

Capuana e il modernismo è uno di quei rari libri che riescono a presentarsi al lettore non esperto come perfetta introduzione all'universo narrativo di un autore, e al contempo a ridefinirne la parabola creativa nel suo complesso; operazione in questo caso autenticamente urgente e necessaria. Sebbene sia stata infatti tra le figure centrali nel panorama letterario italiano a cavallo tra Otto e Novecento – in quanto scrittore riluttante ad ancorarsi, col suo gusto di «alchimista spericolato»,¹ all'unicità di un metodo o di un sistema artistico –, Luigi Capuana è stato a lungo ritenuto, dagli esperti, nient'altro che un narratore «mediocre» e «iperproduttivo», ritagliandosi uno spazio di rilievo prettamente per l'attività saggistica e per il suo ruolo di teorico del movimento verista (p. 5). Marginalizzazione critica in apparenza misteriosa, dovuta a una ricezione che si è svolta, ricorda Ilaria Muoio nell'introduzione, all'insegna dell'incomprensione e dell'ostracismo per un concorso di fattori avversi (di natura materiale, storica ed estetica). Due, in particolare, sono decisivi: l'assenza di edizioni filologicamente attendibili dei suoi testi (numerose, ancora oggi, le carte disperse, nella generale noncuranza delle istituzioni); la diffusione di una vulgata critica di «angolatura verghiana» (p. 6), alimentata dallo stesso Benedetto Croce, che, pur polemizzando formalmente contro il binomio limitativo Verga-Capuana, cristallizzava *de facto*, nel celebre saggio del 1905, una bipartizione categoriale, che vede nell'autore de *I Malavoglia* un artista dotato di «spontaneità» (ma «un debole e impacciato ragionatore»), e al contrario in Capuana un intellettuale tanto ammirevole per l'*esprit de finesse* quanto modesto nell'arte narrativa (priva di ardore lirico).²

Si tratta di uno stereotipo di lunga durata – che derubrica lo scrittore di Mineo a epigono verghiano – riproposto poi da Luigi Russo (detrattore della *vis comica* dell'autore) e da gran parte della critica posteriore, significativamente poco propensa a qualsiasi opera di storicizzazione dei processi formali (specie del corpus ponderoso della novellistica), eccezion fatta per Carlo Madignani, nel solco della cui (datata) monografia – tuttora il punto di riferimento della capuanistica –, si insinua dichiaratamente, in un rapporto di dialogo e conflitto, la studiosa, rivolgendo il *focus* sulla fase postveristica dell'autore, ricondotta nell'alveo del primo modernismo. Meglio: del paleomodernismo, nell'accezione che Frank Kermode dà al termine in *Continuities*, in cui «soluzioni [...] novecentesche convivono» dialetticamente «con strutture ancora ottocentesche» (p. 9).

Il volume è suddiviso in tre parti (*L'ultimo scorcio del secolo*, *Capuana e il novecento*, *Capuana ultimo e postumo*), ciascuna delle quali riservata a una fase artistica, a sua volta scandita in sezioni. Ripercorrendo agilmente, nel primo capitolo, l'attività dello scrittore ai suoi esordi – dal debutto narrativo con *Profili di donne* (1877) sino alle sillogi novellistiche pubblicate tra il 1881 e 1888: un «cantiere aperto» in cui predominano l'indagine psicofisiologica (a quest'altezza solo al femminile) e il filone regionalistico (p. 25) –, Muoio rintraccia una prima cesura interna, che corrisponde alla pubblicazione de *Le paesane* e *Le appassionate* (1893-1894) – preannunciata dal volume *Fumando* (1889), già suddiviso in due blocchi narrativi distinti (di argomento campestre e di ispirazione psicologico-intimistica). Per la prima volta Capuana dà alle stampe un «corpus novellarum» con un disegno paratestuale «coerente e coeso» (p. 27); un progetto che si configura come l'annuncio di commiato dal verismo. Segue una battuta d'arresto, dovuta alle condizioni finanziarie dell'autore, il quale, insediatosi nella capitale del Regno, si riversa nella pubblicistica, iniziando a puntare su racconti sempre più brevi e su «una gamma alternativa di forze di coesione dell'ultimo minuto» (p.

¹ C.A. Madignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 246.

² B. Croce, *Luigi Capuana – Neera*, «Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX», XIV, in «La Critica», 3 (1905), pp. 341-272 (poi in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1922, vol. III, pp. 101-118).

35). Così in *Fausto Bragia e altre novelle* (una struttura policentrica costruita attorno al testo di apertura), che propone un'ambientazione cittadina dall'atmosfera decadente; così in *Anime a nudo*, nel quale la poetica dell'impersonalità è definitivamente abbandonata: il mondo interiore si impone nella diegesi.

Caso esemplare di questa transizione è *Profumo* (1891) – da cui Muoio prende le mosse nel secondo capitolo –, preceduto da un'avvertenza *Al lettore*, nella quale Capuana si attribuisce il ruolo di precursore in Italia del romanzo psicologico. Del resto, al contrario di *Giacinta* (1879) – che similmente narra la storia di un «caso» patologico –, non vi è qui traccia della poetica del *fait divers* e del principio fatalistico dell'eredità: ancorché l'accesso istero-epilettico di Eugenia tradisca un «retaggio culturale [...] positivistico», «la frigidità e la nevrosi» di «Patrizio sottendono infatti un'eziologia psichica e una sintomatologia di origine postraumatica» (p. 39). La maggiore attenzione alla psicogenesi dei disturbi psichici è veicolata dalla focalizzazione interna variabile, che riproduce di volta in volta «i meccanismi della suggestione» dei personaggi (p. 40).

Profumo costituisce una specola privilegiata per comprendere l'interesse dell'autore per gli studi psichiatrici e parapsicologici, su cui si sposta l'indagine della studiosa, che, compulsando le fonti nella biblioteca dell'autore, dapprima individua una svolta nel 1890 – quando si registra «il passaggio dal discorso fatalistico positivista a quello psicanalitico» nella cultura medica di Capuana (p. 47) –, e poi sistematizza, in un itinerario che si snoda per tappe simboliche, le modalità con le quali lo scrittore arrivò a gettare uno sguardo, attraverso la tematizzazione della malattia mentale (non più prerogativa esclusiva del sesso femminile), nei territori dell'inconscio, e con un ampio ventaglio di possibilità: dall'oscillazione tra eterodiegesi e omodiegesi all'autoriflessività, sino alla comparsa di voci narranti inattendibili (non di rado allodiegetiche), con cui ha inizio «la transizione antropologica del “personaggio uomo” capuaniano». La linea di demarcazione tra personaggi positivi e negativi «si fa sempre più labile» (p. 51). A occupare la scena sono artisti in piena crisi creativa: un autobiografismo «*en travesti*» dai connotati allegorici, che si erge a simbolo della «perdita d'aura dell'artista nella cultura borghese otto-novecentesca» (p. 65).

Il terzo capitolo prende in esame le forme del comico, cifra distintiva della scrittura regionalistica, che dal 1893-1894 investe anche l'orizzonte borghese della gretta provincia cittadina, ritratta con espedienti volti a risemantizzare la tradizione della novella della beffa. Emergono quattro linee direttrici della comicità: «la fenomenologia dell'adulterio»; «la critica delle certezze del positivismo e l'irrisione del sapere scientifico»; «la polemica antisocialista e anti-sindacalista»; «il rovesciamento [...] dei luoghi comuni del *romance* e del manzonismo» (p. 72). Non che sia ravvisabile il nesso modernista tra deformazione grottesca e visione tragica del mondo, tuttavia il mutamento di paradigma è innegabile, ed è propedeutico al ritorno al filone regionalistico con *Le Nuove Paesane* (1898), in cui «la tipizzazione macchietistica dei personaggi» lascia spazio a una fenomenologia tragica (p. 78), corrispettivo estetico di una Sicilia stravolta dalla repressione dei Fasci.

La seconda fase del volume è riservata al Capuana primonovecentesco, il quale, nel tempo che intercorre tra la pubblicazione del *Decameroncino* (1901) e la sua riedizione integrale nella *Voluttà di creare* (1911), incrementò i suoi ritmi produttivi, affidando alla novella – un genere nient'affatto subalterno al romanzo, da lui prediletto per la concisione e l'efficacia – le sperimentazioni più ardite. Il quarto capitolo prende l'abbrivio da *Delitto ideale* (1902), fondato sul motivo del rovello autoanalitico, in cui si portano «all'esasperazione, fino a ridurle al collasso, molte delle innovazioni già in nuce nelle novelle dell'ultimo scorcio del secolo» (p. 89). Una diversificata casistica dell'interiorità è similmente presentata in *Coscienze* (1905), raccolta d'ispirazione pirandelliana quanto a relativismo epistemologico, prosa umoristica e frattura tra il livello sociale e soggettività individuale. Segue un paragrafo elaborato sulle narrazioni del dottor Maggioli – un *continuum* di possibili linguistici difficili da ricondurre a sistema –, da leggersi in rapporto alla struttura aperta

(affatto intransitiva) del macrotesto –, che sono accomunate da un tratto strutturante e trasversale: la crisi dello statuto di verità della voce narrante, che non di rado si manifesta con atti metalettici.

Al contrario della narrativa breve, terminata la stagione naturalista, il romanzo occupa uno spazio marginale nell'immaginario dell'autore, che è non per caso più conservativo, per quanto ugualmente in grado di situarsi nell'*inward-turn* (come mostrato nel quinto capitolo). *Il Marchese di Roccaverdina* è al riguardo esemplare: testimonianza del tentativo di conciliare modernità e tradizione, impianto polifonico e struttura monocentrica (giustificata dall'instabilità emotiva del protagonista, in preda al deliro e alle ruminazioni interiori), la narrazione è l'esito di un travaglio compositivo ventennale, che Muoio prima ricostruisce per spie ed indizi, e poi adopera per un'interpretazione inedita. E non meno intricato è il processo genetico di *Rassegnazione* (1907): la discontinuità redazionale trasforma il progetto «da tentativo pionieristico di narrazione autodiegetica» (di un carattere borghese) in «una sorta di avatesto di sé stesso, con difficoltà e incoerenze» (p. 143). Un racconto retrospettivo di un individuo velleitario in cui non c'è differenza prospettica e valoriale tra io narrato e io narrante.

Si passa alla terza fase. Il sesto capitolo ha per oggetto sei libri di novelle pubblicati da cinque editori diversi nella prima metà del secondo decennio del XX secolo: *Eh! La vita...* (1913), *Istinti e peccati* (1914), *Passanti* (1914), *Il nemico è in noi* (1914), *Dalla terra natale* (1915) e *Nostra gente* (1915); una produzione poco originale (a partire dalla disposizione del macrotesto: un mero assemblaggio di riporto di materiali che restano distinti e separati), che è con buon margine di assimilabile alla letteratura di consumo. Fa eccezione *Eh la vita!...*, che è a tutti gli effetti un libro di novelle: «un'impennata solitaria in una fase creativa ormai contrassegnata dall'involuzione e dalla stanchezza» (p. 156).

L'ultimo capitolo affronta una questione filologica che ha rilevanti conseguenze interpretative per il Capuana postremo: in una lettera del 25 maggio 1955, Adelaide Bernardini (compagna di vita dell'autore e vanesia aspirante scrittrice) si autoinveste del ruolo di consulente letteraria, ingenerando un'ambiguità di difficile risoluzione. Per quanto la paternità dei testi non sia infatti in discussione, gli interventi di Bernardini – che supervisiona testi, corregge manoscritti, apporta rettifiche (con tutta probabilità anche nei racconti bellici di ispirazione interventista) – «sono da ritenersi legittimi», perché autorizzati dall'autore (pp. 162-163); e la situazione si complica dopo la morte di Capuana, giacché la donna, sospinta dalla necessità di saldare i debiti, «stipula contratti e ristampe [...] ed edizioni postume» (p. 167), con lo scopo di tramandare l'immagine di un grande scrittore (al contrario tristemente precipitato nell'oblio). Sicché l'opera di contaminazione – tendente alla banalizzazione e al generale abbassamento della tensione stilistica –, specie nelle raccolte postume (*Riaverti...*, 1920, *Come l'onda*, 1921, *Le Ultime Paesane*, 1923), diviene pervasiva. Una bibliografia riveduta e aggiornata delle novelle suggella il volume: un censimento frutto di una lunga ricerca, che costituirà senz'altro uno strumento prezioso, negli anni a venire, per gli studiosi.

Capuana e il modernismo è la dimostrazione dell'assunto che vede nell'eclettismo un *ubi consistam* dell'ermeneutica contemporanea: analisi narratologica, critica stilistica e filologia d'autore sono alternati con disinvoltura, e con una limpidezza espressiva degna di lode, che coniuga la presentazione didattica dei contenuti alle esigenze argomentative. L'idea di Muoio di annettere la produzione postveristica alla temperie modernista è giusta e convincente; ma è auspicabilmente solo il primo passo: molta strada resta da percorrere per restituire finalmente a Capuana (che si è sempre avvertito, al netto degli interessi specialistici, autore grande e imprescindibile) un'immagine rispettosa della verità del suo tempo, e con ciò stesso adeguata al nostro.