

VALERIA GIANNANTONIO

LA PARABOLA DI UN'AMICIZIA E IL DIBATTITO SULL'ARTE:
G. A. CESAREO E L. CAPUANA

1. Preliminari per un dibattito

Il percorso umano ideale di uno scrittore è assai spesso il risultato delle condizioni ambientali e storiche in cui egli vive, che interagiscono, a seconda dei casi e in misura più o meno maggiore, sull'evoluzione dello spirito e dei pensieri. Ciò è tanto più vero nel caso specifico del rapporto intercorso tra Giovanni Alfredo Cesareo e Luigi Capuana, straordinariamente debitore nei confronti di quel clima di profondo rinnovamento culturale e letterario dell'Italia degli anni Ottanta dell'Ottocento, secondo formule di reciproca influenza e di significativa divaricazione, sullo sfondo di un clima diffuso e animato di tensioni novatrici e di ansie passatiste. Il determinismo storico, infatti, andò, in quel periodo della storia letteraria, ben oltre le linee di un programma culturale, per indicare un vero e proprio condizionamento umano e artistico. Ché, nel caso specifico del Cesareo e del Capuana, l'incidenza dei tempi in cui i due autori vissero agì in misura considerevole sulla formazione critico-estetica dei due letterati, imprimendo una configurazione storica a convincimenti poetici, pur maturati all'interno di personali orientamenti speculativi. Per il Cesareo, anzi, il Capuana rappresentò, lungo l'intero arco della sua vita, l'elemento di convalida, sul piano della prassi operativa come del dibattito teorico, della fondazione di un certo tipo di critica estetica, nel suo nesso con i fondamenti demeisiani, hegeliani, desanctisiani, con punti di vista di matrice crociana e in linea con lo sviluppo di una poetica dimidiata tra positivismo e idealismo.

Lo schema di partenza del dibattito teorico sul problema dell'arte si risolve, nel Cesareo, auspice l'identificazione degli scrittori bizantini tra carducianesimo e critica positiva, in un giudizio sul romanticismo e sul classicismo, estraneo alla sottolineatura di categorie storiografiche, ma viziato piut-

rosto dalla marcatura del contrasto tra due atteggiamenti, uno progressista, l'altro reazionario¹. Al di là, infatti, di formule definitorie e risolutive, come il razionalismo rivoluzionario, l'ascetismo cristiano, l'amore per la libertà, «l'ateismo, l'anarchismo, il romanticismo degli uni, o la fede, l'assolutismo e il classicismo degli altri» devono apparire al critico «non soltanto pensati, ma anche sentiti, e sentiti con tanta passione da diventare immagine interna, così viva a grado a grado e potente, che il poeta debba estrinsecarla in quella sua forma piena, calda, vibrante di verità e di sincerità, insomma estetica»². Il critico, infatti, prosegue il Cesario, «non è né un agitatore, né un apostolo, né un predicatore, né un moralista; è un sperimentatore»³, e dunque non deve espletare un ruolo di condizionamento politico e sociale, ma di semplice interprete dei fatti e dei testi.

L'ascendenza tutta letteraria di queste tesi è individuabile nella saldatura, rivendicata dallo Spinazzola esattamente un trentennio fa, tra «atteggiamenti oggettivisti del realismo sociale» con «una romanticissima ansia di stringere dappresso il problema della coscienza etica soggettiva»⁴, per cui «dal macrocosmo della vita collettiva subito irfrange l'indagine sui singoli microcosmi particolari»⁵. L'arte, dunque, in quanto procedimento totalizzante della vita e dell'uomo, invero, in forme sacrali, la complessità delle esperienze dell'individuo, in una sorta di osmosi tra contenuto e forma. La marrice hegeliana di queste argomentazioni è colta dallo stesso Cesario, quando nel suo saggio *Il metodo* (1899), afferma: «bisogna trovare la legge intima e alta, l'idea, per dirla col Hegel, che la governa»⁶.

L'innesto, dunque, delle teorie cesareane nella situazione oggettiva della cultura dell'Italia postunitaria giustifica il carattere tutto autentico, e assai poco retorico-formale, del fondamento idealistico del pensiero del critico, scisso da ogni forma di accademismo, per lievitare nell'ambito dell'oggettivismo storico e della creatività estetica. Analogamente, dall'invito a guardare il passato e dalla curiosità retrospettiva dell'indagine storica nasce, nel Cesario, la consapevolezza tutta hegeliana della morte dei «tempi eroici», sostituiti dalla riflessione e dallo studio della natura. L'atteggiamento ambiguo del

¹ G. A. CESARIO, *Saggi di critica*, Ancona, Morelli, 1884 (capitolo su *Classicismo e romanticismo*).

² G. A. CESARIO, *Il metodo*, in Id., *Conversazioni letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 1-30; 21 (il saggio rappresenta il discorso inaugurale d'un insegnamento di Letteratura Italiana nella Università di Palermo, pubblicato nel 1899).

³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 24.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. A. CESARIO, *Il metodo cit.*, p. 23.

Cesario nei confronti del naturalismo e del verismo, assimilari nel fervido clima della Roma sommarughiana, è spia di un'incerta interpretazione del concetto di *vero*, nello stesso richiamo del Capuana agli esiti nazionalistici del dibattito sull'arte e in un'uguale rivisitazione dei principi del positivismo.

E se l'accento batte, nel Cesario, più sul richiamo alla storia, e dunque sullo sviluppo dell'arte e dei generi letterari, che non sull'opera di riforma della prosa contemporanea, ciò si spiega con i presupposti teorici della formazione del critico, attivo nell'opera di esegeta e in quella forma di letteratura del suo tempo, la poesia cioè, in cui più manifesti erano i segni della decadenza e della corruzione. L'applicazione, anzi, del suo pensiero alle espressioni coeve della prosa narrativa nasce da una preoccupazione tutta normativa all'interno di un genere percorso, più che la lirica, da una più spiccata ansia di rinnovamento, più o meno condannabile ed espressa nel distacco dalla tradizione. Così il moderno assorbe l'antico, in una ciclicità di interventi e in una corrispondenza di posizioni, che è strumentale alla delineazione del profilo di due personalità, il Cesario appunto e il Capuana, impegnate, in sede programmatica come in campo operativo, sullo sfondo di uno dei momenti più travagliati e contraddittori della storia dello spirito, in cui il contrasto di opinioni e di posizioni si risolse assai spesso in spirito di emulazione, e in cui le teorie germinarono dalla prassi, e la prassi divenne autenticazione del pensiero.

2. Arte e ideale

Le premesse delle equivoche posizioni del Cesario nei confronti del Capuana e del romanzo moderno sono da cogliere nell'ibrida distinzione tra il concetto di arte e quello di ideale, direttamente ricondotto, quest'ultimo, ai dati della veridicità psicologica e dell'autenticità letteraria. L'atto di accusa del critico è, infatti, rivolto contro un certo tipo di letteratura avulsa dalla vita, oziosa e accademica, che lo portò a dichiarare, nel saggio *Poesia aristocratica e poesia democratica*, che «la poesia, se non rinnova il contenuto e la forma; se non deriva il proprio materiale dalla coscienza e dalla vita contemporanea, se riman fredda, oziosa, accademica, scolastica, aristocratica, né s'adopera al lavoro comune dell'umanità che muove verso l'ideale, è destinata a perire»⁷. L'articolazione desancusiana di tale pensiero, nella postulazione di

⁷ G. A. CESARIO, *Poesia aristocratica e poesia democratica*, in Id., *Conversazioni letterarie cit.*, pp. 109-122; 121 (cfr. anche «La Nuova Rassegna», a. I (7 maggio 1893), n. 16, pp. 498-500).

una 'forma' generata dal contenuto, si chiarisce ancor meglio nel saggio *Critica nova* sul volume *Per l'arte* del Capuana, quando appunto il Cesareo afferma: «per pensar solo all'arte, chi dia retta al Capuana, non bisognerebbe suscitare una emozione; vale a dire non bisognerebbe significar nulla: e questo io non credo che alcun buono scrittore abbia fatto o possa mai fare».⁸ L'eredità della grande cultura umanistica e illuministico-romantica, incentrata sul culto dell'uomo e della vita, e ostile a un primato tanto della scienza, come dell'arte assoluti, si insinua in queste parole assai dense e complesse e che attestano come, se da un lato la graduale estinzione dell'arte nel mondo storico fosse un concetto di demeisiana e hegeliana memoria, che sopravvisse a lungo nella mente del Cesareo, dall'altro la svolta individuata dal Croce, all'interno del percorso critico del Capuana, tra le 'forme' quali organismi evolutivi e la 'forma' quale organismo vivente fosse avvenuta, nel Cesareo, all'interno stesso di una rivalutazione del principio di vero come fondamento dell'arte. Se l'arte, e soprattutto la poesia, sono destinate a morire, ciò non è imputabile solo, per il Cesareo, al naturale declino dei generi, ma alla responsabilità stessa della storia, come mondo ideale di passioni e di sentimenti, più che come trama di eventi, della quale, al contrario, sempre deve nutrirsi il poeta o il narratore.

Dalla corrosione dell'impalcatura demeisiana ed hegeliana, alla base della stessa formazione capuaniana, e oggetto, tra l'altro, di una puntuale precisazione in una lettera del Capuana al Cesareo del 17 febbraio 1884⁹, il Cesareo trasse l'incitamento all'arte, nei termini, non di astrazione dal contenuto,

⁸ G. A. CESAREO, *Critica nova*, in ID., *Conversazioni letterarie*, pp. 51-64; 57 (il saggio, prima di essere pubblicato in *Conversazioni letterarie*, apparve nella «Domenica del Fracassa», a. II (17 maggio 1885)), n. 20.

⁹ L. SPORTELLI, *Luigi Capuana e Giovanni Alfredo Cesareo (1882-1914)*, *Carteggio inedito pubblicato dalla Biblioteca Nazionale di Palermo*, Palermo, Tip. Valguarnera, 1950, pp. 33-47: 39. Così il Capuana, in un passo di tale lettera, venne argomentando: «Le accenno questo fatto che non è appunto letterario, perché lo studio della filosofia egheliana ha avuto ed ha una grandissima importanza nella mia evoluzione critica e artistica, per poco che valga la mia contribuzione artistica e critica. Il concetto delle forme artistiche e del loro svolgimento nella storia è tutto egheliano, di quell'eghelianismo ritrattato cogli studi delle scienze naturali inocré. Questo concetto mi ha fatto studiare in modo proficuo la storia dell'arte, dandomi la convinzione che le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e no capricciose, accidentali; ma svolgonsi con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, cecadono e muoiono. Una delle vere gioie della mia vita è stata il trovare questo concetto svolto con una potenza straordinaria in un libro del De Meis, che ritengo dovrebbe essere il vademecum di tutti quelli che si occupano d'arte e di critica» (allusione è all'opera *Dopo la laurea di A. C. DE MEIS*, edita in due volumi a Bologna, tra il 1868 ed il 1869). C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970 data l'avvio della polemica del Capuana con l'hegelismo a un anno dopo l'arrivo del siciliano a Firenze. Da allora in poi, per il critico, ebbe inizio quell'avversione al razionalismo e al principio della morte dell'arte, in nome di una difesa del bello e dell'ideale.

beni di storica confluenza nell'ideale. Se il merito dell'artista moderno era, per il Capuana, quello di avere creato una «prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno»¹⁰, passando dal romanzo storico-politico al romanzo di costumi contemporaneo, «dalla forma tutta personale alla vera forma dove l'opera d'arte non vuol essere altro, o almeno vuol essere innanzi tutto un'opera d'arte», e dunque riducendo «a materia d'arte la vita italiana, ritraendola direttamente dal vero»¹¹ e abbracciando un'idea evolutiva, e non statica, della forma, il limite del Capuana per il Cesareo consisteva nell'«avere fatto della forma, sia pure mutevole e cangiante, l'unico obiettivo della prosa moderna, che, fedelmente ai principi degli psicologi positivi, deve al contrario «suscitare un sentimento ideale o, come essi dicono, un'emozione»¹². Il dibattito sulla forma, che nel Capuana verteva sulla distinzione tra l'arte e l'artista, viene pertanto riproposto dal Cesareo nei termini della separazione dell'arte dall'ideale, pretendendo, più che di muovere dal contenuto, di tendere verso un ideale inteso come complessità della psicologia e della vita umana. E che il vero ideale si contrapponesse nel Cesareo al vero reale del Capuana è confermato dalle stesse critiche che il Cesareo mosse nella recensione al saggio *Sulla vita giovanile di Dante* al Salvadori, resosi colpevole di avere applicato il metodo della critica storica a un'opera come la *Vita nuova* così imbevuta degli artifici dello stil nuovo, e che dunque rendeva impossibile «accettare come storiche le confessioni di que' poeti i quali, al contrario, avean per canone d'arte che la poesia è 'bella menzogna'»¹³. Il nodo della questione risiedeva, per il Cesareo, nella veridicità ideale dell'opera d'arte, come criterio di distinzione della storia dalla menzogna, del reale dalla finzione.

Le ascendenze letterarie di tale pensiero vanno colte proprio nell'insistenza tutta romantica sulla funzione della storia nello sviluppo dell'individualità artistica, per cui non è l'ideale a calarsi nel reale, ma è il reale a sublimarsi nell'ideale. La storia agisce, per il Cesareo, deterministicamente sui caratteri della letteratura («ogni letteratura ha un suo carattere non casuale, ma necessario e determinato dal modo di sentire di tutto il popolo»¹⁴, condizionandone le movenze, ma non già entro un appiattimento dell'arte sulla realtà, ma in margine a un potenziamento dell'ideale nel reale. Questo pro-

¹⁰ L. CAPUANA, *Per l'arte*, in ID., *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, p. VI.

¹¹ *Ibidem*, pp. XXII-XXIV.

¹² G. A. CESAREO, *Critica nova* cit., p. 56.

¹³ G. A. CESAREO, *Sulla vita giovanile di Dante* di Giulio Salvadori, in «La Cultura», a. XXVI (15 giugno 1907), n. 12, pp. 187-188: 187.

¹⁴ G. A. CESAREO, *Critica nova* cit., p. 59.

cesso porta il critico a scorgere i legami che indissolubilmente legano il presente al passato, entro un'evoluzione, che, se in determinate epoche storiche è decadenza, purtuttavia può modificarsi e risolversi in progresso, senza fare 'tabula rasa' dell'antico («Certo qualcosa di nuovo si poteva recare al romanzo dopo il Manzoni; ma non si doveva, in ragione della moda, abbandonare la tradizione italiana», per cui «l'odioso romanzo italiano avrebbe dovuto e dovrà procedere dal romanzo realista del Manzoni»¹⁵). Se la svolta verso il romanzo, nel Capuana, segna nei termini del rinnovamento lo scarto dall'idea di decadenza dei generi del teatro e della prosa narrativa, l'ammirazione del Cesareo per la poesia, giudicata, sulla stregua di Aristotele, «più filosofica e significativa che la storia»¹⁶, σπουδαιότερον, documenta quanto frutto di una irriverenza verso certe forme moderne di letteratura fosse il culto di quest'ultimo per la produzione in versi. Perciò l'apprezzamento del Cesareo per il De Sanctis va a colui che ha saputo «cogliere i tratti essenziali di ciascuna opera d'arte, determinare il processo di formazione interiore, raggiungerne il valore alla somma e all'intensità delle emozioni prodotte, farne infine la classificazione critica», giacché «uno scrittore è il risultato necessario dei suoi antecedenti atavici, dell'educazione morale che gli fu data, dell'ambiente in cui vive»¹⁷.

Hegel e De Sanctis convivono, nel pensiero del Cesareo espresso nel saggio su *Il metodo*, in una nuova interpretazione della lezione romantica, ripulsmata, non come per il Capuana e secondo quanto ha ben visto Antonio Palermo, entro «certa dimensione sociologica che caratterizza la critica capuanaiana»¹⁸, bensì all'interno della decantazione tutta ideale, e dunque più lirica che narrativa, degli insegnamenti della storia e della tradizione. La posta in gioco era l'idea di rinnovamento, auspicabile laddove essa era stata contaminata da false concezioni di modernità, come nel romanzo, e concretamente realizzabile in poesia sulla base del superamento di una crisi, in forza del recupero della tradizione. La decadenza dell'arte nella storia si converte in critica postulazione di un ideale generato dalla storia, di cui questa serba i tratti di vita e di verità, che orientano l'intero arco del pensiero del Cesareo. L'elemento di discriminazione, nel Cesareo, dal nuovo clima positivistico è dato dai fondamenti speculativi del *milieu* culturale meridionale post-unitario, entro un ruolo di mediazione tra hegelismo in crisi e positivismo in ascesa,

¹⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

¹⁶ G. A. CESAREO, *Il metodo* cit., p. 14.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 27 e 29.

¹⁸ A. PALERMO, *La formazione critica di Luigi Capuana*, in «Filologia e Letteratura», a. X (1964), n. 40, f. IV, pp. 337-448: 368.

nel contemperamento delle implicazioni idealistiche ed umanistiche del positivismo con la reinterpretazione in chiave scientifica e storica di Hegel e dell'idealismo.

Esaminando il *corpus* degli scritti critici del Cesareo si ricava la convinzione che tutto il procedimento esegetico dello studioso attraverso il pensiero del De Sanctis, nella ricerca di punti di convergenza con le sue riflessioni in materia di arte, dall'articolo in difesa del critico irpino contro il Bonghi (1880) al saggio *Il metodo* (1899), fino allo studio *L'estetica di Francesco De Sanctis* (1909). Ché, anzi, maturati proprio a ridosso degli interventi desantisciani sul naturalismo, i giudizi del Cesareo sull'arte del Capuana rimarcano il rapporto conflittuale con il maestro del verismo e con la lezione del critico irpino. Il confronto con l'estetica desantisciana muove, nel Cesareo, in sinergia con l'interesse per l'opera del Capuana, quasi che il corso nuovo della critica, iniziato con l'estetica sperimentale del De Sanctis, cui è già dedicato l'articolo *Un'idea di Ruggiero Bonghi*¹⁹, potesse essere meglio legittimato dai rapporti con i principi della nuova arte. E certo, se il carteggio del Capuana con il Cesareo documenta una influenza orientata nell'unica direzione dello svelamento dei principi di poetica del primo, gli interventi del Cesareo sul Capuana, affidati ad alcuni articoli sul siciliano e sul romanzo in Italia, vanno di prepotenza inseriti sullo sfondo della contemporanea fortuna e fioritura del romanzo verista e nell'ambito di un critico riesame delle posizioni del teorico del verismo.

Il Capuana, per il Cesareo, costituisce, dunque, un modello acclarato di arte, da cui partire per muovere critiche al naturalismo e per ripensare i rapporti con la letteratura contemporanea alla luce della riconsiderazione del pensiero desantisciano negli anni cruciali del dibattito sul verismo. L'annoso problema esegetico, di quanto cioè le riflessioni del Capuana sull'arte siano debitrice nei confronti di quelle desantisciane, è semplice traccia su cui innestare il parallelo esame dello sviluppo delle teorie letterarie del Cesareo, nella fondazione di un metodo esegetico, quello estetico, maturato proprio alla luce della verifica dei canoni di veridicità dell'opera d'arte, e dunque del singolare apporto italiano al sostegno delle tesi d'oltralpe.

¹⁹ HIERRO, *Un'idea di Ruggiero Bonghi*, in «Il Critico», a. XXXVI (17 dicembre 1879).

3. La lezione del De Sanctis e del Capuana

Se l'applicazione, dunque, del metodo storico ad opere di fantasia risulta, per il Cesareo, pecciosa, nell'interpretazione di opere fondate sul vero occorre sempre, per il critico, un nuovo tipo di indagine di tipo estetico, che non è frutto di soggettiva 'divinazione', ma risulta una vera e propria scienza «poggiata su l'osservazione e su' documenti, come qualunque altra scienza positiva e sperimentale, salvo che, in luogo d'esercitarsi su' fatti naturali, s'èserciti su' fatti ideali»²⁰. La precisazione del metodo della critica all'altezza del 1899, nello stretto connubio tra reale e ideale, era stato preceduto, nel Cesareo, da un'apparente dicotomia riscontrata nel verismo nell'ambito dello studio del 1885 *Critica nova*, tra una visione dell'arte ispirata al rilevamento del contenuto e il vagheggiamento di una narrativa nutrita di tradizione, di «caratteri caldi, vivi, palpanti di realtà», contro il grande errore del sistema naturalistico, che «con una cura minuziosa, pretenziosa, fastidiosa dei segni esteriori delle persone e delle cose, assai raramente riesce a cogliere anche uno di que' tratti interiori che rischiarano d'improvviso la fredda figura, e le danno il senso, il moto e la vita»²¹.

I fondamenti teorici della critica estetica del Cesareo, infatti, risultano naturale evoluzione della stessa interpretazione del naturalismo e del verismo, quasi che la riflessione sulla nuova arte avesse preparato il terreno alla più tarda fusione, nella critica estetica, tra corrente storica e metodo psico-antropologico. Erede della tradizione naturalistica, più che precursore del pensiero crociano (del 1902 è il volume *L'Estetica* del filosofo napoletano, mentre al 1900 risale la lettura nel corso di tre sedute all'Accademia Pontaniana del nucleo di tale volume rappresentato dalle *Testi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*), il Cesareo, anche nella postulazione del metodo estetico, non si sottrasse alla logica deterministica del procedimento creativo, fosse questa da ricondurre all'ambiente o all'individuo, all'esterno o alla vita interiore del poeta. L'incidenza della storia, come forza deterministica e necessaria condizionante la creazione letteraria («ogni letteratura ha un suo carattere non casuale, ma necessario, e determinato dal modo di sentire di tutto un popolo»²²), giustifica il carattere in una prima fase eteronoma dell'arte, imbevuto dello spirito tutto romantico, risalente al concetto della De Staël della popolarità dell'arte, per cui la letteratura, come

²⁰ G. A. CESAREO, *Il metodo cit.*, pp. 5-6.

²¹ G. A. CESAREO, *Critica nova cit.*, pp. 63-64.

²² *Ibidem*, p. 59.

aveva sentenziato Arturo Graf, «è intimamente connessa con la vita di un popolo, ed è la espressione ideale di essa»²³. In questa dimensione tutta storica, e non nell'ottica astorica del procedimento estetico, il Cesareo venne innestando il riscatto del carattere individuale, più che collettivo, della creazione artistica, coincidente con una interpretazione critico-soggettiva della psicologia umana, oltre i limiti del condizionamento sociale, ambientale, e appunto storico.

La pretesa di una conciliazione del contrasto tra arte e realtà all'interno, come ha sostenuto il Troilo²⁴, non di una sintesi teorica e conoscitiva, sulle orme del pensiero di Fichte e di Hegel, bensì di una sintesi estetica, dunque, non solo avrebbe lasciato irrisolto, anche all'altezza del saggio *Su l'arte creativa*, il dualismo tra attività pura e attività pratica, ma confermava la matrice tutta naturalistica delle idee del Cesareo, così profondamente intrise di ragioni veristiche proprio in quell'individualismo e in quel soggettivismo, che valevano a saldare la nostra letteratura alla tradizione romantica. Era anzi proprio l'attenzione per i processi intimi e psicologici dei personaggi e dell'autore a evidenziare nessi sicuri con la tradizione veristica, nella comune rivendicazione della complessità dell'opera d'arte, come sintesi di verità e immaginazione, realtà e fantasia.

L'eco verghiana e capuana nella definizione del mistero e della desantistiana 'vita' si coglie all'interno di quell'eccesso di coscienza, ovvero di «freschezza della verità»²⁵, rimproverato pure dal Verga al Capuana nella lettera del 18 giugno 1879 indirizzata da Catania²⁶, entro l'evoluzione capuana verso l'idea di forme d'arte meno condizionate dal rigorismo del naturalismo zoliano con cui si stabilì, a giudizio di Domenico Consoli, «il contatto più vivo e fecondo del Verga»²⁷. Senonché l'incrinatura del pensiero capuano nel culto dell'arte per l'arte si realizza, nel Cesareo, all'interno della rivendicazione del principio di verità della rappresentazione, desancianamente fondato sull'unione di realtà naturale e di immaginazione. L'elemento in discussione è ancora una volta il contrasto tra la concezione

²³ A. GRAF, *Considerazioni intorno alla storia letteraria* (1877), ripubblicato in A. GRAF, *Storia letteraria e comparazione*, a cura di E. Ajello, Roma, Archivio G. Izzi, 1993, p. 88.

²⁴ E. TROILO, *Il problema dell'arte*, in «Rivista di filosofia», a. XII (gennaio-marzo 1920), n. 1, pp. 45-52.

²⁵ *Lettere inedite di G. Verga*, a cura di M. Borghese, in «Occidente», a. VI (1935), p. 14 (l'espressione è in una lettera di Verga al Camerini del 2 giugno 1881).

²⁶ G. RAVA, *Caratterio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 86-87. Così il Verga a proposito di Giacinto: «È un lavoro da maestro, e di primissimo ordine, e ne sono contento per te, per il nostro paese e per l'arte nostra... anzi se ha un neo, è quello di essere troppo coscientoso».

²⁷ D. CONSOLI, *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini, 1979, p. 15.

verghiana e desantisciana della 'vira' dell'oggetto artistico e della 'verità' capuana della rappresentazione. L'influsso desantisciano sulla tesi verghiana dell'opera d'arte «tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo», per cui «si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé»²⁸, contrasta con quella cesareana della maniera necessitata e determinata del capolavoro letterario, come prodotto del sentire di un popolo, nel cui ambito soltanto si realizza il vero fine dell'artista, che è quello di suscitare sentimenti ed emozioni. Perciò il Capuana, per il Cesareo, si era macchiato della colpa di avere esaltato l'artista nei confronti dell'opera, non in quanto, come aveva sostenuto il Verga, troppo «incline a considerare quest'ultima «nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere»²⁹, ma perché indotto a ritenere che «uno scrittore debba 'molto'... pensare all'arte, quasi che il pensare anche alla patria sia un mandar di rispetto all'arte»³⁰.

Il rilievo della figura dell'artista sull'opera in Capuana aveva avuto l'effetto di confondere i caratteri di autonomia e di eteronomia del prodotto letterario, e soprattutto di considerare, di fatto, l'arte, malgrado la concezione evolutiva della forma, alla stregua di un risultato dell'artista, che, «colla potenza del suo genio, fosse una delle tante forme dell'arte»³¹. Perché, se da un lato le posizioni del Cesareo erano vicine a quelle del prodotto deterministico dell'arte, vuoi nella concezione storica e psicologica del capolavoro letterario, vuoi nella pretesa di elaborare su premesse scientifiche un metodo estetico, d'altro canto l'attenzione del critico ai 'fatti ideali' bastava a spostare il diagramma evolutivo ed evolucionistico dall'opera d'arte verso l'artista, considerato nei risvolti intimi della sua coscienza e nei presupposti fantastici del procedimento creativo. Perciò, muovendo dalla storia, il Cesareo arriva a postulare l'ideale, andando oltre quella corrente storico-evoluzionistica della critica del suo tempo, e prendendo le distanze dal Capuana nella formulazione naturalistica dell'ideale, e non in quella idealistica del naturalismo.

Per risolvere, insomma, il contrasto tra il contenuto e la forma Capuana aveva peccato di eccessi nell'una come nell'altra interpretazione, ottenendo così l'effetto contrario di avere accentuato una divaricazione, laddove si era proposto una sintesi. Sono questi, per il Cesareo, i limiti di un volume, come

²⁸ Lettera da Milano di G. Verga a L. Capuana del 19 febbraio 1881. Cfr. G. ROYA, *Carreggio* cit., pp. 105-106.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. A. CESAREO, *Critica nova* cit., p. 56.

³¹ L. CAPUANA, *Per l'arte* cit., p. LIV.

quello *Per l'arte*, in cui «la preparazione critica è non di rado insufficiente; l'analisi è talora frettolosa; il raffronto è spesso inesatto; e il giudizio è quasi sempre avventato o superficiale o ingiustificato», tanto che il sistema del Capuana vada oppugnato da «chi rispetta l'arte» e vuole che essa non «rotoli a fatto nel precipizio a cui l'han condotta in questi ultimi tempi alcuni ingegni non volgari, se bene licenziosi e disordinati»³².

Entro un eccesso di soggettivismo, che radicalizza le posizioni del De Sanctis del saggio *L'arte, la scienza e la vita*, secondo le quali un artista è tale per «il vivo sentimento dell'ideale umano» e per la «potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice»³³, Capuana era venuto nel tempo inficiando, come è noto, il principio stesso di verità e di vita, su cui pure aveva costruito il suo edificio nel *Teatro italiano e contemporaneo*, quando nella *Prefazione* aveva dichiarato: «io innanzi tutto amo nell'arte la vita»³⁴. Se Capuana aveva incontrato la lezione del De Sanctis nel concetto della vita autonoma dell'opera d'arte, pur entro la rivalutazione della figura dell'artista, Cesareo ribalta i termini di tale consenso, nella salvaguardia di un reale che si identifica con l'ideale, come condizionamento implicito di una 'forma', che è il risultato di una sintesi estetica di momento oggettivo e di attività soggettiva e creatrice, in cui quest'ultima va difesa dall'eccesso di sperimentazione scientifica. Partito dalla critica all'eccesso di soggettivismo, Cesareo perviene del pari ad un attacco nei confronti di quella 'frenesia', per dirla in termini verghiani, di verità, poco conforme al rispecchiamento e alla riproduzione della reale psicologia dei personaggi.

È questo l'itinerario che conduce il Cesareo dalla critica positiva alla critica estetica, entro un'accentuazione dei caratteri idealistici del pensiero desantisciano rispetto al realismo del maestro, che suona come ritorno al pensiero del critico irpino coincidente con certe premesse dell'estetica crociana. E d'altronde la stessa distanza del Capuana dal De Sanctis era stata, come ha sottolineato il Madrugani, notevole e relativa a un significato solo 'estetico' del realismo più politico del maestro. Il desantisciano di Capuana era stato di tipo positivo e scientifico, di un hegelismo scientificizzante, e non storico ed etico-politico. Al discorso impegnato del De Sanctis si contrappone un discorso apolitico, «scientificamente aggiornato sull'arte moderna»³⁵. Il

³² G. A. CESAREO, *Critica nova*, pp. 51 e 64.

³³ Il saggio rappresenta il Discorso inaugurale dell'anno accademico 1872-1873, tenuto all'Università di Napoli il 16 novembre del 1872. Vedilo in F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici e scritti vari*, a cura di M. I. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 420-424.

³⁴ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. XI.

³⁵ C. A. MADRUGANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 44.

che vale a identificare ormai, e non più a separare, l'arte dall'ideale. Tale pensiero maturo nel Cesareo un anno dopo l'uscita di *Spiritismo* del Capuana, e in sintonia con un nuovo concetto di idealità, da non confondere con la falsa idealizzazione, ma da identificarsi con la pretesa di veridicità, su cui lo stesso Capuana era venuto informando la seconda edizione di *Giacinta*: «Oggi il romanzo, nella sua nuova redazione, lascia vivere l'eroina non per un malinteso desiderio di conformarsi in tutto alla realtà, ma perché in questo modo il carattere dell'eroina, diventando più logico, diventa più vero»³⁶. Ché, se è vero come è vero che «il passaggio dalla storia della natura a quella dello spirito è postulato come naturale»³⁷, e che, dunque, sia l'idealismo che il positivismo sono citati come tipici dello spiritismo del Capuana, è anche vero che il problema di salvare l'arte dagli eccessi dei naturalisti aveva portato il critico a sposare ormai la causa desanctisiana della 'forma'.

La distinzione tra realtà e vero rappresenta, dunque, un principio fondante di una svolta, presumibilmente avvenuta intorno agli anni 84-85 nel pensiero del Cesareo, che nel profilo sul Capuana, tracciato nel 1884 sul «Capitan Fracassa», pur giudicando *Giacinta* «un romanzo realista e moderato» e «la più perfetta opera sua», in cui vi «è narrato un caso proprio vero in tutti i suoi particolari», non manca di rilevare la superficialità di cultura del narratore, che «piglia dalla scienza solo quel tanto che basta a divertirlo senza eccessiva fatica»³⁸. Il realismo, insomma, aveva generato, nei suoi esiti più deplorevoli, una moda, e non sempre prodotta, per il Cesareo, convinzioni e idee profonde, per cui al merito culturale del rinnovamento del clima letterario doveva essere accompagnata una reinterpretazione globale del pensiero e dei canoni estetici, rivisitati alla luce di quel superamento dello stesso naturalismo avviato proprio dal Capuana in sintonia con la lezione desanctisiana.

Da questo slittamento del realismo da moda a ripostulazione dei principi filosofici occorre partire per cogliere l'apparente contrasto, individuabile nel saggio *Il metodo*, tra la concessione nell'opera d'arte alla storia e la predilezione per l'arte pura, sanato dal Cesareo proprio all'interno di quell'unione desanctisiana di contenuto e forma, che il Capuana, di fatto e a giudizio del critico, non era venuto realizzando. Entro una più ampia e corretta interpretazione del concetto di vero ogni separazione tra il reale e l'ideale veniva scomparendo, nella risoluzione della dicotomia nella sintesi desanctisiana di

contenuto e forma. L'elettrismo di modi del Capuana, rilevato dal Cesareo nell'articolo sul «Capitan Fracassa» («Ha fatto il fotografo, l'acquafortista, il magnetizzatore, il naturalista e lo spiritista»), e rimproverato dal Capuana al Cesareo in una lettera da Mineo del 14 luglio 1884 come vistoso «equivoco»³⁹, attesta la confusione di tendenze negli indirizzi narrativi del Capuana, che, diversamente dal Cesareo, che maturò il suo credo estetico quando il pensiero del De Sanctis era giunto al suo culmine, era venuto confrontandosi con la lezione del maestro nel quadro di una parallela ritrazione del realismo.

Interrogarsi sui caratteri della realtà, in vista di uno scarto tra la vita come organismo vivente e la vita come realtà spirituale, che porta Giulio Salvadori, un mese prima della pubblicazione del saggio *Critica nova* del Cesareo, ad affermare sul «Fanfulla della Domenica» che «la vita eterna, insomma, non rivive nell'arte, né cede alla scienza le sue ragioni nascoste, se non quando lo spirito l'ha fatta veramente sua, e l'ha animata della propria vita»⁴⁰, diventa un dato fondante della critica cesareana nel passaggio dal critica storica al metodo estetico. Ché anzi il percorso cesareo collimava con una formula assoluta di arte, liberata dal condizionamento di quegli *ismi* criticati dal Capuana, che non restituivano la forma nella sua profonda essenza di «intimo organismo di ciascuna opera d'arte»⁴¹. Perciò l'eredità più viva lasciata dal naturalismo era nell'avvio di un ripensamento della sostanza dell'arte in quello che di più universale e di meno contingente vi era nei legami e nell'incidenza della storia come processo umano della vita spirituale, e non quotidiana ed esteriore, di un poeta o di un artista.

4. La sintesi dell'arte

«Che il metodo estetico del Cesareo prenda le mosse proprio dalla ripostulazione critico-filosofica del positivismo, pur all'interno di giudizi sostanzialmente riduttivi sul Verga e sul verismo»⁴², ciò lo si deve, dunque, ancor più

³⁹ L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a Giovanni Alfredo Cesareo* cit., pp. 48-49.

⁴⁰ G. SALVADORI, *Per l'arte*, in «Fanfulla della Domenica», a. VII (5 aprile 1885), n. 14, poi in G. SALVADORI, *Liriche e saggi*, a cura di C. Calcestrara, vol. II, «Semina flammiae. Ricordi dei primi studi e testimonianze di storia civile e letteraria», Milano, Vita e Pensiero, 1933, pp. 114-120: 118.

⁴¹ L. CAPUANA, *Domanda la parola!*, in «Marzocco», 21 agosto 1898; poi in ID., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 244-245.

⁴² Le riserve del Cesareo sul verismo si articolano nell'accusa di rinnegare la tradizione (*Critica nova*); nel rimprovero di sciattezza linguistica (*Prefazione a Don Juan. Frammenti*, terza edizione, Catania, Giannotta, 1893); nel rifiuto della cura per i tratti regionalistici della produzione letteraria

³⁶ L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a Giovanni Alfredo Cesareo* cit., pp. 41-42. La citazione è tratta dalla lettera indirizzata da Mineo il 17 febbraio 1884 dal Capuana al Cesareo.

³⁷ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 113.

³⁸ G. A. CESAREO, *Ritratti di vivi. Luigi Capuana*, in «Capitan Fracassa», a. V (29 giugno 1884), p. 1.

che alle stesse dinamiche evolutive del naturalismo, all'ambiguità opportunamente colta dal Mazzamuto del «bifrontismo positivistico, inteso come metodo e come filosofia, come scienza della natura e come scienza dell'uomo, come culto del relativo empirico e come impero dell'assoluto scientifico» e del «bifrontismo hegeliano» con la «bivalenza della sua dialettica ora del divenire, ora del divenuto» e con la sua coscienza fenomenologia della realtà, pur all'interno di una conclamata vita dello spirito⁴³.

La crisi dell'hegelismo, analogamente a quella postulabile per il De Sanctis, matura nel Cesareo proprio all'interno dello stesso approccio positivistico, che lo porta a rifiutare la risoluzione triadica della dialettica hegeliana nella logica metafisica dell'Assoluto, in favore di quell'«unità della vita» delle pagine dantesche della *Storia* del De Sanctis, come «sintesi vivente», «concordia [...] dell'ideale e del reale». Così, nel capitolo *Latte creativo* del suo *Saggio su l'arte creatrice*, il Cesareo ebbe a dire che Hegel «sacrificava l'arte alla filosofia: poiché si trattava insomma di conoscere l'Assoluto», mentre «il solo che rivelasse [...] un'alteggianti coscienza del fatto d'arte, come qualcosa d'indipendente così dalla coscienza come dalla volontà, fu il maggiore critico estetico dei tempi moderni, Francesco De Sanctis»⁴⁴.

L'itinerario critico cesareano, cioè, si muove sul doppio crinale dello psicologismo umano dei naturalisti (e d'altronde nel suo *Saggio su l'arte creatrice* il critico sarebbe arrivato a distinguere tra verismo e naturalismo)⁴⁵ e del positivismo idealistico desanctisiano, prendendo le mosse proprio, più che dalla contingenza del dibattito estetico, dal clima generale meridionale del posthegelmismo. Perciò anche la questione di quanto sia debitoro il pensiero critico del Cesareo nei confronti delle teorizzazioni capuane sul naturalismo risulta un problema strettamente collegato all'importanza dell'incontro con la lezione del De Sanctis. Né ci pare irrilevante che il Cesareo, a proposito del Capuana e del verismo, più che intervenire in favore di una teoria o di un metodo, ebbe a questionare sull'inadeguatezza di certa produzione con-

(*Critica nova*), malgrado nello scritto dell'82, *I sicilianisti nella letteratura*, edito poi in *Conversazioni letterarie* (Catania, Giannotta, 1899) il critico collegasse la inaspettata della cultura siciliana alle innovazioni in campo scientifico; nella critica di un metodo fondato sul meccanicismo rigido delle azioni e dei comportamenti umani. (Sull'argomento cfr. M. DI GIOVANNA, *G. A. Cesareo novelista*, in AA. VV., *Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l'opera (dalla Scuola poetica siciliana al Novecento)*, Palermo, S.T.A.S.S., 1991, pp. 399-431.

⁴³ P. MAZZAMUTO, *De Sanctis e il positivismo*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannotta, 1978, vol. I, pp. 101-129; 104-105.

⁴⁴ G. A. CESAREO, *Latte creativo*, in ID., *Saggio su l'arte creatrice*, Bologna, Zanichelli, 1919, pp. 95-137; 136.

⁴⁵ G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte creatrice* cit., p. 231.

temporanea al nuovo credo estetico. La posizione moderata del Cesareo sul verismo, simile a quella di un Boutet⁴⁶ nell'accusa rivolta a un'arte di maniera, poggiava, infatti, su una concezione più globale del vero, che contrastava con l'immagine di fatto riduttiva della realtà, che i veristi avevano fornito.

Ché, anzi, se nel Capuana, come ha ben visto Calogero Colicchi, «l'insegnamento desanctisiano [...] fungeva da correttivo a questo nuovo e singolare 'canone dell'imitazione', poiché la teoria desanctisiana della forma gli imponeva di cercare nell'opera d'arte lo 'spiraculum vitae' [...] e a lodare lo scrittore solo quando fosse riuscito a creare 'il personaggio vivente davvero'», nel Cesareo si può dire che l'insegnamento veristico avesse indotto il critico a cogliere nell'opera d'arte un'idea più totalizzante del vero, più profonda e meno episodica. Il che vale a ritenere che, mentre nel Capuana la risoluzione dell'*impasse* della conciliabilità di arte e scienza avvenne progressivamente in favore della difesa dei diritti dell'arte, nel Cesareo tale dialettica si risolse in un'idea più convincente di realismo, da cui muovere per cogliere le radici tutte naturalistiche dei suoi convincimenti estetici. Ed in tale riconduzione dell'arte al principio di vero sta la principale distinzione, colta dal De Benedetto, tra naturalismo e realismo, perché «il naturalismo vuol essere realista, ma il realismo non ha bisogno di essere naturalista»⁴⁸. Il che certo non equivale a escludere il carattere del tutto originale della creazione artistica, di certo collimante con ragioni di poesia e con norme di bellezza, ma non entro una rinuncia a canoni di sincerità e di autenticità. Se Capuana, che «combattendo in favore del naturalismo, combatteva la battaglia per il romanzo»⁴⁹, ad un certo momento dello sviluppo del proprio pensiero ritenne fondamentale il problema delle conciliazioni tra natura e arte, Cesareo, che venne spostando gradualmente la sua attenzione verso la forma pura, e dunque verso la poesia, nutrì il concetto democisiano delle forme estetiche regressive di un'idea tutta progressiva dell'evoluzione dell'arte.

La riuscita di un'opera d'arte doveva coincidere, per il Cesareo, con la bellezza, che non corrispondeva a un principio astratto di rarefazione del contenuto, ma a un canone di assolutizzazione della materia nella forma, coerente con le pulsioni creatrici dell'artista. Se si confrontano le parole del Cesareo espresse in una lettera a Enzo Marcellusi, edita nel primo numero

⁴⁶ G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, p. 33; N. TEPESCO, *Boutet, Capuana e Verga di fronte ai Fasci siciliani*, in ID., *La tela lacertar: strutture conoscitive e invenzioni narrative (1880-1940): con un'appendice estravagante*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 23-24.

⁴⁷ C. COLICCHI, *De Sanctis, Capuana e la poetica del verismo italiano*, pp. 753-762; 760.

⁴⁸ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, 1983, p. 296.

⁴⁹ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 108.

del 1909 della «Vita letteraria», con le quali il critico auspicava la ripresa delle pubblicazioni della rivista:

L'arte per me deve essere libera, ma schietta, immediata e sincera creazione dello spirito; non imitazione della realtà, la quale non contiene elementi di bellezza; non separazione della forma dal contenuto, il quale è la forma stessa individuale e potente. Bisogna perciò combattere ogni forma di letteratura ambiziosa, nella quale necessariamente la forma è considerata come un ornamento di contenuto (*forma elegante*), ogni maniera di imitazione, per la quale necessariamente bisogna rinunciare alla propria originalità, vale a dire alla propria poesia.⁵⁰

con quelle del Capuana contenute nella prima serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*:

La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sé diversa dal contenuto quasi ornamento o veste, o apparenza o aggiunta di esso; anzi è essa generata dal contenuto attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma.⁵¹

si noterà come, pur nella comune sottolineatura della sintesi desancianiana di contenuto e forma, nel Capuana l'accento cadesse sull'attrazione della vita nell'organismo dell'arte, mentre nel Cesareo l'intento principale fosse stato quello di difendere e di sollevare la verità, e dunque le ragioni dell'arte, sulla verità del reale. La sintesi di contenuto e forma non avvenne, per il Cesareo, all'interno di un ideale calato nel reale, ma di un reale sublimato in ideale, nei regni incontaminati e autentici dell'arte, dove la globalità della vita, nei suoi aspetti oggettivi, si librava e si assottigliava nelle implicazioni soggettive della tensione creatrice. Mentre nel De Sanctis e nel Capuana, influenzato dalla lezione desancianiana, l'incontro con il positivismo aveva rappresentato la necessità di correggere il proprio pensiero alla luce delle nuove teorie, nel Cesareo il positivismo fu un movimento speculativo e letterario, che aveva ormai esaurito la propria parabola ascensionale, e che si prestava, per tanto, ad essere riabilitato in una perfetta assimilazione della materia nello spirito, più che nell'integrazione dello spirito alla materia.

Perciò l'estetismo del Cesareo è estraneo ad ogni forma di pregiudizio storico, morale, psicologico, entro una trasformazione del positivismo da metodo e tecnica di interpretazione del reale in insegnamento estetico, atto a sepa-

⁵⁰ La lettera è contenuta in «Vita letteraria», 1909, n. 1, pp. 122-123.

⁵¹ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie, Milano, G. Brigola, 1880.

rare ormai l'idealizzazione dall'arte, la falsa mitografia dalla autentica riproduzione del vero, e a risolvere le sue interne contraddizioni nel riscatto di una visione eternatrice della poesia, come metafora, non della aspirazione alla espressione di quei sentimenti naturali e sinceri, che in ogni epoca segnano l'itinerario affettivo e psicologico dell'uomo. E così, se il limite per non incorrere nel triviale e nel volgare è dato nella vita dal discernimento morale, nell'arte è risolto nel credo estetico, come superamento di una visione pragmatica dell'esistenza, giocata sulla sintesi di essere e forma.

5. I giudizi tardi sul De Sanctis e sul Capuana.

Lo scarto che separa la riflessione estetica del Cesareo da quella del De Sanctis ci pare, dunque, che debba essere individuato in una separazione della critica letteraria da un pensiero atteggiato piuttosto in senso filosofico. Ché, se le riserve del Cesareo nei confronti del De Sanctis furono rivolte alla mancanza di sistematicità in un ordine di idee da riesaminare alla luce delle nuove acquisizioni della critica contemporanea, l'elaborazione dei principi normativi del metodo estetico rappresenta, per certi versi, un distacco da certe posizioni desancianiane. La sintesi di tale orientamento è racchiusa nelle stesse definizioni che il Cesareo diede dell'aggettivo 'sperimentale', attribuito, nel saggio *L'etica di Francesco De Sanctis*, alla filosofia desancianiana appunto in unione con 'idealismo', e, nel saggio *La critica estetica*, alla critica in unione con 'scienza'. Scopo, infatti, del Cesareo non è dibattere sul piano filosofico il principio di realismo, così equivoco e complesso, quanto piuttosto giudicare se fosse lecito applicare tale preciso orientamento di idee alla nascita di un nuovo metodo critico, che non poteva peraltro prescindere dalla grande fortuna dell'esegesi storico-filologica. Perciò il metodo induttivo, valido per il De Sanctis sul piano filosofico, che mosse dall'osservazione delle cose per trovare una legge universale sul piano filosofico, doveva essere perfezionato per il Cesareo in ambito critico, dove l'idea inglobava il contenuto, non nell'ambito di una sintesi filosofica di tipo idealistico, ma in una sintesi critica di carattere scientifico. Ma dire scienza non significava, per il Cesareo, attribuire caratteri di esclusiva fenomenicità al metodo estetico, quanto piuttosto individuare elementi di universalità all'interno di un procedimento esegetico da riformare e da rinnovare.

Da queste pretese di assoluta verità occorre partire per intendere appieno le implicazioni cosiddette naturalistiche dell'estetica cesareana, che non per nulla, nella critica al pensiero del De Sanctis, mosse proprio dall'attacco del

filosofo irpino all'hegelismo, nella postulazione di principi positivi, quali l'«esistere e il divenire». Entro una negazione dell'idealismo hegeliano, De Sanctis, per il Cesareo, era pervenuto a una fenomenologia del reale nelle forme dell'esistere e del divenire, e dunque aveva preso le distanze, nel suo studio sul *Principio del realismo* (1876), dalla filosofia kirchmanniana, postulante una sorta di idealismo soggettivistico. Eppure De Sanctis non era stato un fenomenista, perché il suo «idealismo sperimentale»⁵² lo aveva portato alla difesa di quei «conati metafisici», su cui si fondava essenzialmente il suo metodo critico.

Se la scelta dello studio sul *Principio del realismo* rappresenta il punto di partenza della riflessione estetica del Cesareo, ciò lo si deve forse, più che a ragioni di pensiero, al fatto che, come giustamente ha sottolineato René Welleck, «all'epoca del saggio De Sanctis si andava interessando al problema del realismo letterario, o piuttosto, come ci mostrano i saggi su Zola, al naturalismo»⁵³. L'ambiguo rapporto del critico irpino nei confronti del naturalismo si giustificava entro la pretesa conciliazione della filosofia, e dunque dell'arte, con la scienza, legittimata da una tradizione filosofica, che se portava a respingere l'empirismo, il sensismo, il materialismo di Locke e Condillac, induceva a riconoscere, poi, in Bacone e in Galilei gli iniziatori del metodo realistico. Eppure, se l'eccesso di soggettivismo dell'idealismo aveva comportato nel De Sanctis, che era appunto partito dall'hegelismo, il suo ridimensionamento entro un ideale generato dal reale, l'abuso di oggettivismo industriale il Cesareo, che si era nutrito della cultura positivista, a conferire caratteri di universalità al fondamento stesso oggettivo del metodo estetico, che sempre ha riscontrato nel consenso generale della natura umana, e che si pone pertanto come «scienza sperimentale»⁵⁴. Se il proposito del De Sanctis era stato quello del saggio *Ideale* di conciliare reale e ideale alla luce del vero, e se il Capuana «vide in De Sanctis e De Meis due maestri complementari (il maestro della 'forma' e quello delle 'forme') e non scorge alcuna contraddizione e incompatibilità con le loro dottrine»⁵⁵, il fine del Cesareo diventa quello di precisare i caratteri del bello, entro un ideale della forma che «non è nella cosa, ma nella fantasia del poeta»⁵⁶. La forma, indicata dal De Sanctis

⁵² G. A. CESAREO, *L'estetica di Francesco De Sanctis*, in «Nuova Antologia», 1° ottobre, 1909, pp. 3-23; 3; poi in ID., *Saggio su l'arte creatrice* cit., pp. 271-309.

⁵³ R. WELLECK, *Il realismo critico di De Sanctis*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1978, vol. I, pp. 21-44; 28.

⁵⁴ G. A. CESAREO, *La critica estetica*, in «Nuova Antologia», 1° ottobre 1903, pp. 353-366; 366.

⁵⁵ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo* cit., p. 75.

⁵⁶ G. A. CESAREO, *L'estetica di Francesco De Sanctis* cit., p. 6.

come il vivente, la vita nella sua integrità, si identifica pertanto, per il Cesareo, con la fantasia del poeta, «con l'immagine schietta, intera, animata, coerente, quale si leva nella fantasia del poeta»⁵⁷, che è una qualità diversa sia dalla conoscenza intuitiva, sia dalla conoscenza intellettuale.

Il limite del De Sanctis fu, insomma, secondo il Cesareo quello di avere solo intuito una differenza tra storia ed arte, di non avere colto una distinzione laddove si era arrivati a una sintesi, distinzione che in realtà lo stesso Cesareo poi di fatto superò nell'idea di una critica estetica che inglobasse la critica filologica, giacché «per giudicare un'opera d'arte si vuole innanzi tutto comprenderla nella sua espressione verbale, nelle sue allusioni d'ogni maniera, nell'ambiente sociale e morale in cui fu maturata; e ciò tutto, come vedremo, è filologia»⁵⁸. L'hegelismo del maestro si era proposto come filosofia della conoscenza, più che dell'arte, nel cui ambito il realismo aveva finito proprio con l'atteggiare nell'accezione moderna di protesta contro gli abusi delle sovrastrutture metafisiche e teologiche. Il compito del critico era ormai inverso, era quello di reagire agli eccessi della critica storico-filologica e di quella psicologica⁵⁹, entro un'idea di arte che, in linea con le strutture storiche del pensiero del Cesareo, era pur sempre evoluzione, trasformazione, e non rinnegamento, maturazione in senso idealistico delle premesse teoriche del positivismo.

Il ribaltamento del metodo positivo si coglie, nel Cesareo, nel rifiuto soprattutto delle ricerche minute e particolari, strettamente collegate alla stessa essenza della realtà storica, che «non ci dà mai l'individuale, ma solo rappresentazioni frammentarie e incoerenti»⁶⁰, oltre che nell'opposizione all'idea tradizionale di storia, come trama di eventi nello spazio e nel tempo. Se la storia, afferma il Cesareo nel *Saggio su l'arte creatrice*, non è arte, l'arte può essere storia, nella misura in cui oltrepassi la storia quale è realmente conosciuta, e crei una nuova storia⁶¹. Al genere del dramma o del romanzo storico, diventato categoria astratta, Cesareo contrappone il «vivente» desantisianiano, la creazione, la forma.

La delineaazione progressiva del concetto di forma nell'opera desantisianiana, via via definita nella sua concretezza reale in contrasto con l'educazione

⁵⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁸ G. A. CESAREO, *L'estetica di Francesco De Sanctis* cit., p. 356.

⁵⁹ Un puntuale profilo della critica tra fine '800 e inizi '900 in Italia si legge in P. CERUSOLA, *La critica positivista*, in AA. VV., *Cultura e società in Italia nell'età umbertina. Problemi e ricerche*, Milano, Vita e Pensiero, 1981, pp. 240-266.

⁶⁰ G. A. CESAREO, *L'estetica di Francesco De Sanctis* cit., p. 7.

⁶¹ G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte creatrice* cit., p. 43.

puotiana, tendente a cristallizzare in retorica il processo formale, costituisce il punto nodale della tarda riflessione estetica cesareana, costantemente in bilico tra preoccupazioni normative di tipo idealistico e realistico. Ché anzi, se si cerca un punto di accordo con le riflessioni desanctisiane, questo va individuato nelle seguenti parole del Cesareo:

A me sembra che per il De Sanctis la letteratura o, per dir meglio, l'arte cominciasse nel punto in cui l'uomo si libera dalla realtà conoscitiva delle rappresentazioni intellettuali e de' concetti per esprimere ciò ch'egli crea, non meno disruggendo e rifacendo la materia della realtà, che realizzando l'ideale.⁶²

Si coglie, in questa frase, il rifiuto, comune col De Sanctis, di uno stile ornativo, logico, in favore di un gusto espressivo, che nel Cesareo, però, è il frutto di un'accentuazione dei tratti idealistici, e non realistici, del pensiero del maestro. Se la forma esteriore e oratoria dei retori era stata sostituita, nella mente del De Sanctis, da uno stile imbevuto di idealità e di sentimenti, ciò era avvenuto, infatti, in omaggio più a una concessione alla storia, che a una rimarcatura dell'idealismo. Perciò il classicismo, in quello che di più puro e astratto sia possibile concepire, viene superato da un'idea tutta romantica dell'arte, come sintesi dell'essere e del divenire. E così, pur entro una identità di attenzione ai nuovi principi dell'arte, il Cesareo arriva a difendere il Manzoni, e in blocco tutta la tradizione letteraria italiana, per ragioni opposte a quelle del De Sanctis, quando accusa la prosa moderna «dove la parola è sempre impropria; dove la frase è sempre oscura e affannosamente contorta; dove il periodo non ha sfondo di paesaggio, né rilievo di figure; dove l'inesperienza dell'arte si manifesta in egual modo nell'incosciente artificiosità letteraria e nella voluta sciattezza popolare; dove, non che la grammatica, difetta anche talora il senso comune». Queste parole suonano molto diversamente da quelle concessioni al dialetto dello stile manzoniano, pure difese dal De Sanctis, parlando del lombardo nel 1844-45⁶⁴. Se il «riconoscere al dialetto diritto di cittadinanza nel tessuto linguistico è, per un allievo del Puoti, quasi un anatema, che disinvoltamente il De Sanctis formula»,⁶⁵ la difesa dello stile lirico del Manzoni nel Cesareo si pone, infatti, come strenua

affermazione dei diritti dell'arte, entro una riabilitazione dell'intera tradizione narrativa italiana, che è sostegno di una precisa identità letteraria e culturale.

Che il vero definito come reale fosse comunque identificato dal De Sanctis con il reale artistico, e non con quello storico e naturale, nulla toglie alla chiarificazione, dalla prolusione zurighese del 1856⁶⁶ alle lezioni manzoniane del 1858⁶⁷, del manzonismo desanctisiano in ordine alla progressiva delineaazione del concetto di realismo. E in tale ambito di pretesa oggettività rientrava anche il rimprovero mosso dal Cesareo al De Sanctis di aver fatto del bello una qualità delle cose, non già il valore di quella facoltà ch'egli stesso dimandò fantasia⁶⁸. L'eco romantica delle riflessioni del Cesareo è presente, appunto, nella distinzione tra l'«espressione comune» e l'«espressione poetica»: all'una, *senza carattere*, non ha forza di sollevare l'animo di chi legge in una nuova regione sentimentale; l'altra, *ricca di carattere*, ha codesta forza⁶⁹.

Riconoscere elementi di individualità all'interno dell'elevazione sentimentale ed emotiva significò, per il Cesareo, rivendicare l'autonomia della tradizione letteraria italiana rispetto a quella straniera, che non è concessione a un gusto passatista, astorico e, oserei dire neoclassico nell'accezione comune dell'aggettivo, ma senso della contemporaneità nel flusso della storia. Le riserve nei confronti del realismo desanctisiano significarono, insomma, nel Cesareo, non disconoscimento della contemporaneità, quanto piuttosto percezione viva e attuale del cammino ideale di un popolo, straordinariamente fuso con quel sentimento palpante della storia da cui erano germinati i due volumi della *Storia della letteratura italiana* del maestro.

Nel suo nesso con l'idealismo e con l'hegelismo critico il pensiero del Cesareo veniva incontrando quello del De Sanctis, foriero di nuovi sviluppi all'interno del magistero crociano e disegnando una parabola, che era venuta ormai superando gli esiti riprovevoli di certo naturalismo, per sublimarsi in coscienza assoluta dell'arte e della storia. Si tratta, cioè, di un percorso critico dal realismo all'idealismo, inverso rispetto a quello desanctisiano dall'idealismo al realismo, sia pure all'interno di quell'ambiguità bene sottolineata dallo Scrivano, del reale guidato dall'ideale, maturato a contatto con quello manzoniano.⁷⁰

⁶² G. A. CESAREO, *Letterica di Francesco De Sanctis* cit., p. 11.

⁶³ G. A. CESAREO, *Critica nova* cit., p. 62.

⁶⁴ F. DE SANCTIS, *Purismo, illuminismo, storicismo. Scritti giovanili e frammenti di scuola*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1159-1160.

⁶⁵ P. GIANNANTONIO, *L'itinerario della critica realistica di De Sanctis*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo* cit., vol. I, pp. 45-74; 53.

⁶⁶ F. DE SANCTIS, *Verso il realismo*, a cura di N. Borsellino, Torino, Einaudi, 1965.

⁶⁷ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscotta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955.

⁶⁸ G. A. CESAREO, *Letterica di Francesco De Sanctis* cit., p. 4.

⁶⁹ G. A. CESAREO, *La critica estetica* cit., p. 356.

⁷⁰ R. SCRIVANO, *De Sanctis tra idealismo e positivismo*, in AA. VV., *De Sanctis e il realismo* cit., pp. 153-176; 167.

Eppure, nonostante le divaricazioni del pensiero e le riserve nei confronti del naturalismo, certo si è che la ormai datata formula dell'arte per l'arte riviveva anche nella mente del Cesareo nell'accezione salvadoriana del nuovo concetto di vita, ristabilito appunto dalla scienza. L'ideale non si configurava come un modello astratto di vita, né come l'archetipo platonico eterno e immutabile, ma, secondo quanto aveva avuto già a sentenziare appunto il Salvadori nel suo articolo *Nuovo ideale*, come «lo sviluppo pieno e armonioso dell'uomo», come «la forma verso la quale l'uomo tende nel continuo suo muovere perfezionandosi»⁷¹.

Se, cioè, la rinascita dell'idealismo collimava da un lato con la rinascita dell'arte, essa non si esauriva dall'altro nell'estetismo puro, anche se ne divideva l'auspicio all'affermazione di una nuova stagione della letteratura e del romanzo, tutta protesa verso il trionfo delle glorie nazionali. Compito dell'artista doveva essere quello di andare oltre le prescrizioni capuaniane del saggio *Per l'arte*, ancora ferme, nonostante tutto, a un «concetto meccanico, inorganico, falso insomma» di romanzo sperimentale⁷².

Ché la condivisione del clima battagliero della Roma sommarughiana, più tardi deviata verso l'accoglimento del bizantinismo della seconda impresa sommarughiana⁷³, costui di necessità l'*humus* e il retroterra su cui si impiantò il definitivo approdo del Cesareo, tra il 1895 e il 1900, al mondo universitario e il passaggio, bene colto dallo Scrivano, «da una diligenza erudita ad una partecipazione psicologica»⁷⁴. Le tramature capuaniane allotta del pensiero del critico si intrecciano a quelle desanctisiane, in forza di giudizi,

⁷¹ G. SALVADORI, *Nuovo Ideale*, in «Cronaca Bizantina», a. II, 1° settembre 1882, ora in G. SALVADORI, *Liriche e saggi. "Seminia flammiae". Ricordi dei primi studi e testimonianze di storia civile e letteraria*, a cura di C. Calcester, vol. II, Milano, Vita e Pensiero, 1933, pp. 22-30: 28.

⁷² G. SALVADORI, *Per l'arte*, in «Fanfulla della Domenica», a. VII, 5 aprile 1885, n. 14; ora in G. SALVADORI, *Liriche e saggi. "Seminia flammiae"* cit., pp. 114-120: 119. L'espressione è anche contenuta nell'articolo del SALVADORI, *Memorio homo*, in «Cronaca Bizantina», a. III, 16 luglio 1883, pp. 18-19, scritto a proposito della raccolta omonima di novelle del siciliano. Si noti che il Salvadori, che scrisse la *Prefazione* al volume del Capuana *Parodie. Giobbe-Lucifero* del 1884, più volte entrò in contrasto col Cesareo, che collinò, nell'articolo *La lirica di due legislatori*, in «Cronaca Bizantina» a. II, 1° dicembre 1882, pp. 93-94, ora in G. SALVADORI, *Scritti bizantini*, a cura di N. Vian, Rocco San Casciano, Cappelli, 1963, pp. 23-42: 26 e 40, tra i lirici «vati» della recente poesia italiana, con Guido Mazzoni e Ugo Flerca, e che definì «voluttuoso suscitatore di snomi blandi, e abile manipolatore e rinnovatore di luoghi comuni». Non ci sembra azzardato, comunque, ritenere, malgrado questo critico rapporto tra i due, che il Cesareo maturò la propria formazione filosofica proprio a contatto con il Salvadori nella Roma bizantina.

⁷³ In proposito cfr. M. G. BALDUCCI, *Giovanni Alfredo Cesareo nella Roma sommarughiana*, in AA. VV., *Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l'opera* cit., pp. 129-144.

⁷⁴ R. SCRIVANO, *Arte e storia nella critica di Giovanni Alfredo Cesareo*, in AA. VV., *Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l'opera* cit., pp. 65-77: 69.

che sempre di più mettono capo ad una interpretazione tutta personale del narratore siciliano, che va da opinioni imbevute dello spirito militante della pagliarda giovinezza al riconoscimento di un indiscusso primato in materia di estetica.

Se l'accordo con lo Scarfoglio e con il Salvadori contro la dipendenza italiana dai modelli francesi aveva suggerito al Cesareo i tre interventi sul *Romanzo in Italia* entro un'avversione per il naturalismo-verismo del tutto in linea con il moderatismo della «Domenica letteraria» e nel privilegiamento della triade di romanzieri Barrili, Rovetta e Fogazzaro⁷⁵, l'ammirazione per il Capuana scienziato e psicologo ispirò l'articolo di vent'anni posteriore del Cesareo su *L'arte di Luigi Capuana*, scritto in occasione del fascicolo del dicembre 1915 di «Aprutium» in memoria appunto del narratore⁷⁶.

Certo la concezione dell'arte del Capuana, estranea alla fantasia e tutta ridotta a forma di conoscenza era stata espressione, si affrettò a concludere il Cesareo nell'ultimo articolo, di un «movimento del pensiero europeo, ormai tanto remoto da noi», ma il merito indubbio del novelliere era stato quello di reagire ai vizi e al languore di certo romanticismo, in nome di una idea schietta di arte. Che tale giudizio fosse stato influenzato dallo stesso Capuana, che in due lettere dell'anno precedente al Cesareo aveva puntualizzato l'indirizzo della sua nuova arte, volta allo spirito, e non più alla natura, per non lasciare l'amico «nel sospetto di una scontentezza che non aveva ragione di esistere»⁷⁷, poco importa ai fini di un consenso, che andò in età matura oltre le ragioni personali di una testimonianza spirituale. Le contraddizioni apparenti dell'articolo tra un Capuana in bilico tra parnasianesimo e naturalismo e un Capuana propugnatore di un'arte oggettiva e sperimentale si risolvono nell'elevazione del principio di impersonalità ad emblema di una visione autonoma dell'arte, che costituiti, poi, l'eredità più cospicua lasciata dal naturalismo all'incipiente idealismo.

L'opera, insomma, era il rispecchiamento dell'artista, ma non già nel riflesso del suo pensiero, quanto nella riproduzione fedele di una idea totalizzante della vita e dell'arte, come sintesi vivente di materia e forma. Non si trattava, ormai, di dettare un percorso e di imprimere una svolta nell'inci-

⁷⁵ G. A. CESAREO, *Il romanzo in Italia*, in «La Domenica letteraria», a. III, 14-21-28 dicembre 1884, nn. 50-51-52.

⁷⁶ G. A. CESAREO, *L'arte di Luigi Capuana*, in «Aprutium», a. IV, dicembre 1915, f. XII, pp. 521-528. Il saggio del Cesareo segue l'ultima lettera scritta dal Capuana al Cesareo appunto il 10 settembre 1915.

⁷⁷ Le lettere sono del 27 giugno e del 12 luglio 1914 e si leggono in L. STORTIELLA, *Luigi Capuana e Giovanni Alfredo Cesareo* cit., pp. 67-69.

piante ed eccessivo naturalismo, ma piuttosto di riabilitare una figura e un protagonista della vita letteraria italiana, che aveva indebilmente scritto una pagina fondamentale della critica contemporanea. Nell'anno della morte del Capuana l'unica commemorazione possibile era quella indicata dal Verga nelle pagine della stessa rivista, il ricordare cioè il grande scrittore attraverso le sue opere, che «sono il miglior monumento della sua fama»⁷⁸. Restava un'eredità, che il compianto rafforzava e incitava a trasformare in formula vivente di un insegnamento più da tramandare, che da rinnegare, in forza di quelle stesse ragioni rivoluzionarie di cui erano state imbevute l'estetica e la critica del maestro.

6. L'eredità culturale del Cesario. L'intricato dibattito sull'arte, ricco di implicazioni tradizionaliste e moderne, sullo sfondo della svolta impressa alla fine dell'Ottocento dalle nuove correnti critico-estetiche lascia, dunque, aperto il problema della collocazione storica del Cesario. L'intreccio delle dipendenze capuaniane con l'influenza desanctisiana del pensiero cesareano non ha risolto, infatti, a nostro avviso, ancora la questione, non solo dei modelli esclusivi ai quali l'autore guardò nel suo complesso itinerario esegetico, quanto anche delle radici romantiche delle teorie capuaniane e desanctisiane sull'arte. Se, accogliendo una ormai datata affermazione di Ettore Caccia, si può delimitare l'affermazione del verismo al decennio compreso tra il 1874 e il 1884⁷⁹, nondimeno è possibile allineare proprio certe posizioni del Cesario al più generale e vasto ripensamento su tale movimento in anni compresi tra il 1884 e il 1885, in cui si era venuto consumando il distacco del Capuana dal naturalismo. Gli è, infatti, che, malgrado la piega idealistica della svolta capuaniana di quegli anni, la connessione del pensiero del Cesario con le idee desanctisiane risultò, a nostro avviso, molto più profonda di quanto comunemente si possa ritenere, entro una pertinenza storica del fatto letterario, che era qualcosa di sostanzialmente molto diverso dal naturalismo capuaniano. E, d'altra parte, l'incontro con la lezione cesareana ci sembra che vada ben oltre quel «ritorno indietro» del periodo dello scritto su *L'estetica di Francesco De Sanctis* segnalato da Riccardo Scrivano⁸⁰, perché a noi pare che l'influenza del mae-

⁷⁸ G. VERGA, *Pensieri, ricordi, rimpianti*, in «Aprutium», a. IV, dicembre 1915, f. XII, p. 573.

⁷⁹ E. CACCIA, *Luigi Capuana*, in *I Minori*, vol. IV (*Orientamenti culturali. Letteratura italiana*), Milano, Marzorati, 1962, p. 2503.

⁸⁰ R. SCRIVANO, *Arte e storia nella critica di Giovanni Alfredo Cesario cit.*, p. 77.

stro, filtrata dall'incidenza del Capuana, suggestione tutto l'arco del pensiero del critico.

Tutta desanctisiana ci sembra, innanzi tutto, nel Cesario, l'assimilazione dell'arte all'esercizio critico, come fedeltà assoluta a un principio di verità, che suonava in contrasto col critico *philosophus* del Croce⁸¹. Il rivivere la poesia nel momento stesso del giudizio rispondeva, per il Cesario, a un bisogno intimo di partecipazione e di condivisione umana e poetiche, in un'epoca che non veniva creando dal nulla la critica estetica, ma che semplicemente veniva conferendo a quest'ultima legittimità di scienza. Il Cesario non si vuole porre come un innovatore o come un iniziatore di un diverso tipo di ermetica, ma come semplice erede di quell'insegnamento desanctisiano, che aveva impresso nuova linfa vitale al cammino della critica in Italia. Né tanto meno il suo pensiero si cristallizzò in formule lapidarie e definitive, ma si articolò secondo una linea progressiva di approfondimento e di sviluppo, atta a chiarire sempre di più la genericità di certe affermazioni iniziali.

Il compito della cosiddetta nuova critica non doveva essere quello di rinnegare il valore positivo della scienza filologica dell'ultimo trentennio, bensì quello di non incorrere nell'intolleranza materialistica, ossia di considerare le idee e i sentimenti di uno scrittore all'interno del contesto e del dato momento storico di cui essi sono il prodotto, giudicando «soltanto i *fantasmi* di quelle idee o di quei sentimenti, vale a dire la loro espressione estetica»⁸². Il determinismo socio-ideologico, cioè, non doveva essere confuso con le accuse all'opera d'arte come prodotto storico, perché altro era il condizionamento ambientale, altra la spiritualità di uno scrittore, positivamente nutrito degli ideali del proprio tempo e dei valori della propria formazione. Gli eccessi andavano comunque banditi, sia quando si trattava di intolleranza materialistica, sia quando si inalberava la bandiera del classicismo, perché sempre l'opera d'arte è il risultato di due principali elementi, la realtà esterna e il carattere del poeta⁸³. La distinzione tra personalità psicologica e personalità poetica, tra la realtà esteriore e quella intima e spirituale di un autore e di un popolo, non richiama tanto quella idealistica crociana, quanto piuttosto quella desanctisiana tra intenzione e arte, fondendo le premesse romantiche dello storicismo, inteso entro dinamiche popolari e collettive, con la consistenza ontologica dell'individuo all'interno della realtà. Se comprendere la poesia è capire un uomo, comprendere un uomo è capire insieme la sua vita

⁸¹ Sul rapporto critico con la filosofia di Croce cfr. R. ASSUNTO, *Appunti su Cesario teorico e storico dell'estetica*, in AA. VV., *Giovanni Alfredo Cesario. La figura e l'opera cit.*, pp. 29-46.

⁸² G. A. CESARIO, *Il metodo cit.*, p. 20.

⁸³ *Ibidem*, p. 12.

e il suo tempo. La radice spiritualistica della concezione cesareana della storia delinea i tratti individualistici di una coscienza critica, che non concepisce la storia come arte, ma ammette, come si è avuto modo di notare, l'arte come storia, qualora la prima superi la storia comunemente e realmente conosciuta, per «*creare una nuova storia*», «fatta dallo Spirito universale»⁸⁴. L'anno che vide la pubblicazione della prima edizione del *Saggio su l'arte creatrice*, il 1919, è anche quello che vede l'uscita del saggio del Momigliano *Giovanni Pascoli (A proposito d'un commento)*⁸⁵, e si colloca nel periodo in cui Croce veniva elaborando il suo concetto di «struttura». Il *Saggio su l'arte creatrice* è il più alto monumento edificato al sistema desanctisiano, non solo perché in appendice vi compare lo studio su *L'estetica di Francesco De Sanctis*, ma anche perché tutta l'opera è un elogio alla filosofia del maestro, contro il «monismo idealistico», che, a giudizio del Cesareo, non è arrivato a costruire un'estetica. Perciò l'unità della forma non può essere confusa con il monismo, con un tipo di letteratura in cui gli autori sono avulsi dal pensiero, perché è proprio nel rapporto e nel nesso inscindibile arte-vita, pensiero-fantasia, che ha radice la coerenza artistica, come appunto «reintegrazione dell'unità della forma»⁸⁶. Di lì a non pochi anni, nel 1924, il Cesareo avrebbe pubblicato articoli dal titolo significativo come *Arte e morale*⁸⁷ e *l'Arte e la vita*⁸⁸, fino alla pubblicazione, nel 1933, della quarta edizione del *Saggio su l'arte creatrice*, a indicare l'attualità di un pensiero, che continuava ad applicarsi a un nodo centrale della riflessione estetica desanctisiana.

Il nesso pensiero-fantasia, collegato strettamente al rapporto contenuto-forma, se non postula l'idea crociana della forma come un qualcosa di compiuto e di isolato rispetto alle ingerenze esterne, segna comunque uno scarto dalle posizioni desanctisiane dello stile generato dal contenuto, entro una pertinenza, che non ammette presupposti logici e metafisici, ma solo l'integrazione del classicismo con l'idea. È in questo punto, a nostro avviso, il segno di maggiore modernità del pensiero del Cesareo, non confinato nelle rigide strettoie di un acritico culto antiquario, bensì immerso nel flusso della

⁸⁴ G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte* cit., pp. 43 e 37.

⁸⁵ Sui rapporti del Momigliano col pensiero del De Sanctis cfr. P. TUSCANO, *Critica e stile di Attilio Momigliano*, Bergamo, Minerva italiana, 1971 e A. BRONDI, *Il silenzio delle lettere. Attilio Momigliano critico e scrittore*, Padova, Liviana, 1981.

⁸⁶ G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte* cit., p. 89.

⁸⁷ G. A. CESAREO, *Arte e morale*, in «Gazzetta del Popolo», 11-12 gennaio 1924; *L'arte e la vita I destrutturati*, in «Gazzetta del Popolo», 20 gennaio 1924; *L'arte e la vita. A che serve la critica?*, in «Gazzetta del Popolo», 27 aprile 1924; *L'arte e la vita*, in «Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1924.

⁸⁸ G. A. CESAREO, *L'arte e la vita. Orazione tenuta nell'Università di Bari*, in «Giornale delle Puglie», 1926.

storia come corrispondenza di forma e ideale, e dunque come conformità alle leggi del divenire storico. Se la storia è ideale, cioè espressione di uno spirito che eternamente agisce e si intravede nei fatti, anche lo stile esibisce modi costanti di elaborazione, sottratti alla logica trascendente delle cose, e fissati in un *continuum* enunciativo, che non è fedeltà a norme retoriche imposte dall'esterno, ma sviluppo organico di una forma interna.

La linea di svolgimento del Cesareo può essere tracciata da una sorta di contenutismo romantico, giustificato entro l'incidenza dello spirito, più che dei fatti, ed entro un sentimento vivo dell'arte, come concessione a un gusto estetico di ammirazione della bellezza. In ciò era il segno evidente, non di una deviazione, ma di un approfondimento dell'individualismo maturato proprio a contatto con quella critica agli eccessi di materialismo formulata sia dal Capuana che dal Verga. Perciò, pur preannunciando la cosmicità crociana, il senso universale dell'arte, permance nella riflessione estetica del Cesareo la coscienza dell'individualità concreta dei valori umani della poesia, in una forma che non è né calata, alla maniera del De Sanctis, nella storia, né astratta, come per Croce, dalla storia, ma che è sentimento vivo della vita e dell'arte. Ben oltre la rivendicazione del De Sanctis ad opera del Croce, l'incontro con il filosofo irpino determinò nel Cesareo la reinterpretazione, e non la negazione, del metodo storico-positivo, ripostulato entro un giudizio sull'arte come storia universale dell'umanità. L'attraversamento del pensiero del De Sanctis consentì al critico una posizione tutto sommato equilibrata nelle tendenze irrazionalistiche ed esclusivamente estetizzanti della fine dell'800 e degli inizi del '900, garantendo un atteggiamento misurato nell'intricato dibattito teorico.

Nel clima generale segnato soprattutto dal primo tempo della filosofia crociana del ritorno al De Sanctis, il Cesareo ebbe il merito di ricondurre il pensiero critico, più a una crisi del positivismo con le armi stesse del patuitolare realismo desanctisiano, che alla definizione di un nuovo metodo estetico con gli strumenti della rivisitazione delle idee del De Sanctis. Contro l'idealizzazione della critica estetica «ortodossa», con la sua generalizzazione e assimilazione filosofica del concetto di bello⁸⁹, Cesareo inalbera il vessillo del bello come scopo supremo e forma interna e vivente dell'arte, in un superamento della stessa riduzione desanctisiana del bello a spirituale. Se per De Sanctis il bello e il brutto sono nelle cose, secondo la teoria goethiana dell'arte «caratteristica», il bello si modifica nel Cesareo in forma assoluta, entro

⁸⁹ G. OLDRINI, *Gli hegeliani di Napoli. Augusto Vera e la corrente ortodossa*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 228-234.

una categorialità dell'arte, che respinge ogni illusione di conoscenza, per librarsi nei regni incontaminati della purezza. Così ogni giustificazione dell'arte cessa di alimentarsi di una esclusiva razionalità, per diventare modo esclusivo di rapportarsi alla fantasia, in una visione unitaria dello spirito e della materia. Non è ancora il trionfo dell'arte pura, ma certo di una riconsiderazione critica dello specifico della poesia, sottratta alle pastoie del determinismo fenomenico e filosofico e riscattata nella sua valenza di celebrazione integrale dell'uomo. Perciò l'umanesimo estetico si salda a quello psicologico e sociale, nella comune determinazione di una eteronomia, e insieme, di una autonomia dell'arte. L'identificazione darwiniana di storia naturale e di storia umana, che comportò l'assimilazione, nel Cesareo, del nuovo indirizzamento scientifico al metodo storico, mette in gioco, dunque, la stessa classica e canonica distinzione tra realismo e naturalismo, naturalismo e verismo⁹⁰. È, infatti, all'interno della ricezione realistica, più che naturalistica, del pensiero darwiniano e tainiano che il Cesareo incontra quello desantisciano, nella divaricazione da un ideale che si fa reale in ideale che è reale, e che risolve il soggettivismo in un oggettivismo ontologico e venato di spiritualità.

A questi debiti contratti con la tradizione critica italiana, più che alla difesa diretta ed esplicita delle glorie nazionali, occorre guardare per cogliere il significato originale delle riflessioni critiche del Cesareo, che lasciano presurgere gli sviluppi autoctoni del dibattito teorico sull'arte, nel superamento della dialettica hegeliana e nel convincimento del valore metafisico della poesia, come esperienza totalizzante dell'uomo e come vicenda, se non ancora irrazionale, eterna dell'uomo e dello spirito, ben oltre la contingenza della materia, ma non della storia. Solo così il determinismo sociologico dei maestri, storicamente condizionante le riflessioni estetiche del Cesareo, si era venuto convertendo in difesa libera e libertaria dei diritti dell'arte, delineando i tratti moderni di una spiritualità non ignara peraltro della tradizione, che nei rapporti col verismo e con il Capuana seppe rivalutare il carattere autentico ed eccentrico di una nuova avventura di pensiero e il significato tutto umano di un'esperienza non circoscritta nel tempo, ma straordinariamente volta al futuro. Del lungo tirocinio di arte è di idee sopravvivevano ormai dei modelli esemplari, la cui funzione storica esorbitava dalle angustie di un'incidenza epocale, superata dalla sola testimonianza degli scritti e dunque riscattata e sublimata nelle regioni pure della poesia e dello spirito.

⁹⁰ Su tale tematica cfr. M. POMTIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966; M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il verismo*, Palermo, Palumbo, 1974 e P. M. SIPALA, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976.

l'addensamento dei significati, in ordine alla corrispondenze sempre più rilevate dalla critica recente tra la poetica e l'arte dei veristi, riceve pertanto una autentificazione col Cesareo dalla proiezione in sede estetica di una ben precisa metodologia di conoscenza, interpretabile in funzione, non di una diretta applicazione di formule teoriche, ma della conformità della consuetudine classica e letteraria dei capolavori del nostro verismo alle linee di pensiero di un fondante idealismo. Il che equivale a riconoscere le qualità tutte poetiche di un movimento come il nostro verismo, che per molti aspetti aveva preannunciato moventi e inquietudini primonovecentesche, in una visione della vita e nel tormento di personaggi afflitti e diseredati, ma pregni di un profondo spessore morale e umano, sullo sfondo di un incipente idealismo e di altre suggestioni ideali.

Ripetiamo qui di seguito l'articolo di G. A. Cesareo su «L'arte di Luigi Capuana» pubblicato in «Aprutium», a. IV, dicembre 1915, f. XII, pp. 521-528. Il fascicolo conteneva scritti di vari autori, tra cui Verga, Cesare De Titta, Federico De Roberto, Benedetto Croce, Ettore Moschino, Marino Moretti, Guido Mazzoni, Camilla Antona Traversi, in memoria di Luigi Capuana. La rivista, il cui Direttore era Zopito Valentini e il cui Redattore capo era Gaetano Panbianco, coprì un arco di tempo compreso tra il 1912 e il 1918 e ospitò, nei suoi vari numeri, liriche del Cesareo. L'importanza della rivista fu soprattutto, come ha sottolineato G. QUIRICONI, *La nuova sensibilità poetica e le riviste abruzzesi (1912-1918)*, in *Il discorso discordante*, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 33-53: 44, «nella riflessione sul senso dell'arte e sulle specificità della conoscenza». Significativi, infatti, sono il dibattito su Positivismo e Idealismo ad opera di Guido Morpiller e di Giovanni Gentile su altri numeri della rivista, e l'attacco, nell'ottobre-novembre 1913, di Emilio Cecchi all'estetica crociana e alla concezione dannunziana dell'arte. Sul piano delle collaborazioni va sottolineato la progressiva registrazione delle voci crepuscolari, oltre che dello stesso Pirandello (U. RUSSO, *Pirandello e le riviste abruzzesi*, in AA. VV., *L'ultimo Pirandello. Pirandello e l'Abruzzo*, Chieti, Vecchio Faggio, 1988). Della rivista, oltre il numero monografico in memoria di Capuana, vanno segnalati due numeri speciali, uno uscito nel novembre 1914 per ricordare Arturo Colauti, e un altro pubblicato nel 1918 dedicato all'Italia in guerra, con interventi di D'Annunzio, Pirandello, Gentile, Verga, Di Giacomo, Corradini, Martini (in proposito cfr. G. OLIVA, *Riviste in Abruzzo durante la grande guerra*, in G. OLIVA, *L'operosa stagione. Verga, D'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 343-361).

Dell'articolo del Cesareo su *L'arte di Luigi Capuana* si è rinvenuta, presso la Biblioteca Provinciale «Melchiorre Delfico» di Teramo (Raccolta Panbianco, busta 63, f. 6, inv. 21057) una copia autografa, presumibilmente originale, contenente le correzioni che il Cesareo appose al proprio intervento in vista della pubblicazione dello stesso in «Aprutium». L'articolo non recava ancora il titolo definitivo *L'arte di Luigi Capuana*, ma solo la scritta *Luigi Capuana*, e pertanto può ritenersi una prima stesura, con correzioni negli interlinei, del testo poi definitivamente pubblicato. L'importanza di questo articolo, in cui il Cesareo fa precludere il testo critico dall'ultima lettera del Capuana a lui scritta, ci ha indotto a ripubblicarlo, dando notizia delle correzioni apposte a penna dello stesso colore della trascrizione del testo dall'autore, che sono appunto registrate in fondo a destra della parentesi quadra e subito dopo la lezione a testo, in corsivo.

Il 10 settembre di quest'anno, Luigi Capuana, a cui avevo mandato un esemplare di certi miei "Canti armati" dati in luce nella *Nuova Antologia*, mi scriveva la lettera seguente, che non si può ora rileggere senza grande malinconia:

Catania, 10 Settembre 1915

Caro Cesareo

Vi ringrazio con un pò di ritardo de "I Canti Armati", perchè in questi ultimi giorni ho dovuto finire un dramma patriottico, "Prima dei Mille".

Ada, che è, credo, la vostra più ardente ammiratrice, una sera mi ha letto le vostre belle e forti liriche; e fummo di accordo nel trovare in tutto degne di voi. Ora le ho rilette, e mi han fatto la stessa gradevolissima impressione.

Canate, caro Cesareo, cantate ancora a quel modo! Buoni prosatori ne ha, per fortuna, l'Italia; ma di veri Poeti oggi ha proprio penuria. E per una grande Nazione, con buona pace di chi crede inutile o quasi la pura Poesia, tale scarsità è dannosa!

Un Poeta. come voi ha per ciò il dovere di dire la sua parola di bellezza e di incitamento.

Nel "Prima dei Mille" ho messo tutto il mio cuore di Siciliano.

Ma non so ancora se avrò la fortuna di vedere accettato il mio dramma da una primaria Compagnia italiana.

Siete stato a sentire il mio "Don Ramunnu", che, specialmente a Messina, ha riportato un grande successo?

Forse non è apparso alla ribalta tale quale io l'ho scritto... Può darsi però che, a Palermo, Angelo Musso non abbia fatto da geniale anarchico, come fa troppo spesso con lavori puramente di arte...

Ignoro l'esito della prima rappresentazione al Biondo. Nei giornali arrivati poco fa c'è soltanto l'annuncio.

Caro Cesareo, godo perfetta salute e posso dire che il mio cervello ha vent'anni: tanto me lo sento agile e pronto al tormento di nuove creazioni, modesti magari, ma creazioni.

E questa giovinezza è il secondo ed ultimo conforto della mia vita... Il primo è Ada, laboriosa, devotissima, affettuosa, buona... anche quando si diverte a fare come Renato Simoni nel *Guerin Moschino*: prende amabilmente in giro tutti i poeti e i letterati italiani, e pure se stessa...

Vi ringrazio nuovamente del dono e vi abbraccio con l'antico affetto.

"Vostro LUIGI CAPUANA"

Ahimè! dopo circa due mesi, quest'uomo infaticabile, questo grande ed acuto scrittore, il quale aveva ancor tanta fede nella giovinezza del suo pensiero e dell'arte sua, era disceso nell'infinito silenzio!

L'operosità sua fu davvero straordinaria. Nato nel 1839, il Capuana cominciò a pubblicare saggi e novelle circa il 1864 e ancor ieri, dopo cinquant'anni, consegnava alla luce novelle su novelle, drammi, romanzi, scritti di critica, e avrebbe certo ripreso i suoi corsi di stilistica se la Camera avesse approvato la legge che lo sottraeva ai limiti d'età. L'avevo riveduto di fresco: era diritto, vegeto, arzillo; aveva sempre i suoi chiari occhi indagatori e il suo accento di tranquilla ironia: si sarebbe detto che, non di nevi, ma di ligustri le ore amabilmente gioconde ricingessero le tempie di quest'uomo il cui cuore si serbava ognora fanciullo nell'adorazione costante della bellezza.

10 Perché la bellezza, la pura bellezza, fu veramente la sola luce a cui si volgesse il Capuana con entusiasmo presso che religioso. A tutto quanto è il prodotto della conoscenza egli s'accostò sempre con avida curiosità, ma non senza una punta sagace di scetticismo; nella vita pratica non credo ch'egli sia stato molto destro, né che troppo se ne sia dato affanno: l'arte sola l'ha conquistato e rapito; dell'arte sola non ha mai dubitato; all'arte sola ha offerto le sue migliori energie; dall'arte sola ha aspettato il suo nobile premio.

15 Il suo spirito diligente e volubile lo trasse verso ricerche d'ogni sorta, religiose, morali, scientifiche, soprannaturali; ma egli non ci s'è appassionato né per il loro valore di verità, né per il loro pregio d'utilità, bensì per lo stimolo che ne riceveva la sua vigile immaginazione. L'arte per il Capuana è stata sempre l'altra liberatrice; egli la predicò e la praticò immune non soltanto d'ambizioni intellettuali e pratiche, ma anche di passioni: e fu tra i primi a divulgare in Italia l'estetica parnassiana e naturalista dell'arte sottratta alla liricità individuale, austera e impassibile, sciolta d'ogni moto sentimentale, sospesa nella trasparente regione della pura armonia. Appunto da questo suo bisogno interiore egli fu tratto, meglio che alla lirica, ove diede rari e non più che notevoli saggi, al romanzo e alla novella, nella quale è riuscito quel maestro che tutti sanno.

20 Osservatore spregiudicato ed attento, il Capuana non crea le sue figurazioni in un lampo solo di verità evocatrice, ma si piace di costruirle a grado a grado con lo sviluppo paziente d'un'analisi acuta e minuta. La più ricca materia della sua elaborazione psicologica sono state le donne. Narrano le antiche storie che a Minò, suo paese nativo, il Capuana, poco dopo i quattordici anni, s'invaghi- se d'una giovinetta di nome Jana; la quale lo pianò per trovarsi un marito. Di qui forse nacque al narratore siciliano il ruzzo di studiare il vario ed ambiguo temperamento femminile: e in tanto ritrasse la giovinetta nella Jela de' *Profili di* 25 *donne* e nell'*Evoluzione dell'Homme*; poi consegnò all'arte Giacinta, Jana, la Salara,

1. *L'operosità sua fu davvero straordinaria* Era un vecchio straordinario; 2. *ieri* adesso; 6-7. *tranquilla* benigna.

15 più altre forme femminee, giù giù fino a Maria Ledda, a Dora, alla signorina Viola dell'ultimo libro *Ehi! la vita...*, tutta una folla di creature umili e proterve, rassegnate o ribelli, semplici o sinuose, enigmatiche o diritte, ma studiate sempre con ocularità sagace e con ardita sincerità.

20 E accanto alla donna c'è l'uomo. Si va dall'impiegato senza scrupoli, come Andrea Gerace, al signore di campagna, come il marchese di Roccaverdina; dal contadino sensuale e violento al contadino freddo e furbo; dal professore paradosso all'avvocato imbroglione, al litigante, al prete senza scrupoli; tutte le classi sociali, tutte le gradazioni del sentimento, fino alla gentilezza istintiva e all'e- roismo inconsapevole.

25 E poi c'è il paesaggio, segnatamente quel paesaggio siciliano arso e opulento ad un tempo, tutto palme, aranci e fichi d'India, su la pianura arroventata dal sole; tutto roveri e carrubi su la montagna tormentata dallo scirocco. Raramente il Capuana s'indugia a descrivere codesto paesaggio: l'anima protesa all'indagine di quelle altre anime ch'egli cerca di cogliere e integrare nel magico specchio dell'immaginazione, si direbbe ch'egli si faccia uno scrupolo di distrarsi, pur qualche istante, a guardare intorno: il paesaggio, più che descritto, è fatto senti- re nei gesti, negli atteggiamenti, nelle parole, nelle imprecazioni della gente che vi si muove per entro.

30 Ma uomini, donne, paesaggio, hanno tutti una loro caratteristica, onde la materia del Capuana si distingue da quella d'altri scrittori suoi emuli e affini: egli ha il gusto dell'anormale, vale a dire di quei prodotti psichici in cui si tradisce una deviazione dalla legge comune, e quindi l'analisi n'è più difficile e più delicata.

35 Tutti sanno a quali acute, talvolta fino all'esasperazione, opere d'arte abbia dato luogo codesta irresistibile predilezione del romanziere siciliano. Una sorta di ansietà cerebrale l'ha sempre sospinto verso tutto ciò che sembra più misterioso e più inesplicabile così nell'uomo come nella natura. Una volta, in campagna, raccogliendo dei bruchi, osservò che tra dieci o dodici bruchi del cavolo, protetti da una campana di vetro, uno o due, prima di rinserirsi nel bozzolo, partorivano dal centro inferiore del corpo una dozzina di vermiccioli verdastri, i quali tosto tessevano lor bozzoletti giallini d'un ovale allungato, grossi quanto l'ottava parte d'un chicco di grano. «Mi attendevo - egli scrive - una covata di minuscole farfalline; e invece, dopo quindici giorni di ansiosa aspettazione, vidi sbucar fuori dei moscerini neri dal corpo allungato, dalle ali sottilissime, dalle zampine più svelte di quelle d'una mosca, che non avevano nessun rapporto coi bruchi da cui eran nati, né con le bianche farfalle uscite poi dalle crisalidi di quei bruchi. I libri di entomologia che avevo con me non facevano cenno d'un così strano particolare, ed esso non mi pareva meno meraviglioso della trasfor-

62. *irresistibile* invincibile.

mazione de' bruchi in crisalidi e in farfalle! Anzi! Sorpreso di questo silenzio, replicai l'esperienza tre volte di seguito. Il risultato fu sempre lo stesso; tra dieci, dodici bruchi, uno o due figliarono la solita dozzina di piccolissimi bruchi verdognoli, che si costituivano lì per lì i loro microscopici bozzoletti. Solo due anni fa (questo scritto è del 1883) in Roma, il professore Michele Lessona, a cui comunicavo il fatto, mi fece capire che probabilmente l'osservazione era nuova, tanto che ne volle la descrizione e i disegni per farne una nota scientifica».

Con maggior pertinacia il Capuana compì nella sua giovinezza degli esperimenti di spiritismo, onde poi nacque un libro istruttivo e attraente. Ma il più allegro fu il primo. Contava sedici anni e aveva letto come il Goethe avesse studiato con la mistica signorina Klettenberg le opere di Paracelso, l'*Aurea collana Homeri* e l'*Opus mago-cabbalisticum* del Walling. Un amico di collegio gli aveva procacciato, con gran mistero, la copia d'un manoscritto rinvenuto dentro la muraglia rovinata d'una bottega di ramaio. E pretendeva di sapere che il ramaio, quando s'era accinto a decifrare quei girigogoli, era stato spaventato da una legione di spiriti che, apparsi improvvisamente, s'eran protestati suoi schiavi. Vinta la paura, costui s'era aiutato di quel poter soprannaturale per sedurre spose e donzelle, arraffare tesori, commettere ogni sorta di ribalderie, senza che la giustizia potesse mai torcergli un pelo. Con quella copia in man si poteva, fra altro, niente meno che far venire in camera propri tre delle più belle ragazze del mondo.

Il buon Capuana volle tentare la prova: per tre giorni e tre notti non permise che alcuno gli entrasse in casa; recitò con divoto fervore la preghiera in latino che cominciava: *Adonai, pater omnipotens sempiternus Deus*, digiunò (non era forse la più conveniente preparazione alla visita che s'aspettava), e il terzo giorno dopo avere apparecchiato la tavola con tre tovaglioli di bucato, tre vassoi, tre bicchieri nuovi e tre panini di scmolino (il meno che possa offrire in un caso simile), spalancò la terrazza ed attese.

Scocca la mezzanotte: un brivido invade la stanza, le cortine hanno un palpito. Nulla. Il tocco. L'ansia è soffocante. Perché il lucignolo della lampada scoppietta e si spegne? Perché la parete sembra schiudersi tacitamente come sur un abisso di tenebra? Due ore, tre ore... Nulla, fuor che l'aria frizzante e il sussurro lontano degli alberi.

Finalmente la stanchezza e la fame vinsero il povero mago, che s'addormentò. La mattina dopo, al primo svegliarsi, sentì d'aver preso un raffreddore co' fiocchi, il solo effetto accertato di quella bella esperienza.

82. farne] fare; 85. letto come] saputo come.

Ma lo straordinario, il prodigioso, il raro, l'innaturale, se non oggetto della ricerca scientifica, furon sempre la materia preferita dell'arte, pur così chiara, oggettiva e precisa, dell'insigne scrittore. Si legga la prima novella ch'egli compone in sua vita, e poi l'ultima e le ultime: il motivo è lo stesso, un caso di psicologia raffinata. Ma il Capuana lo narra con accento così semplice, con tanta abbondanza di particolari, con tal perfetta evidenza, con mischianza così sapiente d'ombre e di luci, che l'inverisimile della conoscenza si trasforma in un mirabile reale dell'arte, a punto come in certe lucide fiabe del C'era una volta...

Nella prima novella, stampata, avverte l'aurore, nella *Nazione* di Firenze il settembre del 1865, un giovine sul punto di uccidersi per un amore infelice, William Usinger, accetta di lasciarsi fare dal dottor Cymbalus un'operazione chirurgica, mercè la quale diverrà insensibile ad ogni affetto, freddo e indifferente al dolore come alla gioia: e quando ha raggiunto il suo scopo, s'uccide davvero. Nelle ultime della raccolta *Ehi la vita...* (1914), ecco, per esempio, Dora, che lascia condannare il marito alla carcere e porta la vergogna dell'adulterio per non rivelare che l'uomo trovato nella sua camera è l'amante d'una sua amica; ecco Bartolo Giani, che paga i debiti all'amico suo Biagi, l'opprime di carezze, gli prepara una festa per l'onomasico, l'abbraccia e lo bacia, perchè colui gli ha preso la moglie. «Si è preso mia moglie! Mi ha liberato di mia moglie!... Da oggi in poi ritornerò scapolo!... Grazie, grazie, caro Biagi! Non ne potevo più!» Ecco Edmondo Ramaglia che per aver voluto, una volta in vita sua, essere onesto, si busca dell'imbecille dalla donna ch'egli ama, e l'inimicizia del marito di lei. E sempre lo stesso modo di considerare la vita. La quale in somma al Capuana interessa quasi soltanto in ciò ch'ella ha di bizzarro, d'incoerente e d'inespicabile. Come si vede, è l'ironia il dato lirico di tutta quest'arte; ma l'ironia guizza e si spegne, per dir così, nelle cose; il narratore è impassibile e impenetrabile; non piange e non ride, rimane estraneo alla sua creazione, che vuol quasi parere una riproduzione fedele della realtà.

Tale in fatti è l'idea che dell'arte si fece Luigi Capuana: l'arte imitatrice della natura, l'arte oggettiva e sperimentale, l'arte documento umano, l'arte considerata come la storia de' piccoli fatti. Cresciuto in fama al tempo d'Emilio Zola e de' naturalisti francesi, ammiratore e seguace del Balzac, del Flaubert, de' Goncourt e de' realisti francesi, il Capuana stimò in buona fede che il più acciocio per raggiungere la perfezione fosse quello di rinunziare alla facoltà propria del poeta, la fantasia, per ridurre l'arte a una forma di conoscenza, la conoscenza dell'individuale, ciò ch'è veramente non arte, ma storia. E su tal fondamento egli s'affaccia alla realtà con occhi curiosi, ma non commossi né visionari; egli costringe, quanto più può, il suo spirito a compiere ufficio di specchio terso ed

150 eguale, vietandogli ogni partecipazione sentimentale e morale alla vita che corre, rimbalsa e tumultua davanti a lui. Si capisce che, in fondo, l'acuto novelliere delle *Appassionate* concepisce la vita come un meccanismo: meccanismo d'istinti, di bisogni, di sentimenti, di ferocie, che cozzano ciecamente fra loro e danno luogo alla storia. Poiché il Capuana non iscrive un ritmo ideale nella realtà, si capisce bene ch'egli non ci s'interessi se non come a una "cosa curiosa", e per quello appunto ch'ella ha di "curioso".

155 In una tale concezione dell'arte e della realtà s'avverte ancora quel movimento del pensiero europeo, ornai tanto remoto da noi, che alla volontà libera aveva sostituito la necessità naturale delle cause determinanti. Certo, quel periodo apparisce oltrepassato da un pezzo; Luigi Capuana n'era un superstitic, l'ultimo glorioso superstitic. Perché quel movimento ebbe anche il suo fine e ha ora la sua giustificazione; si proponeva, pur con i suoi eccessi, di liberare la scienza dal falso spiritualismo e la poesia dalla morbida sentimentalità: la sentimentalità dei romanzi e delle novelle del Grossi, del D'Azeglio, e poi del Farina, del Bersezio e un po' del Fogazzaro, la sentimentalità delle *Lettere a Maria* d'Alcardo Meardi e dell'Armando del Prati..

160 Il crudo e brusco ritorno al naturalismo e al realismo fu reazione al freddo, falso e ritinto idealismo gorgheggiante in Italia fra il '40 e il '70; lo spirito fu sconfitto dall'animalità, alla casuistica ipocrita del sentimento fu opposta la vemenza incosciente della schietta natura. L'uomo, consunto, da' vizi segreti del Romanticismo decadente, cercava nuovo vigore e una giovinezza più sana. Luigi Capuana fu il novelliere di questo periodo e ha legato il suo nome a quel movimento.

G. A. CESAREO

160. *n'era un*] n'è l'ultimo; 162. *falso* è la lezione corretta nell'autografo, erroneamente trasformato nella rivista in *falso*; 163-164. *dei romanzi*] del romanzo; 170. *incosciente*] irrefrenabile.