

NOTE

SULLA LETTERATURA ITALIANA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

XIV.

LUIGI CAPUANA — NEERA.

I.

Al nome del Verga è stato congiunto assai spesso quello di Luigi Capuana; tanto spesso, che ormai i due nomi possono considerarsi quasi indivisibili. E, in verità, il Capuana fu insieme col Verga uno dei primissimi scrittori italiani, che presero parte al movimento veristico e rivolsero l'attenzione al sostrato fisiologico, alle degenerazioni e alle mostruosità, all'amore sotto l'aspetto sessuale, all'uomo-animale o animalizzato, alle classi sociali viventi nella semi-barbarie o nell'estrema povertà di vita spirituale. Nativi della stessa regione, anzi della stessa provincia, e conoscitori della stessa vita provinciale e rurale, esercitarono l'uno sull'altro scambievolmente efficacia, veri fratelli d'arte. Il primo bozzetto rusticano del Verga, di argomento siciliano, fu salutato dal Capuana con calde parole di ammirazione e d'incoraggiamento, quasi promessa di nuovo indirizzo nell'arte italiana; e quella e le posteriori novelle rusticane del Verga gli furono, se non modello, incentivo a comporre le sue. D'altro canto, le teorie artistiche del Capuana e la sua propaganda del verismo e del naturalismo, valsero a spingere il Verga più oltre sulla via nella quale era entrato. Il che non vuol dire (anzi, se mai, dice appunto il contrario) che l'uno scrittore sia derivato dall'altro: ciascuno dei due ha particolari attitudini e presenta una propria fisionomia.

Se il Verga cominciò, come sappiamo, con romanzi furiosamente passionali, commossi, enfatici, e imprecisi e scorretti nella forma, il Capuana — salvo qualche sparso tentativo di liriche, di poemi e

di novelle fantastiche — fin circa ai quarant'anni esercitò quasi esclusivamente la critica. Se il Verga è debole ed impacciato ragioniatore, il Capuana è polemista lucido e sicuro. Nel primo è maggiore spontaneità: nel secondo, maggiore riflessione e coltura.

Come critico, il Capuana procede dal De Sanctis, anzi è stato, a mio parere, segnatamente nei suoi anni giovanili, il più vivace rappresentante dell'indirizzo desanctisiano nella critica spicciola e giornaliera, del teatro e delle novità librarie. Relazione di dipendenza, non messa finora in rilievo, perchè il nome del maestro non s'incontra nei suoi scritti, fuorchè nei primi; ma che pure è evidente per chi osservi le sue idee dominanti e il suo metodo. Al De Sanctis deve il Capuana la liberalità delle vedute circa le più varie manifestazioni dell'arte, l'abborrimento per l'arte che porge astrazioni o che vuole edificare con le buone intenzioni, il principio che la forma nell'arte sia tutto, la distinzione della forma nel senso filosofico dalle forme della retorica (o, come egli dice, con frase appresa dallo scolaro del De Sanctis, Camillo de Meis, tra Forma con *F* maiuscola e forma con *f* minuscola), il sano concetto della fantasia artistica che non ha nulla che vedere con l'affastellamento delle invenzioni; al De Sanctis, altresì, il metodo dell'appressarsi alle opere d'arte senza avere in mente preconcetti e regole fisse, cercando di analizzare le schiette impressioni che quelle producono. Siffatte idee direttive lo resero critico severo dell'arte politicante e moralizzatrice, e del dramma e romanzo storico; lo preservarono, nel periodo veristico, da parecchie esagerazioni in cui altri incorse; lo han fatto vittorioso avversario del cosmopolitismo, del simbolismo, dell'arte neoidealistica e di altre formole unilaterali e cervelotiche che sono comparse negli ultimi anni. E se nelle applicazioni non ha la profondità del geniale critico napoletano, mostra quasi sempre gusto fine e non esclusivo. Non è un filosofo; le idee del De Sanctis non rappresentano per lui problemi ch'egli faccia progredire; anzi nemmeno le intende sempre in tutte le loro difficoltà e il loro valore. Si nota qua e là nel Capuana qualche incertezza o qualche contraddizione caratteristica. La prefazione dei suoi *Studi di letteratura contemporanea* reca per epigrafe due brani, l'uno del De Sanctis e l'altro del De Meis, che egli dichiara costituire tutto il suo credo critico. Ma il Capuana non si avvede che il brano del De Meis (poco accorto seguace dell'Hegel) è in intima antitesi con quello dell'altro, perchè, laddove il De Sanctis proclama l'indifferenza del contenuto rispetto all'eccellenza della forma che ne è l'espressione adeguata, il De Meis parla invece dell'arte come di « una serie di forme estetiche l'una men perfetta del-

l'altra, come quelle che sempre meno adempiono alle assolute condizioni dell'arte »; come di « una serie sempre regressiva e discendente »; e ripete, insomma, una delle parti più discutibili del sistema hegeliano, in cui, dall'aver collocato l'arte come grado anteriore alla filosofia nel processo dello spirito assoluto, si deduce la conseguenza, affatto arbitraria, del graduale estinguersi dell'arte nel mondo storico.

Questa idea evoluzionistica del graduale assorbimento dell'arte nella scienza condusse anche il Capuana a considerare il verismo non come un fatto che si sia svolto e si svolga tra altri fatti di diversa fisionomia, ma come un ideale rispondente allo stato degli spiriti dei tempi suoi, e destinato a meglio rispondervi in avvenire: predizione, che fu presto smentita dalla realtà, e che è inoltre anch'essa in intrinseca contraddizione con la tesi della libertà dell'arte, dal Capuana accettata e in modo così efficace sostenuta. Onde, per lui, l'arte dei nostri tempi, pure restando arte, deve sottomettersi a « tutte le esigenze del metodo positivo » delle scienze naturali, del « metodo analitico odierno »; così (dice perfino una volta) essa riesce a mettere in miglior evidenza le stesse leggi scientifiche, che nella vita reale sono spesso attraversate da accidenti e si attuano frammentariamente: il libro dei De Goncourt sul Gavarni gli sembra quasi « il primo saggio di quello che sarà il romanzo futuro, un semplice studio biografico fatto su documenti intimissimi ». E gli accade perciò di confondere la perfezione della forma artistica, non turbata da fini ed intenzioni estranee e non chiedente sussidii estranei di commozione, con ciò che egli, seguendo esempi francesi, chiama l'*impersonalità* dell'opera d'arte.

Di questa dottrina dell'*impersonalità* il Capuana è stato, in Italia, il più valido e ardente difensore. Ben diretta nella sua punta polemica, cioè in quanto comanda l'assorbimento totale dell'artista nell'opera⁽¹⁾, quella dottrina ha, nel suo contenuto positivo, un grave vizio nascente dalla conscia o inconscia assimilazione dell'arte alle scienze naturali. L'arte impersonale dovrebbe essere un'arte che non ride e non piange, che non lascia trapelare simpatie o antipatie,

(1) Dell'*impersonalità* dell'opera d'arte parlava il Flaubert: ma il senso preciso che aveva in lui quella massima, è da cercare, da una parte, nel suo vivo senso e scrupolo d'arte, e dall'altra, in una certa sua irresolutezza sul modo di considerare la vita: vedi nella *Correspondance* la lettera alla Sand, IV, 227, e cfr. 221. Non mi pare che nel Flaubert fosse messa in relazione col procedere dello scienziato naturalista: chè, anzi, naturalismo, realismo, verismo erano parole che egli odiava.

che non colora passionalmente e sentimentalmente le proprie rappresentazioni. Ora, un'arte siffatta non c'è mai stata e non ci può essere. Innanzi agli spettacoli che lo toccano, l'uomo non resta inerte, e la rappresentazione s'impregna del suo sentimento e del suo giudizio, quali che questi sieno. Nè l'ideale dell'impersonalità può essere attinto alla storia, che è anch'essa tutta calda di umano sentimento. Ma nelle scienze naturali ha ben luogo un atteggiamento indifferente, che esprime per l'appunto la loro indole di semiastrazione; o, meglio, in esse non è possibile atteggiamento alcuno che sia personale: il medico che espone il corso ordinario della tubercolosi o della paralisi progressiva, il fisiologo che espone il processo della digestione o della circolazione, lo psicologo che espone quello dell'amore o della gelosia, non trovano appiccio alcuno a commuoversi, perchè essi hanno innanzi la malattia, il processo, la passione in astratto, e non già il malato, l'individuo che agisce, soffre, o gode. È naturale dunque che non facciano della lirica! « Partire dai *documenti umani* per ricostruire il processo psicologico che è accaduto »: — consiglia, o consigliava un tempo, il Capuana. « Partir dai sintomi, per comprendere di quale malattia si tratti, e se rientri in una di quelle note e descritte nei manuali e nei giornali scientifici »: — è ciò appunto che fa il medico. Ma l'artista non studia documenti, ch'è ufficio d'investigatore della realtà reale; non descrive casi tipici, che è ufficio di naturalista; non va (ripetiamo ancora una volta) dal fuori al dentro, ma dal dentro al fuori, e perciò è artista. Se un'opera d'arte non si giustifica come espressione di uno stato d'animo del suo produttore, invano cerca la sua giustificazione nei *documenti umani* e nell'opportunità del costruire la tabella etno-fisio-psicologica della vita umana sotto i suoi varii aspetti.

Abbiamo già avuto occasione di notare che il proposito dell'*impersonalità*, in un artista come il Verga, o restò (e ciò accade nella maggior parte dei casi) un'illusione, che si traduceva effettivamente nella ricerca di quella forma semplice ed intensa che ai suoi libri giovanili mancava; ovvero, quando operò in modo diretto e positivo, produsse alcune deficienze nell'opera di lui, mutandone talvolta, sebbene di rado, l'austerità in alcunchè di arido, di scucito, di poco significante. Ma se nel Verga quel proposito era in aperto contrasto con un temperamento passionale, triste e amaro, nel Capuana l'impersonalità rispondeva a una sua disposizione spirituale, che difatti somiglia a quella del naturalista ricercatore. Egli è sempre un po' come quel dottor Follini, che ha introdotto nel romanzo e nel dramma di *Giacinta*. « Il Follini studiava la Giacinta con la fredda curiosità

di uno scienziato che si trovi sotto gli occhi *un bel caso*. L'eredità naturale, le circostanze sociali glielo spiegavano fino a un certo punto. Ma per lui, già discepolo del De Meis all'Università di Bologna, per lui che, se non credeva nell'anima immortale, credeva nell'anima e anche nello spirito, una passione come quella non poteva essere soltanto il prodotto delle cellule, dei nervi e del sangue. E voleva scoprirne tutto il processo, che era l'essenziale. Gli interessava pel suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni* a cui lavorava da due anni. Perciò, quando gli capitava, egli mettevasi a interrogare la Giacinta, a confessarla, destramente, ingegnandosi di sorprendere i sintomi nella loro schietta spontaneità ». Ed è notevole la grande parte che la scienza, o le curiosità scientifiche, hanno nell'opera del Capuana. Nel romanzo *Profumo* tra le forze agenti sono i fenomeni isterici di una donna il cui corpo, in certi periodi, emana un forte odore di fior d'arancio: nel *Fausto Bragia* un delitto è commesso per mezzo di un tubetto di microbi del carbonchio, sottratto a uno sperimentatore. Una novella discute delle malattie ereditarie e dei diritti che l'utile della specie può o no invocare di fronte alla felicità dell'individuo. In altre, sono fantasticherie di esperimenti psicologici compiuti sopra una donna che è affatto simile nell'aspetto a un'altra di cui appunto si vuol sapere se giungerà mai fino al punto di suicidarsi; o di un chimico, che riesce a produrre artificialmente la femmina ideale che egli sposa, e che vien fuori di così quintessenziale femminilità da essere intollerabile, come è alla lunga intollerabile al respiro l'ossigeno puro. Anche la varia psicologia dell'artista è fatta oggetto di studio, come nella novella dello scrittore che non può dare forma compiuta all'immagine che gli assedia la fantasia e che resta sempre un abbozzo, e tale deve restare perchè quell'abbozzo è la forma compiuta; o nella curiosa analisi di un melodramma, che prorompe dallo spirito di un uomo, non musicista di professione, una notte, viaggiando per l'aperta campagna, in certe particolari condizioni d'animo, e del quale il solitario viaggiatore è insieme compositore, cantante, direttore, orchestra e spettatore. Ma, specialmente, il Capuana prende interesse alle forze occulte, all'invisibile, alla vita che è oltre o accanto alla nostra vita ordinaria. Dello spiritismo e della telepatia ha scritto speciali volumi; e già nei suoi primissimi tentativi d'arte, come nel *Dottor Cymbalus*, che è del 1865, si nota la sua predilezione pel meraviglioso, che non è da confondere col misticismo o col profondo idealismo: è predilezione pel meraviglioso da gabinetto, un idealismo da sonnambule e ipnotizzatori. Ed ha novelle di case frequentate da spi-

riti, nelle quali si avvertono paurose manifestazioni e persiste nell'ambiente un delitto che v'era stato commesso alcuni secoli prima; o di strani presentimenti, onde un tale annunzia il giorno, l'ora e il minuto preciso della sua morte, e muore difatti in quel giorno, in quell'ora, in quel minuto; o di uomini, che con la suggestione ipnotica mettono in atto le loro vendette. Nel *Marchese di Roccaverdina* c'è un avvocato che si occupa di evocazioni spiritiche, e, coi suoi sforzi, qualcosa riesce ad appurare nella indagine che conduce intorno all'autore di un delitto. La catastrofe del romanzo *La sfinge* si chiude con un caso di telepatia. Giorgio è tormentato da gelosia cocente: invano la donna che l'ama cerca di calmarlo e d'ispirargli fiducia: le condizioni della vita di lei porgono cagioni frequenti al divampare della gelosia. Nel più alto parossismo delle sue sofferenze, Giorgio dà un ultimo appuntamento a Fulvia: l'ora fissata s'approssima, egli non giunge; Fulvia è convulsa, infastidita da un'amica che è venuta a farle visita e l'opprime di chiacchiere. Ma, a un tratto, balza in piedi, pallida, tremante come una foglia, aggrappata al braccio dell'amica, e spalancando terribilmente gli occhi, balbetta: Ernesta!... Ernesta!... « Vedevo Giorgio in un angolo del salotto, vicino al pianoforte, smorto, smorto, con le pupille intorbidate e una sottile riga di sangue che gli pendeva dalla tempia sinistra: la guardava fisso, le diceva addio con la mano, e spariva. — Ernesta! (ripetè). Hai visto?... Oh Dio!... — Che cosa? gridò Ernesta atterrita. Ma Fulvia le cascava in convulsione tra le braccia ». Giorgio si era ucciso in quello stesso momento, in una casa lontana: Fulvia ne aveva avuta la visione a distanza! — Una volta che il Capuana si è persuaso che i fenomeni spiritici e telepatici appartengono al mondo della realtà e debbono formare oggetto di osservazione scientifica, non dubita di ammetterli nella cerchia della sua arte, che vuol coincidere con la cerchia delle sue opinioni di naturalista.

Anche dove gli scienziati e le tesi scientifiche non appaiono apertamente, la costruzione è sempre la medesima: studii di *casì*. Nelle ultime novelle, come nelle serie intitolate *Delitto ideale*, *Il decameroncino*, *Coscienze*, la genesi è resa evidente perchè assai spesso la narrazione comincia con la proposta di un problema o di una tesi; per esempio: — chi ha vagheggiato un delitto in idea assaporandone tutta la voluttà, deve punire sè stesso, come se l'avesse eseguito nel fatto. — Tesi discutibile (sia detto tra parentesi), perchè non vi ha cattiva azione che non dia, in immaginazione, qualche voluttà: altrimenti, dove starebbe il fascino del male? e come si giustifichere-

rebbe lo spiegamento delle nostre forze per resistervi? Segue alla tesi il racconto di uno che si è trovato nel caso enunciato, e si è punito con la relegazione, applicandosi da sè la pena stabilita nel codice: il racconto è accompagnato dalle interpretazioni di chi lo riferisce come l'ha udito dal protagonista, ed ha la coda di un dibattito. E così in altre parecchie. Il Capuana ha dato in novelle e romanzi una ricca casistica, specie per ciò che concerne l'eroticismo e la gelosia. La forma strana dell'eroticismo di Giacinta è il timore che l'uomo che la sposerà potrà un giorno rimproverarle un oltraggio che ella ha subito, bambina, inconscia, da un ragazzaccio: onde essa sposa un uomo che non ama, e la sera stessa del matrimonio si dà all'amante del cuore, e costui considera come marito suo liberamente eletto, e si uccide quando è abbandonata. La forma dell'eroticismo del marchese di Roccaverdina è la gelosia per una contadina, che egli ha avuto per molti anni come amante, e che poi, per cessare lo scandalo, ha dato in moglie a un suo fido, col patto giurato che non saranno mai realmente marito e moglie. Sospettando da qualche indizio che i due stiano per mancare al giuramento, tra gelosia e orgoglio di padrone offeso uccide l'uomo; e per anni trascina, non proprio il rimorso, ma l'incubo dell'uccisione commessa, finchè cade nell'imbecillità. Altro dramma di gelosia è, come abbiamo visto, la *Sfinge*. Una serie di complicazioni di psicologia erotica, assai finalmente descritte, è in *Profumo*. Così, nelle novelle *Le appassionate*, e negli altri volumi che fanno ad esse sèguito. Una donna è violentata dal cognato, che ha perso la testa per lei e parte subito dopo, per un paese lontano, implorando perdono: quella resta, convulsa di orrore, sentendosi agitare nel grembo il frutto della colpa involontaria, del delitto del cognato: la sua tortura va sino alla follia, nella quale rivela al marito il tremendo segreto (*Tortura*). Un uomo è schiavo della moglie che lo tradisce imperturbabile, senza ch'egli sappia scuotere da sè la vergogna; ma un giorno, nel quale assiste allo spettacolo della moglie maltrattata e oltraggiata da un indegno amante che colei si è scelto, egli si ribella, mette sotto i piedi l'amante, lo getta per le scale; e la donna si muta d'un tratto, diventa sottomessa e innamorata, e implora invano uno sguardo dal marito, che, da quella crisi, esce insieme liberato dal fascino della moglie tanto amata prima, e che ora gli ripugna (*Mostruosità*). Un'altra donna, scacciata dal marito, che, seguendo apparenze ingannatrici, l'ha creduta amante d'un altro, è spinta dalla necessità della sua situazione ad andare a convivere con quest'altro, degno di ogni stima ma che essa non ha mai amato e non ama perchè ama suo marito;

e vive in continua ripugnanza con l'amante, e muore per la nostalgia della sua casa e chiamando il nome del marito (*Ribrezzo*). Un vedovo attempato sposa una giovinetta, la quale lo tradisce col figliuolo di lui, un fanciullo appena uscito di collegio (*Storia fosca*). Tali le situazioni che il Capuana studia. Quando si rivolge alla vita della sua terra natale, e scrive le novelle che ha intitolate *Le paesane* e le *Nuove paesane*, egli si diletta di analizzare tipi stravaganti di avari, di maniaci della dominazione o del litigare, di maniaci innocenti, di animi grossolani e pur di psicologia complicata.

L'atteggiamento da naturalista, che assume il Capuana, è, a mio parere, d'importanza fondamentale per intendere l'opera sua e anche per ritrovare la fonte riposta di una certa deficienza che in quella si avverte. L'opera è, generalmente, un po' fredda. Senza dubbio, le virtù che cercano di compensare questo difetto, sono molte e belle. Novelle e romanzi mostrano di essere stati accuratamente preparati, con molteplici osservazioni e meditazioni: la disposizione dell'insieme e delle parti è sapientemente calcolata: i dialoghi, ogni mossa del racconto, ogni parola è scelta con cura: da un'edizione all'altra dello stesso scritto si vede il lungo lavoro che il Capuana persiste a fare, con scrupolosità d'artista, la quale lo ha indotto perfino a riscrivere da capo a fondo il romanzo *Giacinta*. Ma la scarsa vena di sentimento, o il proposito ond'egli l'ha repressa ed essiccata, si traducono in un difetto artistico. È stato detto che gli argomenti che il Capuana predilige sono poco interessanti. Non si tratta di ciò: non v'ha inezia che non diventi interessante quando un artista se n'interessa; e già, che cosa significa « inezia » per l'animo umano? *De minimis non curat praetor*, è vero; ma il *praetor* è un magistrato, un legislatore, un uomo pratico e non un artista. Se un artista racconta un determinato avvenimento, non lo racconta di certo perchè sia un caso accaduto, pel valore di storicità che gli spetta, ma, appunto, perchè egli vi ha preso interesse. Ciò che i personaggi di un romanzo hanno di reale è, dunque, il sentimento dell'artista, di cui il racconto è manifestazione, è l'aerea veste che quel sentimento intesse col filo che cava da sè; e in quanto manifestazione di un sentimento (che potrà essere svariaticissimo, ma non può mancare), il racconto si determina così e così, con certe proporzioni, certa intonazione, e certe luci ed ombre. Fuori di quel sentimento, non vi ha misura possibile. Il rifare oggettivamente il processo di una situazione psicologica non è movente da artista. Ora, chi legga, ad esempio, la *Giacinta*, difficilmente troverà altro che un siffatto movente, il quale non è ispirazione poetica. Onde accade che, ascoltata la storia di *Giacinta*,

nonostante le tante bellezze che vi sono sparse a piene mani, il lettore si domanda: — che cosa m'importa? — E quello stessissimo « fatto » importerebbe, se fosse importato al narratore, il quale, allora, lo avrebbe raccontato in altro modo. Quale sentimento avrebbe dovuto avere il Capuana innanzi alle avventure di Giacinta? Non lo so: uno qualsiasi, ma uno. È storia tragica? triste? ripugnante? Ma il tragico, il triste, il ripugnante non risultano. Così, nelle novelle di vita paesana, vi è qualche sospetto di comicità, di umoristico, di grottesco; ma la comicità, l'umoristico, il grottesco di rado risultano. Si veda, ad esempio, *Il barone di Fontanasciutte*, una delle migliori, magnificamente concepita e studiata in ogni particolare. L'autore è *oggettivo*; ma l'oggettività non è, in questo caso, mancanza di un punto di vista proprio, mancanza d'intuizione, di fusione, di estetica unità?

Dalla voluta *oggettività* deriva il modo frequente di raccontare del Capuana, che è apparso spesso artificioso, benchè aspiri alla massima semplicità. Si apra un suo volume e si legga:

La notte che seguì al più grande avvenimento della sua vita, Fausto Bragia non poté chiuder occhio. Rievocava i più minuti particolari del fatto, insistentemente ripetendo:

— Possibile? È vero? — E si sentiva invadere da gioia quasi dolorosa. Non aveva sognato! Non era pazzo! Da cinque ore, la signora Ghedini, la impeccabile, la non mai sospettata signora Ghedini, era proprio sua amante!

Steso, ancora vestito, supino sul letto, con le mani sotto la testa e gli occhi socchiusi, respirava ansante per l'interno tumulto, e si abbandonava alla dolce sensazione d'appagamento e di felicità che lo prostrava e lo rendeva inerte.

Gli aveva gettato lei le braccia al collo, tutt'a un tratto! Gli si era mezzo svenuta sul petto, balbettando: — Fausto! Fausto, come t'amo! Amami, Fausto! — Ed egli non avea saputo risponderle niente, sbalordito dell'inattesa ed incredibile rivelazione, pauroso di quella buona fortuna che cangiava, di punto in bianco, la misera tristezza della sua vita di maestro di musica senza avvenire in gioia così grande da sembrargli piuttosto insidia per farlo ripiombare più basso.

E ancora caldo dei baci di lei, col sangue che gli affluiva ardentemente al cuore e al cervello, senza parole, senza movimento, continuava a tener chiusi gli occhi per meglio fantasticare e anche per tentar di calcolare le conseguenze di quell'atto. Era un primo passo sulla via della ricchezza e della gloria, via dove fino a cinque ore avanti egli credeva che uno sventurato come lui non avrebbe messo mai piede!

Tutta la sua vita di mortificazioni, di mendicazioni, di stenti gli vertiginava nella memoria, quasi volesse dirgli: Finalmente!

Il padre morto quando egli aveva appena quattro anni; la madre....

Ed è così introdotta la biografia precedente del protagonista. — Che cosa manca a pagine come questa, nelle quali uno stato psicologico è accuratamente analizzato? Niente e tutto: manca la spontaneità. A me sembra che il Capuana, messosi a narrare, seguendo il suo proposito naturalistico, la storia di un volgare uomo, che ha una volgare avventura erotica, e commette un volgare delitto, ed è attraversato da un volgare errore, e finisce col concludere un volgare matrimonio, non ha potuto indovinare il tono della narrazione — che non sorge mai dai fatti estrinseci ma è dato dalla reazione soggettiva, e quei fatti non avevano parlato in nessun modo al suo spirito d'artista; — onde ha colato il racconto in certe forme stereotipe, press'a poco a quel modo che i naturalisti e i medici descrivono gli oggetti e i *casì*, con schemi più o meno fissi.

Perciò, avendo in molta stima tutta l'opera del Capuana, opera di scrittore profondamente coscienzioso, io confesso che preferisco quelle parti di essa nelle quali il proposito dell'impersonalità è stato dimenticato o non è messo pienamente in atto. Tra le novelle *appassionate*, mi piacciono i ricordi d'amore, riboccanti di tenerezza nell'evocazione, come *Fasma* o quella delicatissima figura di fanciulla (in *Raffinatezza*) che si offre quasi per gratitudine e dovere al giovane che le è stato amico e al quale, prima, non aveva voluto cedere; il giovane comprende e non accetta, e la fanciulla, che per un istante è rimasta ferita credendo a un sentimento di ripicco e di vendetta, appena ha inteso quell'affettuoso ricambio, si sente come sollevata da un peso; — tra le *paesane*, alcune macchiette, come Don Mario Maiori (*Quacquareà*), o il vecchio signore in preda alla mania dell'esattezza (*Un eccentrico*), e simili. Un completo abbandono di rado si trova nell'arte del Capuana; ma, pure, egli ha i suoi momenti felici. E assai superiori alla *Giacinta*, che dette fama all'autore, mi sembrano i romanzi posteriori, *Profumo* e il *Marchese di Roccaverdina*: in quest'ultimo — la cui vasta tela ricorda il *Mastro Don Gesualdo* del Verga — sono caratteri e scene indovinatissime. Stupendamente concepita e rappresentata è Agrippina Solmo, la contadina, presa come amante del padrone, la quale non esce mai un istante dal suo sentimento di umile soggezione. Dal padrone si fa imporre il marito, che accetta senza ribellarsi, reprimendo ogni tumulto del cuore; il padrone glielo uccide, e non si ribella; il padrone la prende in avversione, acconsente che passi ad altre nozze e vada lontano, e non una parola di rimprovero le esce di bocca. Il padrone, che è stato il suo amante, è per lei come un Dio. Allorchè il Marchese, minato dal ricordo del suo

delitto, è colpito successivamente da paralisi, da follia furiosa e da ebetismo, e il suo segreto si divulga, Agrippina accorre accanto allo sciagurato, che è per lei sempre oggetto di adorazione:

Agrippina Solmo lo vestiva, gli lavava la faccia, lo pettinava, gli dava da mangiare con cura materna. Certe volte, al suono della voce che lo chiamava: — Marchese! Marchese!, — che lo sgridava con dolcezza quando si ostinava a rifiutare il cibo, egli rivolgeva lentamente la testa verso di lei, la guardava sottocchi, con aria sospettosa, quasi quella voce ridestasse dentro di lui reminiscenze di lontane sensazioni, che però dileguavano rapidissime e lo facevano ricadere nella cupa immobilità per ore ed ore.

E nella giornata gli si sedeva vicino; e mentre l'animalità di quel corpo sembrava di sentire qualche godimento pel tepore dell'occhiata di sole che lo investiva presso al balcone, ella gli parlava piano, per sfogo, quantunque sapesse di non essere capita: — Perchè ha fatto così, *voscenza*? Perchè non mi disse mai una parola?... Ah, se mi avesse detto: « Agrippina, bada! », mezza parola sarebbe bastata! Non era *voscenza* il padrone? Che bisogno c'era di ammazzare?... È stato il destino? Chi credeva di far male? Ah, Signore! Ah, Signore!

Nel corso della tragica storia, si sente che il Capuana si è riscaldato, mosso da affetto. La passione di quella umile contadina non è mera analisi, è poesia. Con quali accenti la disgraziata risponde all'insinuazione dei parenti del Marchese che abbia fatto, lei, ammazzare il marito, per tornare libera e sposare il padrone!:

Agrippina Solmo si era rimessa a sedere. Non piangeva più; sembrava irrigidita contro la terribile accusa gettatale in viso dalla vecchia signora. E quasi continuasse ad alta voce il rapido ragionamento interiore che le agitava le labbra e la faceva errare con sguardi smarriti lontano lontano, parlava senza rivolgersi a nessuno, ora lentamente, ora a sbalzi:

— Dio solo può saperlo!... Avevo sedici anni. Non pensavo al male; ma, insistenze, preghiere, promesse, minacce... in che modo resistergli?... E sono stata la sua serva, la sua schiava, dieci anni, volendogli bene come a benefattore. In prova, il giorno che all'improvviso mi disse: — Devi prendere marito, il marito che ti do io... — Ah, signora baronessa!... abbiamo un cuore anche noi poverette!... Avrei voluto continuare ad essere soltanto sua serva, sua schiava... Che ombra potevo dargli? Eppure non fiatai. Ha comandato, ed ho obbedito. Che ero io rimpetto a lui? Un verme della terra... Ed ora, infami!, dicono che ho fatto ammazzare mio marito perchè vorrei... Ma a chi devo ricorrere in questa circostanza? Non ho più nessuno al mondo!

Nel romanzo, la povera contadina è la vera protagonista: non se ne dimentica più l'immagine, quale si presenta, alta e snella, dai

capelli ed occhi nerissimi, avvolta nella sua nera mantella, col viso pallido ed affilato, silenziosa, pronta a sparire ad un piccolo cenno, simbolo vivente d'illimitata dedizione.

Dove il difetto del Capuana appare invece aperto, è nelle molte « fiabe », che egli è venuto componendo. Le quali sono state assai lodate per la fedelissima riproduzione del modo popolare del racconto, e per le popolari invenzioni, che le farebbero scambiare con le fiabe che sogliono raccogliere i *folkloristi*. Ma questa è abilità letteraria di contraffazione, simile all'altra già spiegata dal Capuana quando, nei suoi anni giovanili, versificava in dialetto la storia del tradimento coniugale fatto da un compare a un compare con la fiera vendetta che ne seguì, storia che il Vigo incluse nella sua raccolta di canti popolari siciliani; o al fine spirito di parodia che gli dettò i *Paralipomeni del Lucifero* e le anticipazioni del *Giobbe* rapisardiano. Messosi a studiare la letteratura popolare, ne ha analizzato e imitato la psicologia. Or si noti che le fiabe, come le racconta il popolo, di rado sono cose d'arte. E che cosa sono allora? Sono, o corruzioni di opere d'arte, frammenti mal ricuciti di ciò che fu concepito una volta come organico da un ingenuo spirito primitivo, o elementi caotici di opere d'arte, che aspettano il loro poeta. Così da un ciclo di fiabe esce talora il poema o la novella; da un ciclo di farse popolari, la commedia. La donnicciuola, che narra una fiaba, ripete a memoria parole antichissime, e commette errori di memoria, e riproduce errori di memoria dei novellatori dai quali ha ricevuto la tradizione: il suo racconto perciò è, di solito, privo d'ogni nesso e significato ideale: di raro, la tradizione è pura o il narratore è artista che sappia rifare e armonizzare la incoerente tradizione. Riprodurre quell'incoerenza non è cosa che possa giustificarsi: salvochè non si faccia con spirito comico, o non si dia alla fiaba nuova impronta, magari indovinando l'anima della fiaba, ciò che il volgo voleva e non è riuscito ad esplicare. Se si leggono *Il soldo bucato*, *Cecina*, *La vecchina*, e le altre fiabe del Capuana, si vede che egli non vi ha messo alcuna impronta personale: anche qui ha ubbidito all'*impersonalità*, che ha per risultato il meccanismo.

Il largo contributo che il Capuana ha dato alla letteratura per bambini non consiste solo nelle fiabe, ma anche in novelle, bozzetti, commedie, piccoli romanzi, dei quali lavori i principali sono *Il drago* e *Scurpiddu*. Ma l'arte per bambini — ecco la pregiudiziale — non sarà mai arte vera. Dal punto di vista pedagogico, ossia dello sviluppo dello spirito infantile, a me sembra che difficilmente si possa dare in pascolo ai bambini l'arte pura, che richiede

troppa maturità di mente, troppo esercizio di attenzione, troppe esperienze psicologiche, per essere gustata. Lo splendido sole dell'arte pura non può essere sostenuto dall'occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli. Nè a siffatta difficoltà si ovvia con lo scegliere per argomento storie di bambini; perchè i bambini non comprendono neppure la rappresentazione schiettamente artistica dell'anima bambinesca. Onde ad essi si confà un certo genere di libri che hanno bensì dell'artistico, ma contengono anche ingredienti extraestetici, curiosità, avventure, azioni ardite e guerresche, e simili, non intimamente motivate dall'insieme o non bene intonate. Ognuno di noi ricorda che i libri che gustavamo meglio nella nostra fanciullezza, erano quelli artisticamente imperfetti, diminuzione dei capolavori che imitavano: *Marco Visconti*, per esempio, più dei *Promessi sposi*. Ciò mi sembra del tutto inoppugnabile; ma ciò condanna ogni sforzo che si faccia per comporre opere d'arte *per bambini*. Basta il semplice riferimento al pubblico bambinesco, come a un dato fisso di cui faccia d'uopo tenere stretto conto, per turbare il lavoro artistico, e introdurvi qualcosa ora di superfluo ora di manchevole, non ubbidiente più alla libertà e necessità interna della visione. Ad ogni modo, se anche i bambini riescono a gustare un'opera d'arte pura, questa sarà fatta non per essi ma per tutti, e perciò non apparterrà più alla letteratura *per bambini*. Si dica il medesimo dell'arte popolare, che o non è arte o non è popolare. Le tracce dei motivi extraestetici e della inceppata libertà artistica si riscontrano anche in *Scurpiddu* e negli altri libri dello stesso genere del Capuana, che pur sono tra i migliori sforzi che si siano fatti per raggiungere ciò che è da stimare intrinsecamente irraggiungibile.

Si noterà che io ho esaminato con molto rigore l'opera di Luigi Capuana, perchè le ho applicato l'alta misura di cui è degna. E sono giunto al risultato che di rado quell'arte ha l'andamento spontaneo, l'ispirazione, ch'è del poeta, e troppo vi si sente il curioso di psicologia e di scienze naturali, e il critico che si vale della riflessione. Ma, presa quell'opera nell'insieme e messa in relazione appunto con l'attività critica del Capuana, si deve riconoscere che ha avuto non piccola importanza nella moderna coltura italiana: ha aiutato a dissipare pregiudizii e convenzionalismi, ad allargare il gusto, ed è stata opera costantemente sincera ed onesta.

II.

Il Capuana ha alcune affinità col Verga, ma non è il Verga; ha diversità ed opposizioni, ma non può dirsi che i due stiano in antitesi. Se si volesse trovare al Capuana un'antitesi quasi completa, si dovrebbe pensare, io credo, ai romanzi e agli altri libri della scrittrice lombarda Neera. In Neera sono sovrabbondanti tutte le qualità che scarseggiano nel Capuana; tutte quelle che abbondano nel Capuana, sono deficienti in Neera. Il Capuana non ha idee, non ha sentimenti dominanti e trascinanti, offre spesso i fatti bruti per quella sola importanza che un fatto ha come fatto: Neera è passionale, sentimentale, moralista, meditativa, e non vede il fatto se non attraverso l'ideale. Il Capuana fa desiderare la lirica: Neera è tutta lirica. Il Capuana studia la finitezza artistica, e non evita sempre l'artificio; Neera si contenta spesso dell'abbozzo e del press'a poco, e va sino alla negligenza. Enunciando queste antitesi, non intendo pronunciare giudizi di superiorità e d'inferiorità, di merito e di demerito: le enuncio, perchè mi aiutano a disegnare la fisionomia dei due scrittori. Del resto, il Capuana è stato uno dei primi a presentare Neera ai lettori italiani e ne ha lodato l'ingegno artistico (il che conferma ciò che abbiamo avuto occasione di dire circa la larghezza e sincerità della sua critica), ed al Capuana Neera ha dedicato le confessioni sulla sua vita e sulla sua arte.

Neera ha un'intera filosofia morale, e delle più solide. Ella vede acutamente che la radice di tutte le false idee e falsi giudizi morali è in ciò che chiama, con ben appropriate parole, il concetto materialistico della felicità: il porre la felicità, il bene, il progresso, non nello spirito dell'uomo, ma nelle cose e modificazioni di cose. È questa la veduta che, iniziata dalla borghesia industriale, ha dominato il movimento socialista, quantunque qui ricevesse una parziale giustificazione come arma di battaglia contro avversari invocanti retoricamente la morale e la giustizia per violarle entrambe a loro comodo. Ma le cose hanno la loro importanza solo in quanto son rese strumenti atti a favorire l'elevamento intimo. Non è forse codesta coscienza della spiritualità umana ciò che bisogna promuovere ai tempi nostri e in ogni tempo, ciò che costituisce il dramma del mondo umano? Non è il materialismo e il meccanismo che conviene scacciare dalle loro bene afforzate trincee? Quando sarà che « l'ideale » ridiventi una parola che possa pronunziarsi senza che si avverta nel tempo stesso il propagarsi intorno come di un'onda di sot-

tile ridicolo? « Malgrado l'opinione contraria largamente diffusa, io sostengo — scrive Neera — che l'ideale è ciò che noi abbiamo di più concreto, di veramente nostro ». Ma non temete che questa donna abbia dell'ideale un concetto da femmina, di un certo che di vaporoso ed impalpabile, di un'aspirazione oscura, e che giova tenere oscura, verso non si sa qual dolce spasimo di nervi: concetto da femmina, che è poi quello di molti uomini, e perfino di scrittori che passano per rigidamente morali e religiosi. Non temete neppure che per lei sia una di quelle parole bene sonanti delle quali si appagano i cervelli deboli, una boccetta che contenne già un aroma ed ora è vuota. Che cosa è, per lei, l'ideale? « Il pensiero è ciò che abbiamo di più sicuro... Il pensiero è l'intima essenza nostra, il nostro io superlativo ». Non si potrebbe dir meglio. L'altro rischio, in cui incorrono gl'idealisti, è di non saper metter saldi i piedi sulla terra per camminare o salire: ma Neera non abbandona mai la terra. Fuori metafora, il pericolo sta nel mutilare la realtà, prendendone un sol lato e dimenticando il resto, le condizioni del condizionato. Neera sente le aspirazioni morali, ma sente non meno che base di esse è la volontà, la volontà nella sua energia, che può sviarsi, ma che, anche sviata, val sempre meglio dell'assenza di volontà. « Se non avesse l'apparenza un po' cinica — così si apre *Il libro di mio figlio*, — vorrei incominciare con una massima, che io ritengo cardinale. Qualunque tu voglia essere, o galantuomo o briccone, *siilo per intero* ». Neera sa bene che sotto l'uomo, nell'uomo, è l'animale: non ha per l'istinto, per l'animalità, l'orrore, che è proprio di certi sognatori che stanno a speculare come si potrebbe fare a liberarsi del corpo o che, di fronte alle passioni, assumono quella battaglia posizione di estremo contrasto, stoica o ascetica, che è stata ben definita « la forma eroica del cretinismo ». Non pretende d'inventare una morale, come tanti ai tempi nostri foggiatori di arguti paradossi; quasi che la morale sia cosa che s'inventi. Si contenta di aver limpida e logica coscienza dell'unica eterna morale, che è intrinseca allo spirito umano. E, tutt'altro che incline al fatuo gioire dell'ottimismo, neppure è pessimista: conosce la benefica funzione vitale del dolore al quale (ella ama ripetere le parole del poeta) « il forte apre liberamente le porte del cuore, come ad amico ».

Con questa concezione della vita, Neera ha fatto oggetto particolare della sua attenzione il problema della donna e il problema dell'amore. È stato detto che del problema della donna essa ha dato una soluzione reazionaria o semireazionaria (piccolo-borghese, nella fraseologia dei socialisti), dichiarandosi antifemminista. Ma l'osser

vazione fondamentale, dalla quale la nostra scrittrice muove, è che realtà è diversità, onde invano si cerca il miglioramento in una parificazione dei sessi nelle medesime occupazioni. Troviamo qui, di nuovo, l'opposizione all'errore detto di sopra: al concetto materialistico, che trasforma un problema di anime in un problema di cose. L'uomo tende all'unità spirituale, a riposare in ciò che ha valore assoluto e che è idealità; ma non è detto che, per raggiungere quest'alta soddisfazione che è propria della vita umana, la femmina debba fare il maschio, o viceversa. Tanto varrebbe sostenere che un poeta, per raggiungere la piena umanità, debba essere anche filosofo, matematico, statista, guerriero, esploratore, agricoltore, doganiere o agente delle imposte: che un uomo debba fare tutti i mestieri ed essere tutti gli uomini. Si sa bene: ogni uomo è, in certo senso, un frammento dell'umanità, ma è insieme un frammento che riflette in sé il tutto, un microcosmo. Non è necessario che l'agricoltore deponga la sua marra e si laurei in filosofia o teologia, per diventar partecipe del divino. E non è necessario che la donna imiti le azioni materiali dell'uomo, per elevarsi spiritualmente. Non che la donna sia da considerare inferiore o superiore all'uomo: la questione, posta così, implica già la soluzione, cioè presuppone una comune misura materiale e nega il diverso di cui è intessuta la realtà, la quale perciò appunto è organismo. Ciò che importa — dice Neera — è far sì che uomini e donne si migliorino a vicenda. Or che cosa pretende l'agitazione femministica? Raggiungere questo scopo umano? E perchè allora chiamarsi « femministica », quando potrebbe dirsi, ed essere, universalmente umanistica, cioè confondersi col generale movimento del progresso? Ma no: il femminismo ha, nel suo fondo, quel falso concetto dell'eguaglianza materiale; e contro di esso bisogna sostenere che la donna è fatta per la famiglia e non per le aule e le piazze. — Ma vi sono donne che non trovano da maritarsi! — Le compiange, sono infelici, — risponde Neera; — cercate di maritarle. — Vi sono donne che non ottengono la somma soddisfazione della maternità. — Purtroppo! — Vi son di quelle che, senza marito e senza figli o senza famiglia, debbano pure occuparsi in qualche cosa, e fanno perciò della politica, della beneficenza, della letteratura. — Disgraziate, che si procurano *fiches de consolation* e ricorrono, per lenire la loro infelicità, a cerotti e pannicelli caldi; « ma cerotti e pannicelli caldi non possono mai essere un progresso nè una idealità; sono piccoli rimedii che ognuno di noi si applica il più segretamente possibile, rimpiangendo il tempo in cui non ne aveva bisogno ». — Vi sono tra le donne genii nati per l'ascesi, per l'azione

politica, per la creazione artistica e scientifica. — Eccezioni. — Ma le tristi condizioni sociali della donna e la sua ignoranza preparano le donne perdute, le *schiaive bianche*. — Neera non ci crede: essa mostra, senza false pietà, la cagione principale della prostituzione, che è nella deficienza morale; e conclude, rivolgendosi ai facili dottrinarii delle cause economiche e intellettuali: « Avanti! avanti! Non avete finora fatto altro che sfiorare la corolla dell'immenso fiore del male. La radice è molto più in fondo ».

Come propugna validamente la causa dell'ideale, così Neera, nel problema dell'amore, non dubita di prender la difesa di ciò che si è convenuto di chiamare, non senza sorriso, l'*amor platonico*. L'amor platonico, dicono i furbi, non esiste: ogni amore ha per motivo ultimo l'istinto sessuale. — E chi lo nega? — risponde Neera. — Per questo appunto esso ha luogo tra persone di sesso diverso; per questo, io lo chiamo amore e non già amicizia! E che esista, è un fatto: la storia ce ne ha tramandato esempj solenni, ma altri non meno evidenti ne raccoglie ciascuno di noi nel corso della sua vita. Le vecchie zitelle, — esseri anche questi, che destano il facile sorriso o l'irrisione, e che Neera sa guardare con occhio di profonda intelligenza e con cuore che trema, — le vecchie zitelle, « queste evanescenti figure di zie, di cugine, di cameriere fedeli e devote, che hanno cucito intorno a noi tanti e tanti metri di stoffa, che hanno fatto tante calze per i figli degli altri, e che arrossiscono se qualcuno le prende per donne maritate », ci potrebbero raccontar qualcosa, se ne avessero il coraggio, dell'amor platonico. « Quante storie timide e ardenti, tutte meste, tutte segnate dalle stigmate crudeli e talvolta ironiche del destino! Pallide e segrete storie di desiderj che nessuno conosce, a cui non si concede puranche l'umile posto di documento umano accanto ai casi patologici. Soffii infuocati che bruciarono mille vite e che non saranno nemmeno chiamati amore! ». Che cosa è l'amor platonico? È « un vero e proprio amore, al quale le circostanze sole impedirono di manifestarsi intero, e che appunto dalla sua istintiva tendenza procreatrice è portato a fecondare l'animo e l'intelletto della persona amata o a restarne fecondato ». Questa è la sua forza: non è sterile, perchè è fecondo nel campo spirituale; non è vano, perchè spesso « fa spuntare un fiore nell'arida e ingrata terra a cui la società con le sue violenze, i suoi soprusi e le sue tirannie vieta la materna compiacenza del frutto ». Si dirà che esso è un'esaltazione della fantasia; « ma l'amore », ribatte la fine ragionatrice, « è sempre un'esaltazione, uno stato di febbre, e non vi è alcuna ragione di negarlo alla

fantasia, quando i sensi ne approfittano così largamente! ». L'importanza dell'amor platonico, anche nella sua unilateralità e nelle sue esaltazioni, sta in ciò, che esso ci presenta una forma di quel successivo elevamento dell'uomo sul bruto, di quel sempre più intimo penetrare della spiritualità nella materia. « Tutta la profonda anima umana tende alla perfezione di sè stessa, e verrà giorno in cui non si parlerà più di amore fisico e di amore platonico, ma solamente di amore ».

I libri dei moralisti (specie in Italia, che di buoni scrittori del genere è scarsa) sono o tessuti di freddi ragionamenti o (ch'è assai peggio) intonati retoricamente. I libri dei propagandisti e polemisti intorno a questioni sociali sono scritti spesso con superficialità di gente che ama le chiacchiere e discorre di alti e difficili problemi per ozio e senza prendervi quel vero interessamento, che ha sempre dell'angoscioso. Ma i volumi nei quali Neera ha raccolto i suoi articoli polemici, vi legano alla prima pagina, perchè vi si scorge subito una lunga ed insistente meditazione. Siete innanzi a uno spirito sincero. Altri libri raffreddano per la superiorità nella quale si mantiene l'autore, che sembra ammiri sè medesimo nella propria elevatezza di pensiero e di parola; ma Neera vuol « parlare da cuore a cuore », e lascia « alle pagine sgorgate dall'entusiasmo la loro freschezza d'improvvisazione e di conversare amichevole ». Non è nè pedante nè frivola. In questa sua ispirazione trova il modo di disarmare le diffidenze, spegnere il sorriso scettico, scuotere l'inerzia, ora concedendo quella parte, che è da concedere, al senso comune, ora sollevando, con scossa vigorosa e talvolta brusca, la discussione alla regione alta nella quale deve esser tenuta. Pronunzia una proposizione, che pare un vecchiume: la gente sta per scrollare le spalle, ma non ha il tempo di eseguire il movimento: « Persuadiamoci di questo: importa poco che un'idea sia vecchia o recente. È vera? È falsa? Ecco ciò che interessa ». E come scopre i sofismi, e con quali immagini vive ne mostra la nullità! « Si dice che, a questo modo, si considera la donna come una macchina da far figliuoli. Si potrebbe dire egualmente che il sole è una macchina per produrre il calore, e si direbbe la verità, e non sarebbe meno vero per questo che il sole è la prima e la più poetica forza dell'universo ». Appare frequente, nelle sue pagine, un'amabile nervosità di persona convinta ed alquanto impaziente, che scatta innanzi ad errori fastidiosi perchè volgari.

Ma la maggior parte della produzione letteraria di Neera non è costituita dai libri teorici e polemici, sibbene da romanzi, rac-

conti e novelle. Sarebbe affatto erroneo supporre che, con una così felice disposizione al ragionare e al discutere, quale noi abbiamo sinora messa in rilievo, i suoi lavori d'arte debbano consistere in ragionamenti larvati, in storie e personaggi che sieno semplici nomi sotto i quali viaggino le sue idee di educatrice e propagandista. Le idee ci sono; ma non già in forma astratta. Giacchè, per quanto solida sia l'etica di Neera, per quanto le sue conclusioni sieno accettabili da ogni più maturo intelletto, la disposizione del suo spirito non è da teorico che studiando l'uomo si cura poco degli uomini, che analizzando la virtù non ha il tempo di lasciar battere il suo cuore nella simpatia pei singoli uomini virtuosi. Le sue idee generali sorgono non per un impulso meramente speculativo, ma per le esperienze immediate della vita, dalle quali la sua mente è stata fermata ed assediata e tra le quali vuole orientarsi. In certe pagine di autobiografia ella ci racconta come nella sua adolescenza, triste, solitaria e un po' selvatica, non sapesse trattenersi, assistendo ad un colloquio, di cercare d'entrare, con uno sforzo di tutti i suoi nervi, nell'animo del suo interlocutore, rendendosi esatto conto di ogni sua sensazione, soffrendo e godendo con lui, e rifacendo poi dopo, nella immaginazione, quel processo psicologico: dalle personalità degli altri tornava alla sua, e si lasciava trascinare da questa onda incessante di dare e ricevere. Così, nel suo ambiente domestico, nella società cittadina e in quella di provincia, raccoglieva quasi automaticamente storie di cuore e d'amore, figure di uomini e di donne; e, delle donne, quelle infelici, che avevano avuta la loro vita tronca del suo naturale svolgimento, la attiravano in particolar modo. Tale lavoro di osservazione, con le riflessioni, massime e casistica che ne risultavano, è stato proseguito in tutta la sua vita artistica: spingendosi talvolta, non pago dell'osservazione presente e diretta, alle donne della storia, alle dame francesi del *secolo galante*, del settecento, e studiando amorosamente la passione ricca di delicatezze morali di madamigella Aïssé, e quella ardente della Lespinasse, e la saggezza della signora Geoffrin, e la desolata vecchiaia mondana della Du Deffant, e l'amabilità superficiale della D'Épinay, e la superficialità ripugnante della contessa di Genlis. La vita interna di Neera si è mossa così tra immagini e riflessioni, occhi aperti ed intelletto sistematizzante: i suoi stessi libri teorici sono pieni di aneddoti e schizzi artistici; i suoi lavori d'arte sono penetrati d'idee: *ideale nel reale*, che è la formola, da lei accettata, per l'arte sua.

Le idee si ritrovano non difficilmente quando si percorre la serie dei suoi romanzi. Lasciando da parte alcune cose giovanili, e

appartenenti alla mera esercitazione e professione di novellatrice, i più importanti e caratteristici di essi formano una grande rappresentazione dell'amor femminile, nella sua realtà e nel suo ideale: amore e ideale d'amore messo nelle più varie circostanze, una serie di anime amanti che ci confidano le loro gioie, le loro angosce, le loro delusioni. Abbiamo accennato alla predilezione che Neera confessa esplicitamente pel tema della donna che ha cercato e non ha conseguito il compimento dell'esser suo nell'amore, nel matrimonio, nella maternità. In questa ricerca senza risultato, in questo scopo anelato e non raggiunto, la forza dall'amore appare più vigorosa perchè violentemente repressa e, non potendo essere riassorbita, dà in gridi strazianti di dolore, o si effonde nella tristezza, o si sparge benefica su le persone che si hanno intorno. Daria, della *Regaldina*, vede morire il giovinetto cugino che l'ama, vede consumarsi nel sacrificio per altrui l'uomo che l'ha compresa e al quale senza parlare ha dato il suo cuore, si sacrifica ella stessa pei figliuoli del fratello e della cognata distrutta dalla passione colpevole. Teresa, l'eroina di un altro romanzo (*Teresa*), percorre intera la *via crucis*, fanciulla schiacciata dalla sua famiglia, dal padre imperioso, dal fratello al quale bisogna preparare un avvenire fortunato, dalle sorelle minori che bisogna allevare, non aiutata dalla madre, che sa soltanto piangere con lei. In un momento fuggevole di libertà e di gioia si accorge di non esser brutta, si sente amata, l'esistenza della passione le si rivela. Per anni ed anni nutre la speranza di sposare un giovane, generoso ma non davvero elevato, capace di slanci ma senza energia, destinato ad essere un vinto nella lotta della vita. Quell'amore la rende ferma e tenace, ma non ribelle: gli anni passano, e sotto, quasi direi, ai nostri occhi, la gracile e gentile fanciulla va perdendo ad una ad una le sue grazie, le sue speranze, la sua gioia. Eccola oramai, vecchia zitella, « spersonita, cogli occhi neri in cui muore lo splendore dello sguardo, colle manine che prendono il colore della cera ». Morta la madre e poi il padre al quale ella ha fatto per alcuni anni da infermiera, lontano il fratello con la propria famiglia, maritata una delle sorelle, l'altra maestra in un villaggio remoto, — Teresa è rimasta sola, quando le giunge la notizia che l'uomo che essa così a lungo ha amato, giace infermo, povero, solo, abbandonato, come lei: risolutamente, rompendo ogni riguardo sociale, accorre presso quell'uomo. Anna, della *Vecchia casa*, ha protetto, ella sola, dalle ostilità, ha ella sola confortato e incoraggiato un giovinetto, che conquista un giorno il suo posto nella vita. Anna, accanto a quel sentimento di

protezione, non ha avuto se non solo un altro affetto, la devozione alla memoria del padre morto; ed una sola ripugnanza, per la sorella tanto da lei diversa nell'indole, e che ella sa nata da una colpa della madre. Ed Anna deve assistere, col cuore spezzato, all'amore del giovane da lei protetto e che essa ama quasi senza saperlo, per sua sorella, inconsci entrambi di quella sua chiusa passione. Ma il sogno della fanciulla non è la realtà: non è la realtà neppure quando si compie in modo normale. Marta, dell'*Indomani*, è appunto la giovane sposa che non trova la soddisfazione che aspettava: nonostante la pace domestica che gode, nonostante gli spettacoli che si vede intorno di famiglie in cui la donna è martire o vittima, ella non sa rassegnarsi. Suo marito non è cattivo, non è dissoluto, non è disamorato; ha avuto, prima del matrimonio, amori di varia qualità, ed ora vuol vivere placidamente tra le cure e l'affetto della moglie, la compagnia degli amici, le occupazioni degli affari. Ma, nella vita che il marito ha composto, manca quel calore di passione, che Marta aveva sognato. E quel calore di passione esiste pure al mondo: a lei balena d'un tratto realtà, in una casa di contadini, dove per caso si è fermata, al sopraggiungere di un giovane che leva tra le braccia e bacia la sposa arrossente di pudore. Marta avrà pace nella maternità, dove la realtà risponde sempre al sogno, perchè la donna dà tutto e non chiede nulla. E chi non si rassegna, chi apre la sua anima al fascino dell'ebbrezza, si trova innanzi alla colpa. E della colpa, Valeria, la protagonista di *Addio!*, si punisce da sè, ella che ha amato e stima altamente suo marito; ella, che è stata severa per le donne che cadono; e che tuttavia, ripugnante, fuggente, è stata afferrata dalla passione colpevole, come da un fato. « Dedico questo libro alle donne oneste », scrisse l'autrice nella prefazione di questo romanzo col quale si rivelò. — Il fato? l'irresistibile? la libertà del sentimento? « Il cuore si appassiona, la fantasia vola, il cervello crea dei ragionamenti, la lingua azzecca delle frasi — e poi? La verità, la giustizia ci vengono dalla coscienza ». E la verità e la coscienza ci dicono che tutta la civiltà umana è lotta contro codesta libertà selvaggia, per conquistare ben altra libertà. « Se l'amore fosse libero, questa libertà dovrebbe far accettare l'adulterio; e se si accetta l'adulterio, dov'è la ragione per respingere il furto? ». Valeria si lega con una promessa di fedeltà al marito morente, ed amata e riamante pone tra sè e la sua passione di mezzo il mare, partendo per lontano paese. Laura, del *Castigo*, è punita da Dio, che le fa morire la figliuola, nata dalla colpa, la figliuola che è per lei tutto, gliela fa morire della malattia ere-

ditata dal padre illegittimo. Lilia, di *Una passione*, è una donna fuori la legge comune, nata in un ambiente corrotto, eppure naturalmente generosa, naturalmente orientata verso ciò che è nobile e puro. Trascorsi alcuni mesi in cieco oblio col giovane che ama, e che l'ama con tutta la foga di un primo amore in un'anima d'artista, travolti entrambi nel turbine, ella trova in sè la forza di troncargli quell'amore non esaurito, e che, appunto perchè non esaurito, raggiungerà veramente il suo scopo, lascerà qualche traccia di sè, produrrà qualche cosa. « Noi avremmo cessato di amarci un giorno forse maledicendoci. Invece ci separeremo con tanto desiderio ancora: tu metterai il nostro amore nelle tue opere future, e ciò che era destinato a perire vivrà nei secoli ». Più nobile ancora di Lilia, Miriam, dell'*Amuleto*, resiste a colui che ama, e al quale ella deve una vita spirituale, che prima le era ignota, una forza, che ora adopera a pro di lui stesso. Ma come è terribile la rinuncia! quanto le costano le poche parole che risponde a Pietro che le sta innanzi, e le pone una domanda, pronti a cadere l'una nelle braccia dell'altro! « Misurai tutti i confini della tentazione, ne vidi la profonda dolcezza, sentii salire a me da oscurità ancora inesplorate inauditi fantasmi di ebbrezza e di passione. Una sola parola che pronunciassi, ed egli era mio — lo sentivo, — tutto mio in quella solitudine beata, lungi dal mondo, nella primavera che rinasceva, nel mio cuore che si era aperto all'amore, che tremava e palpitava sotto il suo sguardo e nella visione della sua carezza. Tutto si sarebbe rinnovato: le soavi sere, i colloqui confidenti, l'abbandono dell'anima, la gioia di vivere insieme.... Era così violento il desiderio che ne tremavo. Ma che cosa ne vedeva egli? Col capo chino sul mio ricamo tentavo di contarne i punti e solo dopo averli contati risposi: — Fareste male. Le vie del sogno sono molte, quella della vita è una sola. Dovete ammogliarvi ». Quest'amore, che supera i confini del senso in Lilia, che diventa sacrificio morale in Miriam, nell'anima della donna che scrive le sue confessioni in *Anima sola* cerca invano il suo oggetto, tanto ogni oggetto, ogni persona, ogni fatto esterno sembra impicciolirlo, e si esalta nella solitudine. Che cosa importa essere o no ricambiati? Ciò che importa è amare e sentirsi eguale. Che cosa importa il singolo, l'individuo? La fedeltà, forma elevata dell'amor terreno, il cui simbolo è il cane accovacciato, cede all'aspirazione del grande amore, che è di salire verso un tipo sempre più perfetto: *de claritate in claritate*. Quale meschinità la gelosia che contende un uomo a una misera donna? Il grande amore vuol contendere il suo oggetto al-

l'eternità. A lui basta un'anima che gli risponda anche alla distanza di secoli. — Ma l'amore, in tutte le sue forme, è forza incoercibile di vita. Guai a coloro che per egoismo si studiano di evitarlo! Guai a Lydia, che ha preso per sua divisa: *divertirsi*, e scherza follemente con gli uomini e con l'amore, finchè il suo scherzo diventa una maschera abitudinaria dietro la quale c'è il ghigno del dolore: il dolore del non vivere, la domanda: che cosa si è venuti a fare al mondo?; e quando, troppo tardi, si cede all'amore, in luogo di esso si urta nell'inganno e nella morte! (*Lydia*). Guai a Senio, che ha voluto esser forte, vivere indipendente, muoversi nella vita col cuore sgombrato dagli affetti che turbano e preparano la strada al dolore; e ha negletto l'amore ingenuo di una fanciulla, si è sottratto a quello ardente di una nobile donna: egli cade infine sotto il dominio di una femmina volgare, che lo domina con l'astuzia e con l'abitudine, e si fa sposare (*Senio*). Nella leggenda intitolata *Nel sogno*, è ancora una volta il riconoscimento dell'incoercibile potere delle forze naturali, che possiamo vincere o, meglio, indirizzare, solo col conoscerle e valutarne l'importanza. Maria e Mària, le due bambine raccolte dall'eremita ed allevate lungi dagli uomini, sulla montagna, in piena innocenza, senza sospetto del male, si trovano a un tratto di fronte ad esso: Mària sedotta e avvinta come già la mitica Eva, e diventata menzognera, e fuggitiva, donna perduta; Maria, ferita a morte dalla rivelazione che le si è mostrata attraverso la sorte della sorella. « Padre, quando mi rivelasti il bene, — dice all'eremita, — dovevi insegnarmi che esiste il male. Anche tu mi hai ingannata ». E l'asceta china la testa, sotto il suo errore: il male non si sfugge, non si circuisce: si affronta; Dio è dappertutto difensore e punitore.

Questo raggruppamento che io ho fatto dei principali lavori d'arte di Neera non risponde a un disegno anticipato dell'autrice. Ella non procede per disegni preconcepiuti di tesi da esemplificare, ma per impressioni di vita, che si sforza di tradurre. I suoi romanzi non sono costruzioni concettuali: i suoi personaggi non badano a edificare con l'esemplarità delle loro azioni: vivono. Nessuno di essi potrebbe essere canonizzato come santo, perchè nessuno è esente da peccati, almeno di pensieri e desiderii: nessuno si muove in una atmosfera di pura spiritualità: perfino la soave Teresa è agitata da convulsioni isteriche e dalla bramosia del maschio. Quel certo che di zuccheroso dei personaggi che son protagonisti nei racconti morali, manca affatto alle creature di Neera: varie tra di loro, varie in loro stesse, e attorniate da una folla varia di personaggi minori:

il nobile marito di Valeria non è quello prosaico di Marta o l'altro, austero nel suo chiuso dolore, di Laura; la madre di Teresa, immagine di ciò che la figlia diventerà, non è la madre di Lidya indolente e indifferente, o quella di Marta, che ha, nel suo calmo atteggiamento, tanta esperienza e filosofia della vita. Si possono scoprire affinità, come tra Lydia e Senio, tra la Costanza Jeronima (in *Lydia*) e la donna che si confessa in *Anima sola*; tra le figure di sorelle e di zie e di zii, bisbetici, ruvidi, affettuosi, che appaiono nella *Regaldina*, in *Senio*, in *Una passione*; il che mostra la costanza degl'ideali e delle fonti d'ispirazione dell'autrice, ma non mai la freddezza costruttrice.

« Non preoccupatevi del metodo. Aprite il vostro cuore come gli antichi esponevano le arpe eolie al cozzo dei venti e lasciatelo cantare, lasciatelo gridare »: così si fa consigliare la donna di *Anima sola*. E tale può dirsi che sia l'arte di Neera, nel suo valore come nel suo difetto. L'arpa eolia, in balia dei venti, canta, ma talvolta scricchia e sibila. Nei suoi molti volumi, è difficile trovarne alcuno che sia artificioso o errato nel disegno. Uno dei pochi casi di uno sbaglio fondamentale è forse nel racconto *Il castigo*, dove si fa intervenire quasi l'opera punitrice di un Dio, la cui immagine è poi assente dal romanzo, come, nella sua crudeltà di Dio vendicatore, è assente dalla cerchia spirituale di Neera. In tutti gli altri casi, l'idea fondamentale è schiettamente e fortemente sentita: lo svolgimento nasce non da vaghezza e capriccio di novellatrice, ma da necessità interna. Senonchè, molto spesso, la scrittrice sembra che abbia fretta: la narrazione non procede ritmicamente: di tanto in tanto precipita vertiginosa: si seguono allora pagine e pagine i cui capoversi principiano monotonamente con verbi al tempo passato: « Ella aveva.... », « Incominciava.... », « Pensò.... », « Credette.... », « Accadeva.... » e simili; quasi ad indicare la linea di uno svolgimento che dovrebbe essere poi esattamente disegnato, e resta così in abbozzo. Tal'altra volta, alla rappresentazione diretta si sostituisce l'idea della rappresentazione. Così, per chiarire il giudizio con un esempio, quando la piccola innocente Maria, della leggenda *Nel sogno*, si accorge per la prima volta che sua sorella le ha mentito: « il cuor di Maria — scrive l'autrice — si stringeva a questo punto orribilmente. Non conosceva la parola menzogna, ma il fatto sorgeva così inesorabile nella sua memoria e così nudo! Ella non poteva dire: — mia sorella ha mentito —, chè ancora sarebbe stata una scoperta preparata dalla conoscenza del peccato e dall'abitudine di vederlo comune fra gli uomini. No. Ella non sa-

peva nulla, ella credeva, e improvvisamente non può credere più. Alla luce erano successe le tenebre, senza insegnamento, senza preparazione, precipitata dal cielo nell'abisso ». Questa pagina, così concepita e in quel punto collocata, è da critico e non da artista: c'è l'analisi, manca l'immagine. E la fretta o la negligenza si propaga per tutte le parti dei suoi libri, si sente nel periodare, nella lingua assai scorretta ed imprecisa, e cosparsa di vocaboli e frasi che non costituiscono ardimenti, ma vere e proprie trascuranze, perchè usati a casaccio. Certamente, la somma di questi difetti varia da libro a libro: nei più antichi è maggiore che non in quelli dell'età matura: in qualcuno, è tanto grave, che, non ostante la forza dell'idea fondamentale, e di qualche particolare ben ritratto, l'opera d'arte può dirsi quasi assente, come in *Senio*, in cui un'idea felice è del tutto sciupata nell'esecuzione: in altri, il difetto si avverte assai meno, come nell'*Indomani* e in *Teresa*, forse il meglio equilibrato e il più accurato di quei romanzi. Nella leggenda *Nel sogno*, appunto perchè è intonata come leggenda, sarebbe stata necessaria ben altra concentrazione, ben altra intensità di visione e di stile. In *Lydia*, la scucitura dello stile contrasta con la solida tessitura dell'invenzione. In generale, l'arte di Neera non è di quelle che guadagnino ad essere guardate troppo da vicino e nei particolari: bisogna accoglierne lo spirito animatore, rassegnandosi a non riposar mai l'occhio sul finito. Neera riesce, di solito, meglio nella forma autobiografica, come nel libro giovanile *Addio!*, e nei più recenti *L'Amuleto* e *Anima sola*. La forma autobiografica si presta singolarmente alla spontaneità, alquanto impaziente, della sua fantasia.

Ma in quest'arte, di cui abbiamo accennato i caratteri generali, nonostante le incertezze, nonostante le negligenze, sono tratti assai belli di vivacità e di freschezza: la foga dell'ispirazione fa perdonare l'assenza della finitezza, il press'a poco, la condizione in cui il lettore è messo d'indovinare a compiere per conto suo. Lydia la mondana, la civettuola, la volubile Lydia, folleggia al suo solito, quando a un tratto la madre è colpita da paralisi fulminante. Eccola intorno alla madre: « Lydia non aveva mai visto un ammalato, ella stessa non era stata mai ammalata seriamente, il suo pensiero non si era mai posato a contemplare un'infermità, ignorava perfino il nome delle malattie più comuni. Il suo sbigottimento al cospetto della madre priva di sensi, era toccante e comico ad un punto. — La chiamava continuamente, prodigandole le cure più inutili, baciandola e scuotendole le mani, interrogando don Leopoldo per sentire da lui che mai poteva essere quel malore improvviso. Sempre in ginocchio,

sprofondata nelle pieghe del *péluche* bianco che le si ammicchiava intorno come un zoccolo di neve, ella ergeva il busto, statua moderna del dolore, senza cessare di essere elegante: — Avvocato, avvocato, che sarà della mamma mia? ». La madre muore, e sono benissimo resi gli effetti di quella morte su quel temperamento, che non aveva mai sospettato che dolore e morte potessero ferirlo: Lydia rimane atterrita e quasi indignata, *come di cosa ingiusta*; si abbandona alla disperazione, godendo quasi *la voluttà di una sensazione ignorata, mordendo il frutto amaro ma nuovo del dolore*. Proseguendo nel suo programma, nella sua professione di una vita tutta divertimenti, a poco a poco le s'insinua nell'anima la noia, il senso dell'inutilità della sua vita: « Da tanti anni si guardava nello specchio, da tanti anni riceveva visite e le rendeva, andava a teatro o a passeggio, vedeva sfilare davanti a sè le meraviglie dell'arte e dell'industria; da tanti anni strofinava la sua carne e la sua immaginazione a tutti gli eccitamenti di un godere delicato; motteggiava, civettava, udiva menzogne e mentiva. Era stanca alla fine. Non c'era altro? Niente altro? ». Queste osservazioni fini, queste parole giuste, soprattutto queste mosse spontanee e naturali, s'incontrano quasi ad ogni pagina. Miriam, dell'*Amuleto*, racconta ciò che accade in lei dopo i primi colloqui col cugino, che le svela e infonde una nuova visione della vita: « Effettivamente mi pareva che fosse zampillata dentro di me una fontanella di gioventù e di vita; me la sentivo sorgere dal cuore, precipitare sui polsi, dilagare sotto la pelle. Mi venivano in mente cose alle quali non avevo mai pensato; mi sorprendevo ad ascoltare nell'aria voci arcane e giulive, quasi un coro di ore felici che mi venisse incontro; ed era tale la mia compenetrazione col mondo invisibile, che avevo qualche volta la sensazione di sentirmi crescere dei fiori nelle mani, dei fiori nei capelli ». E ai primi segni dell'amore che attrae i due l'una verso l'altro: « Il giorno dopo, quando egli mi disse: — Non vorreste cantare oggi? — risposi di no, ed egli non insistette; tuttavia il motivo di quella canzone risonava intorno a noi così morbido ed insistente e tacitamente inteso che pareva una carezza sospesa nell'aria. E ancora nelle sere seguenti, nè io cantai nè egli me ne richiese; ma la canzone stava in mezzo a noi calda e palpitante, come persona viva ».

Anima sola è come un altro aspetto del *Libro di mio figlio*: lo stesso ideale altissimo d'amore, le stesse antipatie e ripugnanze pel volgare, pel brutto. Ciò che in quello era sentenza, riflessione, ragionamento, in questo diventa sentimento e immaginazione. Sono

ricordi dei primi palpiti giovanili: « Mi ricordo un giorno de' miei giovani anni — sapete, quegli anni tristi che passai in modo così diverso dalle altre donne — non avevo ancora amato, ma pari alle gemme che inturgidiscono in primavera le cime degli alberi, il mio cuore era gonfio di una passione che non sapeva dove posarsi.... E quando il fuoco della giovinezza scoppiando mio malgrado cercava ad ogni costo una uscita, invece di venir fuori rientrava. Mi spiego? Crescevo tutta dentro di me ». Sono sogni di uno stato di solitudine, che è la più alta comunione cogli uomini: « Non so se ho visto veramente o se ho sognato un tempio gotico eretto nello spazio solitario di una campagna; circondato da boschi, tranquillo e scuro nell'interno, sotto i vetri colorati delle ogive che sembrano accendere un lieve calore nei marmi. Così mi appare spesso l'anima mia; stanca del mondo, della mia vita, de' miei simili, entro in essa e mi riposo. Trovo tutte le sensazioni del tempio; una grande pace, un mistero dolce e solenne, un lieve raggio di malinconia elevata, un sentimento poetico ed una acuta ebbrezza di isolamento. Anche a me scende dalle trasparenze del pensiero una luce calda ed eguale, onde i sepolcri che rinchiodo si animano di un dolce tepore e l'eletto popolo de' miei morti mi circonda, sorgente per me sola dall'eterno oblio ». E sono sguardi profondi gittati sulla genesi e le connessioni dei nostri sentimenti: « L'odio, ecco il grande e nobile sentimento, il sentimento ideale per eccellenza. Non siete persuaso che Dante e Shakespeare, i due poeti della passione profonda ed oscura, si ispirarono anzitutto all'odio? Ofelia e Beatrice sono emerse da una ecatombe di persone e di cose, che essi hanno odiate; è su un cumulo di cadaveri odiosamente calpestati che il genio evoca le sue più potenti creazioni. L'amore stesso non lo comprendo senza una preparazione di odio. Che valore avrebbe altrimenti? Amare, non vuol dire scegliere? e scegliere non vuol dire anteporre uno a molti, uno a tutti? ». E sull'amore: « Ma perchè si ama? torno a domandarlo. Diciamo: amo la sua bellezza, il suo ingegno, la sua bontà; amo i suoi capelli perchè sono neri, amo la sua voce perchè è soave. E non è vero, e non è niente di tutto ciò. Amo perchè amo. Questa è la formula dell'amore: non ve ne sono altre ». E sulla legge suprema: « Non l'ideale cade, se per ideale s'intende togliersi dal proprio bene personale e ammirare spassionatamente il bene che esiste fuori di noi: *sentirsi felici per questo solo che il bene esiste* ». Questi slanci di pensieri e di affetti hanno della lirica, e tentano infatti, in qualche pagina del libro, di assumere perfino una forma metrica.

Mente solida, anima calda di calore non fittizio, Neera ci conquista con la ferma serietà del suo spirito. Questa serietà è insieme la forza migliore della sua arte, assai spesso imperfetta, ma che, nella sua imperfezione, non è mai frivola o vuota.

BENEDETTO CROCE.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Luigi Capuana, n. a Mineo (Catania) il 27 maggio 1839. Fu appendicista della *Nazione* di Firenze, e del *Corriere della sera* di Milano; poi professore nell'Istituto superiore femminile di Roma. Da qualche anno è prof. di stilistica nella università di Catania.

Sue opere:

Novelle:

1. *Le appassionate*, Catania, Giannotta, 1893.
2. *Le paesane*, ivi, 1894.

In queste due raccolte si trova scelto, corretto e ordinato il meglio della sua produzione novellistica (fino al 1893-4), già apparsa in giornali e riviste, e nelle seguenti raccolte precedenti: *Profili di donne*, Milano, Brigola, 1877; *Un bacio e altri racconti*, Milano, Ottino, 1881; *Storia fosca*, Roma, Sommaruga, 1883 (e Catania, Giannotta, 1886); *Homo*, Milano, Ottino, 1883 (e Milano, Treves, 1888); *Ribrezzo*, Catania, Giannotta, 1885; *Fumando*, novelle, ivi, 1889. Alla fine della raccolta delle *Paesane* è messo un utilissimo *Indice cronologico* delle due raccolte, con le date di composizione di ciascuna novella, da *Fasma* che è del 1874, al *Medico dei poveri*, che è del 1892.

3. *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897.
4. *Il braccialetto*, novelle, Milano, Brigola, 1897.
5. *Nuove paesane*, Torino, Roux, 1898.
6. *Anima a nudo*, Torino, Roux, 1900.
7. *Il decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901.
8. *Il benefattore*, Milano, Aliprandi, 1901.
9. *Delitto ideale*, Palermo, Sandron, 1902.
10. *Coscienze*, Catania, Battiato, 1905.

Romanzi:

11. *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879.

Nuova edizione riveduta dall'autore, Catania, Giannotta, 1886: ivi, 1889. Ne fu tratta una commedia: ivi, 1890. Un'altra commedia del C.: *Malia*, 1891, è inclusa nella raccolta *Le paesane* del 1894, ed è stata rappresentata prima in italiano da diverse compagnie e ora in sicil. dalla comp. Grasso. Dalla stessa, il melodr.: *Malia*, mus. Frontini, Milano, De Marchi, 1895. In siciliano, viene anche © 2007 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" - Tutti i diritti riservati

che recitato dal Grasso: *Il Cavalier Pedagna*. Una novella ridotta a commediola in un atto è *Il piccolo archivio*, Catania, Galatola, 1886 (incluso anche nel vol.: *Le appassionate*).

12. *Profumo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1890; 2.^a ed., Palermo, Sandron, 1898; 4.^a ed., Torino, Roux e Viarengo.
13. *La Sfinge*, Milano, Brigola, 1897.
14. *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves, 1901, 3.^o migliaio.

Teatro:

Oltre le opere indicate sotto il n. 11:

15. *Gastigo*, dramma in un atto in prosa, nella *Nuova Antologia*, 1.^o ott. 1901.
16. *Il mulo di Rosa*, scene siciliane in due parti, nella *Nuova Antologia*, 16 genn. 1905.

Fiabe e libri per fanciulli:

17. *C'era una volta...*, fiabe, Milano, Treves, 1882 (3.^a ediz., Firenze, Bemporad, 1897).
18. *Il regno delle fate*, Ancona, Morelli, 1883.

Comprese nella edizione del *C'era una volta*, fatta dal Bemporad.

19. *Fanciulli allegri*, Roma, Voghera, 1894.
20. *Il raccontafiabe*, Firenze, Bemporad, 1894.
21. *Il drago*, novelle, raccontini ed altri scritti, Roma, Voghera, 1895 (2.^a ed., Torino, Paravia, 1898).
22. *Schiaccianoci*, novelle e novelline per fanciulli, Firenze, Bemporad, 1897.
23. *Scurpiddu*, racconto per ragazzi, Torino, Paravia, 1898.
24. *Gambalesta*, racconto per ragazzi, Livorno, S. Belforte e C., 1899.
25. *Pagine sorridenti*, Palermo, Biondo, 1904.

Critica letteraria:

26. *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872.
27. *Studii sulla letteratura contemporanea*, 1.^a serie, Milano, Brigola, 1879; 2.^a serie, Catania, Giannotta, 1882.
28. *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.
29. *Gli ismi contemporanei*, ivi, 1889.
30. *Libri e teatro*, ivi, 1892.
31. *Cronache letterarie*, ivi, 1899.
32. *Lettere all'assente*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1904.
33. *L'arte e la vita*, nella *Nuova Antologia* del 16 luglio 1905.

Il C. ha pubblicato anche nel 1902 la *Prolusione* al suo corso di stilistica nella Università di Catania.

Tentativi artistici, parodie, varia:

34. *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888.

35. *Parodie, Giobbe — Lucifero*, con prefaz. di G. Salvadori, Catania, Giannotta, 1884.
36. *Spiritismo?*, ivi, 1884.
37. *Mondo occulto*, Napoli, Pierro, 1896.
38. *Il comune di Mineo*, relazione, Catania, Galatola, 1875.
39. *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1894.
40. *L'isola del sole*, Catania, Giannotta, 1898. (Vi è incluso anche il n. 39).

Noteremo, come curiosità, che il C. esordì con un poemetto drammatico *Garibaldi*, in tre canti, e con una raccoltina di sonetti: *Vanitas Vanitatum* (sotto il pseud. *Faunus*).

Scritti critici intorno al Capuana:

1. F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 261-264.
2. E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1883, pp. 111-123.
3. V. PICA, *All'avanguardia*, studii sulla letteratura contemporanea, Napoli, Pierro, 1890, pp. 405-436.
4. E. ROD, *Les véristes italiens*, negli *Études sur le XIX siècle*, G. Leopardi etc., Paris, Perrin, 1888, pp. 171-182.
5. ENRICO PANZACCHI, *Teste quadre*, Bologna, Zanichelli, 1880.
6. G. PIPITONE-FEDERICO, *Saggi di letteratura contemporanea*, Palermo, tip. editrice Giannone e Lamantia, 1885, pp. 11-80.
7. CARLOTTA SPELLANZON, *Novellieri e novelle*, Venezia, stab. tip. successore M. Fontana, 1894, pp. 25-30.
8. M. MURET, nel *Journal des Débats*, 8 nov. 1903.
9. G. SPENCER KENNARD, *Romanzi e romanzieri italiani*, Firenze, Barbèra, 1904, II, 223-240.

Neera (Anna Radius Zuccari).

Romanzi e novelle:

1. *Un romanzo*, Milano, Brigola, 1876.

La prima novella firmata *Neera* comparve sul giornale *Il Pungolo*, di Milano, diretto da L. Fortis. Scrisse anche tra il 1876 e il 1885 nel *Fanfulla*, nel *Bersagliere*, nel *Corriere del mattino* e in altri giornali. — Contribuì con *Alodola mattutina* e *La prima lettera d'amore*, al vol.: *Nell'azzurro, racconti di sei signori* — a beneficio degli orfani di Roberto Sacchetti (Milano, Treves, 1881).

2. *Addio!*, ivi, 1877.
3. *Vecchie catene*, ivi, 1878.
4. *Novelle gaie*, ivi, 1879.
5. *Un nido*, romanzo, ivi, 1880.
6. *Iride*, nuove novelle, Milano, Ottino, 1881.

7. *Il castigo*, romanzo, ivi, 1881.

8. *La freccia del Parto*, racconto, ivi, 1883.

Nuova ediz.: *La freccia del Parto ed altre novelle*, Milano, Baldini-Castoldi, 1901.

9. *La Regaldina*, romanzo, Milano, Dumolard, 1884.

Fu già pubbl. nella *Nuova Antologia*, giugno-luglio 1883.

10. *Il marito dell'amica*, romanzo, Milano, Galli, 1885.

11. *Teresa*, romanzo, ivi, 1886.

8.^a ediz., ivi, 1898.

12. *Lydia*, romanzo, ivi, 1887.

Pubbl. nella *Nuova Antologia* dall'aprile al luglio 1887. 2.^a ediz., Roma, Voghera, 1898.

13. *L'indomani*, romanzo, Milano, Galli, 1890.

Fu già edito nella *Nuova Antologia* dal febbraio al maggio 1890.

14. *Senio*, romanzo, ivi, 1892.

Nella *Nuova Antologia*, settembre-novembre 1891.

15. *Nel sogno*, ivi, 1893.

Doveva recare per epigrafe queste parole di S. Agostino, omesse per isbaglio, e che valgono a chiarire il concetto dell'A.: « *Melius enim iudicavit de malis bene facere quam mala nulla esse permittere* ».

16. *Voci della notte*, novelle, Napoli, Piero, 1883.

17. *Anima sola*, Milano, Chiesa e Guindani, 1894.

Nella *Nuova Antologia*, maggio-giugno 1894.

18. *L'amuleto*, romanzo, Milano, Cogliati, 1897.

19. *Fotografie matrimoniali*, Catania, Giannotta, 1898.

20. *La vecchia casa*, romanzo, Milano, Baldini-Castoldi, 1900.

21. *La villa incantata*, Livorno, Belforte, 1901.

Public. prima nella *Rivista d'Italia*, ottobre 1900.

22. *Una passione*, romanzo, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1903.

Pubbl. prima nella *Nuova Antologia*, 1902.

23. *Conchiglie*, Roma, Voghera, 1905 (nella *Piccola collez. Margherita*).

24. *Il romanzo della fortuna*; in corso nella *Nuova Antologia*, dal 1.^o agosto 1905.

Molte novelle di Neera sono ancora sparse in riviste e giornali, come nel *Marzocco*, nella *Lettura*, etc.

Studi morali:

25. *Il libro di mio figlio*, Milano, Galli, 1891.

26. *L'amor platonico*, Napoli, Pierro, 1897.
27. *Battaglie per un'idea*, Milano, Baldini-Castoldi, 1898.

Serie di articoli pubblic. già nell'*Idea liberale*.

28. *Un idealista* (Alberto Sormani), Milano, Galli, 1898.
29. *Il secolo galante*, Firenze, Barbèra, 1900.

Introduz. ad uno studio sopra alcune donne francesi del secolo decimottavo. — Madamigella Aïssé — Madamigella Lespinasse — La marchesa Du Deffant — La signora Geoffrin — La signora D'Épinay e la contessa d'Houdetot — La contessa di Genlis.

30. *Le idee di una donna*, Milano, Libreria editrice nazion., 1903.

Autobiografia:

31. *Autobiografia*, Torino-Roma, Roux, 1891.

Precede la 2.^a ediz. del *Castigo*, pp. 5-60, ed è in forma di lettera a L. Capuana, recante la data di Milano, marzo 1891.

Varia:

32. (in collaboraz. con P. Mantegazza): *Dizionario d'igiene per le famiglie*, Milano, Brigola, 1881.

Scritti critici intorno a Neera:

1. *Neera et son oeuvre littéraire*: scritto firmato *Didymus*, che precede (pp. VII-XXVIII) la trad. ted.: *Des Parther's Pfeil*, Messina, 1891.
2. GUIDO MENASCI, *Neera*, nella *Nuova Antologia* del 16 settembre 1901.
3. Sulle *Novelle gaie* e *Un nido*, L. CAPUANA, *Studi di lett. contemp.*, 2.^a serie, pp. 145-157.
4. Su *Senio*, CAPUANA, *Gli ismi contemporanei*, pp. 113-129; ed E. A. BUTTI, *Nè odi nè amori*, Milano, Dumolard, 1893, pp. 120-7.
5. Intorno a *Nel sogno*, art. di Severus (A. Sormani), nella *Idea liberale*, del 1893.
6. ERNEST TISSOT, *La romancière italienne Neera*, nella *Revue bleue*, del 16 gennaio 1897; dello stesso, nella *Bibl. universelle*, dicembre 1897 e gennaio '98.
7. IVAN STRAUNIK, nella *Revue bleue*, del 1902.
8. Su *La vecchia casa*, A. ORVIETO, nel *Marzocco*, del 1899.
9. A proposito delle *Battaglie per un'idea*, E. TISSOT, *La croisade antiféministe de Mme Neera*, nel *Journal des Débats*, del 28 agosto 1899.
10. Su *Le idee di una donna*, G. RENSI, nell'*Avanti!*, del 6 luglio 1904.
11. In generale sull'opera di N., G. SPENCER KENNARD, *Romanzi e romanzi cit.*, II, 99-130.