, quello di Achille Torelli: e il Trevisani aveva a ragione insistito sulla sua capacità all'analisi, il vessillo dei tempi nuovi che la critica di De Sanctis e Capuana poteva inalberare più legittimamente del marchese fiorentino. L'analisi compendia infatti la complessità di Torelli, perché vuol dire innanzi tutto movimento e quindi vita: si lasciano alle spalle le categorie, i tipi, non si crede più a cataloghi goldoniani fornitissimi di modelli platonici dell'agire umano, che occorre solo adattare a quel transeunte che è il tempo con le sue mode e i suoi

⁽¹⁴⁾ D'altronde, il Dall'Ongaro critico, col suo « popolo » e i suoi « grandi quesiti della vita domestica e pubblica », sembra voler affermare l'esigenza di qualcosa di più corposo e aggressivo (retaggio di una lotta risorgimentale democratica, diversa da quella di un Ferrari), ma poi, di fronte al teatro, non sa districarsi dalla genericità dei sentimenti-categorie, come gli succedeva nella sua narrativa.

gusti. La psicologia del personaggio viene vista nel suo processo, nella sua dialettica con gli altri, nella sua disponibilità singola e imprevedibile. Di conseguenza, la vicenda perde le situazioni obbligate, l'immobile correre verso un fine inevitabile buono solo a raggelare il dramma, che ora può invece effettivamente sorgere dall'intreccio vivace delle personalità. Solo che Torelli non riesce in definitiva a troncare col passato, a liberare totalmente quel che di nuovo portava in sé. Ciò che permane e lo ferma e crea la premessa del suo dramma personale e della sua scontentezza, è infatti la non sconfessata complicità con esigenze in contrasto a quell'accostarsi alla dinamica non sempre serena della vita, in cui sta la sua decisa novità. È questo un conflitto in cui affiora il limite interiore di una generazione e di una classe, giunta sull'orlo di domande inquietanti e incapace di porsele a viso aperto, perché dovrebbe allora disancorarsi dalle proprie premesse di fondo. Vediamo in breve alcune opere del Torelli che rientrano in questo periodo ⁽¹⁵⁾.

La verità permane ancora nell'ambito dei tipi: Paolo, giovane schietto e sincero, buon patriota, viene dalla montagna ed è completamente ignaro delle cittadine ipocrisie in cui si aggira tranquillamente l'amico di un tempo, Adolfo, dissipatore di patrimoni e del tutto vile. Ai tipi è imposto l'inevitabile problema, quello che invade lo stesso titolo, e tuttavia è già significativo che il Torelli abbia ormai tralasciato l'aspetto pubblico del teatro alla Ferrari, anche se ovviamente ne accetta gli imperativi e gli scopi morali, che sono poi quelli della narrativa rustico-cittadina (da Nievo a Dall'Ongaro alla Percoto): a questa infatti risale la contrapposizione campagna-città, verità-ipocrisia, spostata in chiave borghese e venata di ironia. Pur rudimentale e declamatoria, l'ironia che anima la verifica dei valori fatta da Paolo riesce comunque ad aprire una visione più dall'interno della società, perché nasce dal dialogo e dalla trama; i principi si affidano di solito alle situazioni, evitando di essere travolti nelle massicce prediche dei personaggi alla Ferrari.

Il movimento diviene ancor più autonomo nei *Mariti*, la cui « parabola » (come l'ha chiamata Croce) si svolge attraverso particolari minimi, scene che allora dovettero sembrare di una fedeltà mai vista al reale. Non mancano anche qui i personaggi fissi sul loro piedistallo di bene o di male: il duca Filippo d'Herrera e sua moglie, nobili d'antico stampo, custodi di una tradizione d'onore e di rettitudine; il duchino Alfredo, loro figlio, giovane di mondo, perso dietro ai cavalli e alle donne, e incapace di rendere felice la moglie Sofia, sorella del marchese Teodoro; quest'ultimo, poi, non si concede pause nella ridicola gelosia per la consorte, Giulia, sorella di Alfredo; un'altra coppia è formata dalla baronessa Rita d'Isola e dal marito, che la trascura nel modo più volgare. I duchi di Herrera, vista la mala riuscita di queste unioni tra famiglie nobili, hanno deciso di dare in sposa la terza figlia, Emma, a Fabio Regoli, un borghese che nel nuovo mondo sa portare gli ideali di onestà e di decoro della vecchia aristocrazia. Emma è il personaggio in movimento: sposa di

⁽¹⁵⁾ *La verità*, *I mariti*, *La moglie* (rispettivamente 1865, 1867, 1869) si possono leggere nella ristampa del suo *Teatro scelto edito e inedito*, a cura di E. GRASSI e T. TORELLI, Milano, Club del Libro, 1961; *I mariti* compaiono anche nel I vol. del *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, cit.

controvoglia Fabio, tutta presa com'è per l'ufficiale Ernesto di Rogheredi, però, a poco a poco, di fronte alla vita sconvolta di sua sorella Giulia, della cognata Sofia, dell'amica Rita, dovrà riconoscere il valore del marito e finirà per innamorarsi di lui, visto che anche il bell'Ernesto ha rivelato di non meritare l'affascinante divisa. La controfigura in negativo di Emma è Amalia Gioiosi, che per Ernesto ha tradito il marito, abbassandosi fino a sottrargli del denaro per un debito dell'amante. Mentre Emma si salverà affidandosi al marito, l'ultimo gesto farà registrare Amalia in quel *demi-monde* cui appartiene da tempo per la sua condotta.

Piccoli e significativi incidenti si mescolano a brevi conversazioni, e l'identità dei personaggi se ne avvantaggia non poco. Nel primo atto, ad esempio, in cui il dramma è vivacemente impostato dagli incontri che avvengono in casa Herrera in occasione del Capodanno, il duchino Alfredo rivela la sua volgarità senza bisogno che l'autore lo indichi al pubblico: fuma senza riguardo per la madre e la moglie, poi, rimproverato, scandalizza tutti con una autodifesa poco decorosa; la scena ha un culmine spontaneo e sicuro:

« LA DUCHESSA (*al duchino*): Le solite scene dinanzi agli estranei! Siete il solo che mi faccia perdere la pazienza! — IL DUCHINO: E si sa bene, sono io! Parlate come se io fossi un mascalzone; come se mia moglie... (*va ad abbracciare Sofia che si ritira indietro*) Che cos'hai anche tu? — SOFIA: Scusa, stammi lontano; hai un certo odore... — IL DUCHINO: Di fumo? — SOFIA: Ti prego, mi fa tanto male quell'odore... che hai addosso... — IL DUCHINO: Io? (*A Teodoro*) Scusa... è odore forse di muschio? — TEODORO: Ma non è di muschio, sai, è di scuderia, per non dire stalla! — LA DUCHESSA: Alfredo! — IL DUCHINO: Ma, mamma mia, finirete col proibirmi gli svaghi più innocenti! C'è da mandare in pastura, a Castelletto, il Moro di Fabio, che ha fatto la mia cura... — FABIO: Grazie. — IL DUCHINO: C'era da cavar sangue al baio di dritta della vostra pariglia; da ferrare il mio *Gentleman*; e mi son divertito a ferrarlo io stesso, tanto per imparare qualche cosa. — LA DUCHESSA: Oh! Oh! È cosa da far venir male! Io non so, non so, Filippo mio, da chi abbia preso questo ragazzo! — IL DUCA: Colpa di noialtri genitori, che abbiamo conservato e accresciuto il patrimonio ai nostri figliuoli: novanta su cento riescono asini e villani. (*Severissimamente*) Andate a mutar d'abiti, Alfredo! e cercate di condurvi più decorosamente. Vergognatevi! » (a. I).

Come l'ozio ha rovinato la fibra morale di Alfredo nonché del bell'Ernesto e degli altri, l'attività ha reso invece Fabio proprietario di una chiara visione della realtà, alla quale finirà per convertire la moglie:

« ...vedeteli questi matrimoni di uomini che non sanno far altro che amare, cioè non sanno far altro che dirlo! Passata la luna di miele, le privazioni, il pentimento, gli affanni, la miseria... La miseria! E sapete cosa sia la miseria? È il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la disonestà della moglie, perché su cento donne alle prese con il bisogno, novanta divengono disoneste... No, no, credete a me, Emma, l'uomo che sa amare sa lavorare. — EMMA: Cosicché, se non si è ricchi, non si può prender moglie? Bella morale! E non vedete il nostro fattore, il padre della Ghita? È povero, ma felice... — FABIO: Ma, buon Dio, la miseria è tutt'altra cosa che la povertà: il vostro fattore è povero, ma non è miserabile, perché la metà di ciò che guadagna basta a lui e alla propria famiglia; invece Ernesto di Rogheredi non è povero, ma è miserabile, perché il doppio di quel che possiede non basterebbe ai suoi vizi. — EMMA: Scusate: ma quale è stato il vostro merito? di nascere ricco e di avermi potuto sposare! — FABIO: Sbagliate! Non sono nato ricco. Mio padre mi lasciò in grado di vivere del mio; ma mi aveva anche data un'educazione da fruttarmi il necessario per mantenere una famiglia; questa è l'eredità che dovrebbero lasciare tutti i genitori! » (a. II).

Dunque, il buon marito fa la buona moglie, come dice Fabio, e questo proverbio indica bene i limiti di contenuto e forma in cui è racchiuso il dramma. La casistica e la tipologia di Ferrari vengono qua e là dissuggellate da brani di realtà minuta che danno movimento alla trama, ma fino a un certo punto, perché la dinamicità è in funzione del principio immutabile che deve trovare soddisfazione e conferma. Questo equilibrio tra morale e vita fornisce la misura che può concedersi al realismo: l'autore non teme di lasciar vuoto il pulpito del predicatore, solo per la fiducia che lo stesso apostolato verrà compiuto dai personaggi. Il che permetteva l'assunzione sulla scena di caratteri non prefissati (o almeno non tutti), disponibili a una vicenda più franta e realista, vicina a quella vita che — attraverso la loro degenerazione o salvezza — si voleva ammonire.

Due anni dopo, con *La moglie*, Torelli appare deciso a scavare con ancora maggior decisione l'individualità: l'avvocato Giorgio, un buon borghese come il Fabio dei *Mariti*, viene lentamente rovinato e condotto sull'orlo della follia dalla moglie Malvina, che, tutta presa dai suoi sogni romantici, ignora la bontà e i sacrifici del marito, al quale non resta che la comprensione e l'affetto della sorella. Nella dissoluzione di questo rapporto, Torelli sembra voler leggere qualcosa di oscuro e di poco consolante, ma se ne salva *in extremis* con un atto d'amore, perché neanche il consueto proverbio, che pure affiora (« La donna che vuole sa farsi rispettare »), riesce a spuntarla col malessere dilagante. Certo, la crisi si scioglie, ma non attraverso il razionale procedere dei *Mariti*: il problema quindi permane in profondo, anche se il mondo ancora fiducioso del teatro crede sufficienti a risolverlo i suoi congegni moderati e infallibili. La Bovary all'italiana di Torelli è per ora il limite estremo di una poetica nella sua fase attiva, che però comincia già a chiedere strumenti diversi, precludendo a formule nuove atte a infrangere il diaframma tra una società violentemente inquieta e l'eredità del passato, chiuso nella pedagogia e sicuro della giustezza delle proprie prospettive.

Il disagio che pervade il teatro viene acutamente analizzato *sub specie philosophiae* da Capuana. Giunto a Firenze nel '64 ⁽¹⁶⁾ con la ferma intenzione di divenire « niente meno che lo Shakespeare d'Italia » scrivendo drammi storici con intenti « alla Berchet, alla Niccolini, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici* », il giovane siciliano vide le sue « illusioni shakespeareane » portate via dal « vento della cultura moderna » non appena entrò in contatto con l'avanguardia fiorentina (e soprattutto con Telemaco Signorini) i cui idoli avevano nome Balzac e Diderot: i vecchi altari « storico-drammatici » sono subito rovesciati per il trionfo delle commedie contemporanee con i loro capiscuola Augier, Dumas, Sardou ⁽¹⁷⁾; ma prima di misurarsi nell'emulazione, Capuana sente il bisogno di rifare la sua preparazione, preferendo però alla scrivania il palco del critico teatrale.

⁽¹⁶⁾ Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana*, Mineo, Ed. « Biblioteca Capuana », 1954, p. 90; v. anche le pp. 97-98 sull'ingresso di Capuana al Caffè Michelangelo e sulla sua amicizia con Telemaco Signorini.

⁽¹⁷⁾ Le citazioni sono tratte dalla *Confessione a Neera: come io divenni novelliere*, premessa al suo volume di racconti *Homo*, Milano, Treves, 1888²; in queste pagine Capuana ricorda anche che il Signorini gli fece cono-

Fin dall'inizio le sue richieste agli autori sono tutt'altro che da neofita; così, in una recensione ⁽¹⁸⁾ dell'ottobre '66 a *Le maître de la maison* di Edouard Foussier e Jules Barbier, pur allineandosi alla imperante tradizione moderata, ne dà una giustificazione per nulla scontata:

«Noi non siamo di quelli che si spauriscono di veder portare sulla scena certe tremende verità della vita; anzi veneriamo la mano che arditamente solleva il velo steso su molte piaghe sociali. Ma però il processo che usano gli scrittori nel rivelarlo non ci sembra secondo le convenienze ed i principi dell'arte, perché al più difficile e sicuro mezzo dell'analisi, essi hanno voluto sostituire l'altro più ovvio della sintesi, adulando così quell'arsura di forti emozioni che ha finito col corrompere il gusto drammatico odierno».

Lo sbaglio di Foussier e Barbier è stato infatti quello di voler proporre agli spettatori una storia da romanzo, disprezzando tutte le leggi di molte delle quali il romanzo può però fare a meno, perché il narratore, mostrando il divenire della passione nel suo svolgersi fino alla colpa, ottiene che l'eroina non appaia «laida, ributtante, e anche inverosimile» (pp. 299-300). L'incontro con i romanzieri moderni è il frutto evidente delle discussioni fiorentine sul realismo, ed è qui che Capuana ha messo a punto un metodo nuovo, fin da ora e sempre più confermato dalla conoscenza diretta o indiretta dei principi desantisiani; un metodo attivo ed efficiente, che gli fa cercare le ragioni dell'arte in se stessa e non in un *primum* morale, anche se questo si tenta di farlo scaturire dall'interno.

Rifiutare la pedagogia non comporta però soltanto un retto criterio di giudizio, ma registra l'avvenuto spostamento della funzione dell'arte dall'ambito politico e pubblico a quello della correzione dei costumi demandata alla fedeltà al reale: è sul reale che la generazione di Capuana fa conto, ottenendone la depurazione dei residui romantico-educativi e quindi un nuovo «concetto estetico». E il mantenimento della moralità dall'interno non sarà tanto da vedersi come un ostacolo all'autonomia dell'arte reclamabile da un censore novecentesco, ma come l'esigenza di un mondo che, pur staccandosi dalla massiccia pre-cettistica risorgimentale, non ne dimentica lo spirito, ancora legato ad una società borghese che si vuol dare un ordinamento moderno senza scosse rivoluzionarie. Per questa via, il culmine sarà raggiunto criticamente da De Sanctis, e i giovani alla Capuana — escludiamo naturalmente la scapigliatura — si muoveranno a lungo in questa zona moderata e progressista, tra la lezione desantisiana e i fermenti d'oltr'Alpe filtrati magari dagli scrittori milanesi, cercando una conciliazione tra ideale e reale che la società italiana sembrava permettere e richiedere, finché verso il 1880 si chiarirà la crisi e la necessità di una scelta.

Per ora, comunque, il nuovo principio estetico e critico sostiene in vivace equilibrio gli scritti di Capuana, e gli fornisce la chiarezza sufficiente a garantire giudizi validi e stron-

scere Diderot e che Carlo Levi del «Pungolo» gli rivelò Balzac (che era uno degli idoli dello stesso Signorini). Quanto al folgorante incontro col teatro francese, cfr. la lettera che Capuana scriveva da Firenze in data 26 ottobre 1864, in G. RAYA, *Ottocento inedito*, Roma, Ciranna, 1960.

⁽¹⁸⁾ Gli articoli di Capuana apparvero quasi tutti sulla «Nazione» di Firenze e furono poi raccolti nel vol. *Il teatro italiano contemporaneo - Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872 (si noti il sottotitolo desantisiano), da cui si cita.

cature clamorose come quella di Paolo Ferrari del novembre '66, ancor più notevole perché precedente l'apparizione dell'astro di Torelli (ma, in sua vece, i termini di confronto erano gli autori francesi). L'articolo sul Ferrari prende le mosse da uno degli argomenti più discussi da chi affrontava allora i problemi di quel teatro di cui tutti auspicavano la rinascita, in quanto arte ufficiale della Nuova Italia. Critica e pubblico, dice Capuana, rimproverano la mancanza della « società contemporanea » sul palcoscenico, e a loro volta gli autori lamentano le « difficoltà quasi insormontabili » di una simile presa diretta col proprio tempo; in Francia invece non sembra esistere questo ostacolo, perché « la società è modellata dappertutto su quella di Parigi » e di conseguenza, dipinti i costumi parigini, lo scopo è a portata di mano; come è possibile questo in Italia, dove esistono « quasi altrettante società quante erano le antiche divisioni politiche », per cui nessun quadro anche fedele di una provincia evita il rischio di non essere capito nelle altre? Non resta che crearsi « una società ideale, o meglio eclettica », vagando perciò nell'« indeterminato » in attesa di una concreta uniformità che ancora non esiste. Questa autodifesa dei commediografi non convince Capuana: gli scrittori, parlando di società, confondono « certe note affatto esteriori » con la sostanza, costituita dalle passioni e dai caratteri, che sono sempre gli stessi, « subendo appena qualche leggiera modificazione pella diversità de' luoghi e de' climi ». La conclusione si compromette apertamente:

« ...secondo noi, è difetto di studio *dal vero*, come direbbero i pittori. Difetto che non solamente traspare dalla parte sostanziale della maggioranza delle nostre opere teatrali, cioè dal concepimento del soggetto e de' caratteri, ma anche dalla parte affatto esteriore, cioè dalla lingua e soprattutto dallo stile ».

Applicata al caso del Ferrari, l'accusa rileva che gli manca appunto la « intuizione artistica della società contemporanea » e che il suo stile retorico è del tutto controindicato per la commedia « che cerca imitare i discorsi familiari nella loro più schietta semplicità » (pp. 123-27). La riprova la fornisce lo stesso Ferrari, che riesce bene, libero da questo « freno letterario », nelle opere in dialetto, perché allora la natura gli appare « nel suo vero aspetto » e gli permette di cogliere, « non coll'arida precisione del fotografo » ma con quel « processo creatore che loro dà corpo ed esistenza immortale », le passioni e i caratteri, « sempre uguali nel loro fondo in tutti i tempi e in tutti i paesi » (pp. 127-30).

Se le passioni e i caratteri eterni e pur variabili in ragione delle coordinate spazio-tempo indicano che le idee di Dall'Ongaro avevano fatto presa su Capuana ⁽¹⁹⁾, l'allievo guarda però al futuro; queste costanti imperturbabili non sono infatti una fonte tipologica — come succedeva a Dall'Ongaro e a Ferrari — ma si rinnovano nell'essere dedotte da una rappresentazione dal vero per entrare nel circolo di un « processo creatore ». Nella formula « intuizione artistica della società contemporanea » agiscono tanto i fermenti desanctisiani quanto quelli dei pittori fiorentini, che Capuana ha rapidamente e felicemente sintetizzato,

⁽¹⁹⁾ Capuana frequentava casa Dall'Ongaro nonché le sue conferenze teatrali, delle quali poi discutevano insieme: cfr. C. DI BLASI, *L. Capuana*, cit., pp. 99 e 103, e lo stesso *Teatro italiano contemporaneo*, cit., del Capuana, p. 322.

preparando una reazione nuova all'interno delle proposte diffuse in quel periodo e in particolare a Firenze. E che egli stia già acquistando un vantaggio sui contemporanei lo può dimostrare un opuscolo di Ferdinando Martini ⁽²⁰⁾, il quale era appunto uno degli assertori del fatto che « vera commedia italiana non potrà darsi finché i costumi delle varie province d'Italia sieno, come sono, fra loro differenti e discosti », con la conseguenza, notata da Capuana, di una certa astrattezza protetta dal richiamo ai classici, al Goldoni « figlio e pittore della natura »:

« ...beffate e mordete i vizi, de' quali la presente generazione va lorda, e all'incontro esaltate la virtù [...] fate la commedia scuola di morale educazione; imitate la natura com'è debito vostro, ma ritraendola non prendete a ritrarla da uno de' lati più vili; il brutto non sia, ahimè, come oggi spesso con nostra miseria veggiamo, il brutto non sia la vostra idea esemplare ».

È una posizione che, come quella di Dall'Ongaro, sembra vicina a Capuana nel guardare alla realtà contemporanea e nell'accostarsi, se pur con cautela, al negativo, ma l'insistenza sulla schedatura pedagogica dei vizi e delle virtù scopre l'affinità elettiva del Martini con quel Ferrari che necessariamente diviene il capro espiatorio, per Capuana, della violenza premeditata contro lo studio dal vero ⁽²¹⁾.

L'en plein air di Capuana non può infatti lasciare un qualche scampo alla letteratura imperante, e fomenta tutta una serie di corollari la cui novità sta appunto nell'essere in funzione di un'arte che guarda al reale come fine e non come mezzo. Il problema della « forma » diviene allora la « questione più urgente » (p. 9); occorre partire, per risolverla, dal « grandissimo libro del cuore umano e della società contemporanea », e curare che il linguaggio e la psicologia siano coerenti ai personaggi, i quali non devono essere frastrornati da prediche d'autore: l'interventismo e l'incoerenza sono i pericolosi frutti gemelli di quella « mancanza di osservazione e quindi di verità » (p. 51) che soffoca l'arte; il tedesco Friedrich Halm, ad esempio,

« ...non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori: non oblia tanto se stesso e le sue preoccupazioni filosofiche, politiche e religiose sino a indovinare il pensiero dei personaggi che vuol mettere in scena, e col pensiero le passioni e le azioni che ne sono l'accompagnamento e le conseguenze » (p. 345).

Si può dunque capire l'accoglienza trionfale riservata da Capuana ai *Mariti* del Torelli. Quali sono le bellezze di questa commedia? La capacità realistica — « la netta e precisa espressione della nostra società » (p. 94) —, base della vera arte:

« ...quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista » (p. 96).

⁽²⁰⁾ *Del teatro drammatico in Italia - Cenni*, Firenze, Tip. Bencini, 1862; le citazioni sono dalle pp. 34 e 37-38.

⁽²¹⁾ Col Martini, e con l'ambiente milanese capeggiato da Leone Fortis, Capuana ebbe una violenta polemica per la sua stroncatura del *Duello*: cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, pp. 112-14.

E questo risultato, occorre ripeterlo, Torelli lo ha ottenuto perché ha scrutato il « gran libro della società » e « le pieghe più nascoste del cuore » indovinandone « i sentimenti più veri e immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili nel tempo stesso » (p. 97). Genericità e astrattezza si dissolvono, mentre la « verità universale » dei sentimenti si accoppia finalmente alla « fisionomia nostrana, paesana, italiana vera, colta con felice sicurezza nelle caratteristiche più comuni e più espressive » (p. 98). Né Torelli ha peccato negli eccessi rimproverati agli autori francesi, che invece ha saputo mettere alla porta quella figura da *demi-monde* che è Amelia Gioiosi: anche Capuana non disprezza, a teatro, il « soave profumo di bontà » (p. 102). Pregio finale, l'opera ha una sua forma particolare: « Ma se l'arte non avesse che una forma, rigida, invariabile, in che modo potrebbe adattarsi allo svolgimento dei più disparati soggetti? » (p. 105); il principio di Dall'Ongaro ⁽²²⁾, precisato ormai attraverso De Sanctis, è qui operante a pieno regime e rilanciato in potenza ai romanzieri, che di lì a poco sarebbero stati alle prese coll'ircocervo della necessità di adeguare l'organismo narrativo, volta per volta, ai vari aspetti e gradini della scala sociale.

La rappresentazione fedele della realtà diviene dunque il *primum* dell'arte e smentisce di poter essere soppiantata dalle risorse dell'ingegno individuale ⁽²³⁾, perché sa di portare tutto in sé senza bisogno di rifornirsi neppure dai buoni propositi dell'autore ⁽²⁴⁾, il quale è tempo insomma che si faccia « realista » (p. 284): e il termine ha, in quel momento e in quel luogo, una carica precisa di audacia. Con queste armi, è ovvio che Capuana abbia presto ragione del dramma storico (già in crisi, comunque) nonché, per estensione analogica, dei poemi storici, quali il *Ruggiero* di Lionardo Vigo e la *Palingenesi* del Rapisardi, contro i quali mette per giunta in campo qualcosa di ancor più formidabile, la filosofia hegeliana ⁽²⁵⁾. L'opera inarrestabile del pensiero, se ha posto fine alle favole facendo anche temere per la morte stessa dell'arte ⁽²⁶⁾, può però offrire all'uomo un nuovo ideale, addirittura una nuova religione: la filosofia e le « scienze d'osservazione » infatti

« ...invadono il campo su cui il domma e la teologia dominavano fino ad ieri da regine assolute; dissodano

⁽²²⁾ Vedi nota 11.

⁽²³⁾ Di questo parere era anche il Signorini: cfr. il suo articolo *A proposito del quadro del sig. Ademollo*, in « Gazzettino delle Arti del Disegno », n. 1 (26 gennaio 1867).

⁽²⁴⁾ Il credo è riassunto da Capuana in una recensione a Émile Augier, la cui opera è sì, come quelle del Ferrari, sprizzante d'ingegno, pure non si può sottovalutare il suo incontro con gli scritti della « Natura o Verità » ad ammonire che l'ingegno, lo stile, l'intento morale non possono supplire a quegli effetti « che l'arte può aver solamente dal vero! » (p. 265).

⁽²⁵⁾ Capuana figura nel '68 tra i collaboratori della « Rivista bolognese », e se anche non vi scrisse (come risulta dallo spoglio), pure non si può sottovalutare il suo incontro con gli scritti del De Meis che apparivano sulla rivista accanto a quelli del Fiorentino e del Siciliani; Capuana avrebbe poi letto a fondo Hegel e De Meis al suo ritorno a Mineo: cfr. nota 33.

⁽²⁶⁾ Se la « superiorità degli antichi su' moderni » dipende dalla « irriflessione » delle loro creazioni, è ovvio, secondo Capuana, che la mente dell'artista subisca oggi l'influsso della « critica » che ha invaso il campo del sapere, cosicché « quanto ha guadagnato in intelligenza tanto essa ha perduto in ispirazione »; e nel tempio dell'arte si cominciano perciò a sentire voci misteriose: « I Dei se ne vanno! » (p. 288); Capuana negava così i magnanimi sogni del suo amico Dall'Ongaro, ancora convinto della possibilità dell'epica.



3 - Gustave Courbet: *Le chasseur allemand* (1859)



4 - Gustave Courbet: *Les braconniers* (1867)

il terreno in senso opposto per farvi crescere rigogliosa la nobile pianta della *verità razionale* ⁽²⁷⁾. Il Verbo di consolazione e di speranza l'abbiamo tra noi, fecondo, inesauribile, fatto umano, abbandonato alle nostre dispute, al suo logico svolgimento; e per questo non attendiamo nulla da nessuno, all'infuori che da noi stessi e dalla nostra ragione » (pp. 438-39).

Il pensiero condanna dunque i sublimi slanci della fantasia, ma offre in cambio la possibilità di riconoscere nel reale una razionalità che è fonte di forza per l'uomo; anche sul piano dell'arte è pronta la sostituzione:

« ...noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea: sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte » (p. 389).

Tanta modernità e complessità hegelianamente riconosciute alla narrativa contengono una implicita svalutazione del teatro, che Capuana non avrebbe tardato a dichiarare in tutte le lettere. Quando infatti, all'inizio del '72, egli raccolse in volume questi articoli, aveva avuto modo di familiarizzarsi con Hegel, con De Meis e De Sanctis ⁽²⁸⁾, e nella prefazione scritta allora (in cui è facilmente rilevabile la mediazione demeisiana del pensiero hegeliano) non esita a condannare a morte l'arte drammatica: se la tragedia è finita con Shakespeare, la commedia perisce con Augier e Dumas figlio, nei quali il pensatore supera a tal punto l'artista che ci manca poco ormai a che « la creatura abbia netta la coscienza di se stessa quanto il poeta suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero » (p. xxiii). A riprova, Capuana cita la prefazione dumasiana a *Le fils naturel*, e il valore dell'esempio va compreso nel suo sfondo e nella sua portata.

Dumas era stato il grande amore di tutti i nostri scrittori, e non solo di quelli di teatro. Il dramma nonché il romanzo sulla *Signora delle camelie* avevano dato in Italia l'immagine di una letteratura che sembrava rompere col romanticismo lacrimoso e sentimentale. Ma mentre Margherita e poi le sue meno generose discendenti del *Demi-monde* furono ammesse nella letteratura ufficiale italiana solo come indesiderabili alle quali indicare la porta (secondo le parole di Capuana) ⁽²⁹⁾, e magari riuscivano ad essere tollerate nel romanzo, il permesso di soggiorno cominciò a non esser negato a Dumas quando il teatro nostrano, trasfor-

⁽²⁷⁾ La formula si allinea perfettamente a quelle consimili del Signorini (cfr. il suo articolo *Polemica artistica*, in « La Nuova Europa », 19 novembre 1862, e ora in E. SOMARÈ, *Signorini*, Milano, Ed. d'arte moderna « L'Esame », 1926), e soprattutto di Pasquale Villari, che qualche tempo prima aveva pubblicato la sua prolusione su *La filosofia positiva e il metodo storico*, impegnata a spiegare il modo in cui possono essere stabilite le leggi che regolano le « scienze morali ».

⁽²⁸⁾ Cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, pp. 143-48, per la lettura di De Meis e De Sanctis; per Hegel (e per De Meis), cfr. il volume dello stesso Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, pp. 129-32, in cui rievoca questo periodo.

⁽²⁹⁾ Cfr. la sua recensione ai *Mariti*, nonché quella ai francesi Foussier e Barbier, da lui condannati per il loro metodo che lusinga l'« arsura di forti emozioni ».

mandosi da politico in sociale, trovò nello scrittore francese le sue stesse esigenze di intervento attivo sui vizi della società. Anche Capuana aveva ben colto la ragione del successo, da noi, di questo « arguto anatomista dell'amore che mena senza pietà quel suo coltello chirurgico », allorché, recensendo le *Idee della signora Aubray* ⁽³⁰⁾, aveva immaginato lo svolgimento dell'arte e della problematica di Dumas mettendosi nei panni di lui: « Quando la *Dame aux camélias* comparve sulle scene, gli artisti e il pubblico si perdevano dietro un idealismo arido ed ingannevole che isteriliva le menti ed i cuori, perché rinnegava con isdegno la natura ed il vero », provocando « ciò che accade quando alcune facoltà dello spirito prendono un sopravvento esagerato sull'altre: l'arte rappresentò l'uomo da un lato solo, e nemmeno con fedeltà ». Il pubblico aveva « sete di verità », e rimaneva insoddisfatto; fu allora che « Margherita comparve. Era il reale che prendeva il posto del falso ideale. Era la carne che rivendicava i suoi diritti a gran torto obliati », ma volendo giustamente abbattere « l'eccessiva dominazione dello spirito », esaltò quella altrettanto eccessiva della carne. Era quindi giunto il momento per una sintesi più alta e più rispondente ai tempi ⁽³¹⁾, e Dumas l'ha data con *Le idee della signora Aubray*, opera in cui si cerca « l'armonica unità dello spirito e della carne » (pp. 253-55).

È questo il nuovo Dumas impegnato socialmente: la tanto ammirata e ascoltata Francia confermava i drammaturghi italiani nel loro sforzo di riforma dei difetti della nazione novella. Basta andare a rivedere la prefazione del *Fils naturel* ⁽³²⁾ per capire come la consonanza sia perfetta. Dumas, a giustificare la sua predilezione per questa commedia, adduce il fatto che in essa, per la prima volta, aveva tentato « de développer une thèse sociale et de rendre, par le théâtre, plus que la peinture des mœurs, des caractères, des ridicules et des passions »; a distanza di anni, il teatro *nouveau* che allora intravedeva, gli appare distintamente: il palcoscenico si vuoterà di ogni senso « si nous ne nous hâtons de le mettre au service des grandes réformes sociales et des grandes espérances de l'âme ». Ci vuole dunque « un art civilisateur » che abbia per principio, come la religione, « la représentation de l'Idee par l'homme », perché la sua portata è incalcolabile « quand il a pour base la vérité, pour but la morale, pour auditoire le monde entier ». E se finora gli artisti « ont appris à l'homme comment il est, ils nous ont réservé de lui apprendre comment il doit être », perché il teatro non è « le but » ma « le moyen »: « l'homme moral est déterminé, l'homme social est à faire ». Il realismo non basta più, l'arte deve avere una interna animazione ideale che sola le può dare uno scopo:

⁽³⁰⁾ L'articolo è del novembre 1867, ed è raccolto nel *Teatro italiano*, cit.

⁽³¹⁾ Lo schema hegeliano (che si poteva vedere in opera anche nei saggi del De Sanctis) circolava da tempo nell'ambiente fiorentino, da Villari allo stesso Signorini, che lo aveva utilizzato per scusare gli « eccessi » dei primi macchiaioli — provocati da quelli opposti della « vecchia scuola » —, poi superati nel periodo della cosiddetta Scuola di Pergentina: cfr. il suo articolo cit. alla nota 27.

⁽³²⁾ La prefazione è datata 10 aprile 1868 (il dramma invece è del '58): la si legge nel suo *Théâtre complet*, vol. III, Paris, Lévy, 1872³; le citazioni sono dalle pp. 24-27.

« Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de photographe ».

Se dunque, come Dumas conferma, il pensatore prevale sull'artista, siamo davvero di fronte alla hegeliana morte dell'arte? Sotto il cumulo di problemi che lo scrittore moderno deve portare, il libero giuoco della creazione sembra a Capuana irrigidirsi, e il teatro sociale italiano offrire l'immagine di un'arte che nell'impegno riformatore sta per smarrire se stessa. Ma la salvezza non è da cercare in una rinuncia all'impegno, visto che l'uomo non può più privarsi di questo osservatorio sulla società; se lo slancio del teatro appare destinato all'autodistruzione, Capuana ha tuttavia già saggiato l'efficienza di una nuova forma d'arte, cosicché quella problematica che sulla scena rendeva troppo turgidi e quindi artisticamente inceppati i dialoghi, trova ora la sua giusta collocazione in una struttura che non teme il pensiero e la parola dei personaggi: all'insegna della modernità anche filosofica nasce il romanzo.

Capuana si era accostato alla narrativa con la mediazione del Signorini, e da tempo aveva criticamente giustificato la perfetta legittimità di certi temi nel romanzo, fornito di un bisturi analitico di cui gli appariva invece privo il teatro: una maggiore ampiezza tematica, quindi, che — come già aveva apprezzato in Torelli — permetteva di passare dalla monodia del protagonista a una pluralità di storie umane degne di figurare nel gran libro del cuore e della società. Questa predilezione del Capuana fiorentino per il romanzo ricevette il suo battesimo teorico e pratico dopo che, nel '68, egli fece ritorno al paese natale. Nella calma di Mineo le iniziative si moltiplicano: tenta la narrativa, si propone lavori critici (secondo la propedeutica già adottata per il teatro), e soprattutto allarga le sue letture, De Sanctis, De Meis, Hegel, i positivisti ⁽³³⁾. A distanza di anni, nel 1884, così rievocava al Farina questo periodo:

« Mi ero buttato alla filosofia, mi pasceva di Hegel e... di positivismo. La *Fenomenologia dello spirito* [...] mi lasciava intravedere orizzonti nuovi per me, luminosissimi. Non afferravo [...] tutta quella meravigliosa astrazione, ma sentivo, da ogni pagina di essa, scaturire un così profondo e divino poetico sentimento, da farmi paragonare quegli astrusissimi paragrafi ai diversi canti di un vero poema, il poema moderno del pensiero, della riflessione assoluta! Se tu vuoi spiegarti questo strano connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo, pensa, caro mio, che in filosofia ero la medesima cosa che in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo, e in ogni altro soggetto toccato dopo, cioè un curioso e nient'altro. Un mistico anche. Oh le intime relazioni di allora tra la universa natura e me! Oh, il soave confondersi e quasi sparire della mia misera personalità in quello infinito fluire e divenire delle cose che mi si rivelava all'intelletto! Oh le giornate e le notti trascorse sopra un libro del De Meis [...] quando quel libro — *Dopo la laurea* — giungeva proprio in tempo per trascinarci più accosto alla realtà e darmi un equo senso della vita! » ⁽³⁴⁾.

⁽³³⁾ Per i tentativi narrativi cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, p. 141 (ma già a Firenze, nel '65, aveva scritto un racconto alla Poe, *Il dottor Cymbalus*); quanto alla critica, la copertina posteriore del suo *Teatro italiano*, cit., promette — oltre al volume di racconti *Profili di ignoti* — uno « studio critico » su Balzac e i saggi su *I nostri giovani romanzieri*, e cioè Nievo, Bersezio, Barrili, Farina, Gualdo, De Amicis, Verga e Tarchetti; di De Sanctis si sa che lesse o rilesse i *Saggi*, il *Petrarca*, e la *Storia*, e di Hegel la *Fenomenologia*.

⁽³⁴⁾ Nel vol. *Spiritismo?*, cit., pp. 129-32.

A parte il sigillo di curiosità con cui il Capuana del 1884 crede quasi archiviare l'antico impegno, il ricordo è fededegno e indica nel connubio idealismo-positivismo l'accettazione delle tesi fiorentine (quelle, ad esempio, racchiuse nel metodo « positivo » che Villari opponeva come alternativa al troppo materialistico positivismo), che il filtro demeisiano gli aveva permesso di adeguare al suo gusto moderato e ottimista, con il risultato, appunto, di un « equo senso della vita ». In *Dopo la laurea* c'era innanzi tutto l'annuncio dell'hegeliano estinguersi delle forme dell'arte nella spirale ascendente del pensiero ⁽³⁵⁾. Esautorate una dopo l'altra l'epica, il dramma, la lirica, rimane un ultimo genere « in cui la riflessione procede d'accordo con la immaginazione », ed è proprio quella narrativa moderna che Capuana aveva incontrato a Firenze; il romanzo infatti « è la vera epica, la sola possibile epopea del tempo moderno: una epopea tutta naturale e umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata, di realtà e di riflessione » (p. 226). Per di più, la propaganda missionaria di un Dumas, riecheggiata anche se non sempre modernamente in Italia, sembra trovare in De Meis una giustificazione filosofica, certo ben accetta a Capuana perché affidava proprio al romanzo la salvezza del pensiero e dell'arte: « Il romanzo corrisponde perfettamente ed esattamente rappresenta e riproduce lo stato dello spirito diviso tra l'arte e la scienza, fra la prosa e la poesia, e che non potendo ancora creare scienza poetica, crea per ora una poesia prosaica, una semipoesia » (p. 227). Non deve quindi meravigliare che Capuana sia stato fedele scudiero sia di De Meis che di De Sanctis: nell'uno trovava una congeniale sistemazione ideologica della realtà, da cui poteva ritagliare per il presente una possibilità d'arte, sottoponibile a conoscenza critica con lo strumento della « forma » fornito dall'altro; con la pietra di paragone di questi *auctores*, Capuana non sarebbe rimasto in dubbio nello sceverare il superato dal moderno e l'arte dalle velleità, a rischio di sbagliare per tali le inquietudini che non potevano trovar posto nell'armonioso circolo demeisiano.

Mentre infatti De Sanctis si impegnava con ben altra audacia nel recupero della scienza all'arte, in Capuana l'operazione è indolore e atta a fomentare in lui una serena fiducia, che solo negli anni milanesi dovrà fare i conti con una crisi acuta: per ora, invece, il « pensiero » ha trovato il suo posto, anche perché le istanze morali, sociali e politiche del Risorgimento, sulle quali si era fissato di dover urgentemente impiantare la *renovatio*, svaniscono nel creduto raggiungimento di un equilibrio che prelude al trionfo finale della ragione; la realtà non va stravolta in rivoluzione o appassionatamente interrogata, ma può essere modificata con metodo « positivo » mentre si fa prossimo l'avvento glorioso dell'Idea.

⁽³⁵⁾ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, 2 voll., Bologna, Monti, 1868-69, vol. I, p. 127: « L'arte, a furia di esser sempre meno arte, doveva giungere ad un limite in cui non sarebbe stata più arte [...] Tutto ora è pensiero, riflessione, coscienza, anche l'ispirazione che più non ispira che dei pensieri »; questo libro è in forma di macroscopico dialogo tra il giovane Giorgio, deluso dalla fisiologia naturalista alla Claude Bernard, e il vecchio hegeliano Filatele, che gli propone un fecondo connubio tra strumenti naturalistici e *Weltanschauung* idealistica. Delle ulteriori citazioni di De Meis daremo solo le pagine perché sono tutte dal vol. I.

Anche in questo il libro del De Meis confortava Capuana, già preparato dalla « verità razionale » di un Villari o di un Signorini, aprendogli l'animo ad un entusiasmo per i tempi nuovi in cui l'uomo ha acquistato pieno dominio di sé e del mondo: « La metafisica la portiamo in noi, siamo noi [...] viviamo dunque, in nome del cielo; poniamo la mano alla realtà, facciamo in noi per noi stessi la nuova storia umana » (p. 184); ormai la moralità non ha più bisogno di garanzie celesti perché « sta nell'esser conformi a noi stessi, alla natura » (p. 242), e nulla può limitare le ricche conquiste che il futuro imbandisce: « innanzi, innanzi dunque: al pensiero, alla coscienza, alla scienza, alla filosofia » (p. 333). Certo, lo sguardo rivolto all'avvenire non cerca più la sua urgenza nell'imperativo pedagogico che per un Nievo scaturiva dalla precarietà del nuovo mondo: qui l'azione gioisce nell'esplicitarsi in un universo che è suo, finalmente riconquistato alla disperazione leopardiana, giacché il tempo moderno è « la pace che succede alla guerra », è « la vita che rinasce dal seno della morte », è « la fede che spunta dalla negazione » (p. 340). E nessuna risposta manca tra quelle che Capuana poteva cercare per soddisfare le esigenze fomentate dal vento della cultura fiorentina: come Filalete spiega al deluso naturalista Giorgio, il positivismo non è da rifiutare, ché anzi esso costituisce il « sangue » della vera filosofia, il cui « stomaco » sono appunto l'« osservazione » e l'« esperienza » (p. 361). Una volta capito che lo studio dei fatti rivela la « scorza » (p. 57) ma non la « vivente unità » (p. 41) e che per comprendere la natura ci vuole « qualche cosa di divino e d'infinito » (p. 38), la risposta di Filalete dà la chiave definitiva: « La vita, come non è nel puro pensiero, così non è nella pura apparenza; essa non è né nella natura interna né nella natura esterna, ma nell'unità delle due nature » (p. 362).

È questo dunque l'equo senso della vita che portava Capuana più accosto alla realtà, offrendogli una filosofia che non costringeva l'uomo a nessun divorzio, a nessuna amputazione, così come lo liberava, nella fiducia della razionalità, da ogni angoscia e da ogni urgenza. La borghesia italiana si appagò pienamente di questo universo mirabolante, non diverso da quello descritto dal positivismo più rigido. La strada per fare gli italiani era aperta: un giusto mezzo tra ideale e reale, e in tutti i domini dell'attività umana la formula appariva valida, moderna e immediatamente utilizzabile per la sua carica consolante e conservatrice. Tuttavia, il caso di Capuana non può onestamente ricevere il marchio di una simile miopia di visione; egli scelse De Meis e il suo ottimismo, ma era un De Meis ancora in fase progressista⁽³⁶⁾ e in aperta polemica (come il Villari e gli altri intellettuali di formazione hegeliana) contro le pretese monopolizzanti della scienza, laddove la « vivente unità » — che è concetto equivalente alla « totalità » e alla « vita » di Villari, Capuana, De Sanctis — appariva senz'altro scaturire dall'accordo dell'infinito col finito, della ragione con l'accidente, allo scopo di mantenere all'uomo uno strumento di controllo. Certo,

⁽³⁶⁾ Cfr. G. OLDRINI, *Gli hegeliani di Napoli: Augusto Vera e la corrente ortodossa*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 222-25, e, per De Meis, p. 224.

il connubio ideale-reale del De Meis, per non parlare di quello che la maggioranza doveva far scendere ad alibi utilitaristico, non può essere identificato *sic et simpliciter* con quello del Villari e meno che mai del De Sanctis; e proprio la morte dell'arte, serenamente accettata dal De Meis, è il segno di un idealismo tanto sicuro di sé da perdere un interesse concreto per la realtà troppo facilmente postulata a nutrimento della filosofia ⁽³⁷⁾, e conquistata invece a caro prezzo dagli altri fautori di quel connubio. Sono, queste, sfumature tutt'altro che irrilevanti, come dimostreranno i vari atteggiamenti che la cultura post-risorgimentale prenderà di fronte al naturalismo francese, al problema cioè di una narrativa e di una visione del mondo ormai in contrasto con le impavide sorti progressive dell'ideale. Ma quel che interessa notare, tornando a Capuana, è che fino dal suo esordio fiorentino è possibile cogliere quella che sarà la caratteristica della sua critica: la capacità di utilizzare i moderni brevetti francesi a vantaggio di una cultura che aveva con fatica elaborato un progetto di indagine della nuova società post-risorgimentale, affidandosi innanzi tutto al teatro; il primo ad ascoltarlo fu Verga, che proprio dal teatro e dalla critica teatrale di Capuana trasse gli elementi per una soluzione narrativa la cui portata ideologica, però, si sarebbe lasciata alle spalle l'equilibrio di Capuana e dei fiduciosi connubi tra ideale e reale.

⁽³⁷⁾ Al punto che un entusiasmo così cieco e sicuro di sé potrà tornare a patti col mondo solo sovrapponendovi le sue ferree leggi, il suo ordinamento dittatoriale, che sarà anche necessariamente politico: cfr. G. OLDRINI, *op. cit.*, p. 219.