

## Capuana e il teatro

Aldo Maria Morace\*

Autore polimorfico, di impronta sperimentale, Luigi Capuana presenta ancora aspetti che permangono in ombra: ad esempio, il settore della produzione in versi (pur essendo stato l'anticipatore del verso libero in Italia) e quello teatrale. Della prima manca, da sempre, un'edizione completa, che uscirà prossimamente nell'ambito dell'Edizione nazionale dell'Opera omnia mentre, soltanto sul finire dello scorso secolo, è apparso in due volumi, provvidamente, il *Teatro italiano*<sup>1</sup>. Di contro a quanto era avvenuto per quella dialettale (già raccolta in cinque tomi nel 1911-12), l'opera teatrale in lingua era rimasta smembrata e dimenticata in una serie variegata di sedi e – talvolta – non più ristampata dalla prima apparizione. Eppure quella di Capuana non fu una conversione tarda al genere, poiché la sua carriera si era aperta all'insegna del verso (*Garibaldi*, 1861; *Vanitas vanitatum*, 1863) e del teatro in versi, quando sognava di divenire lo Shakespeare italiano, scrivendo con dilettesca facilità drammi storico-patriottici, dei quali è sopravvissuto tra gli autografi custoditi a Mineo



Luigi Capuana ritratto a mezzo busto, di tre quarti. Ritratto maschile. Strizzi, Roma 1891-1900.

[www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:MI0285\\_AS\\_1530-02](http://www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:MI0285_AS_1530-02).

Archivio Storico Ricordi.

\* Presidente dell'Edizione Nazionale delle opere di Luigi Capuana.

<sup>1</sup> Luigi Capuana, *Teatro italiano*, a cura di Gianni Oliva e Luciana Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999.

qualche superstite e mutilo relitto (come il *Sordello*). Certo è che, quando con volo palingeneticamente si stabilì a Firenze nel '64, Capuana vi giungeva con un passato culturale in crisi: finita l'era risorgimentale, arte e politica dovevano scindersi, dopo la congiunzione impura richiesta dalla lotta; ed era necessario risollevarlo il teatro italiano dal forte attardamento in cui era precipitato perseguendo l'ideale unitario. L'aspirante drammaturgo si convertiva repentinamente al teatro in prosa, di soggetto moderno; e, per prepararsi al 'titanico' compito di una riforma *ex novo* del genere, intraprendeva la carriera di critico teatrale sulle pagine della "Nazione".

La prefazione al *Teatro italiano contemporaneo* (1872), in cui Capuana raccolse molte di quelle recensioni, costituisce una sintesi accattivante delle sue posizioni teoriche. Anche per l'influsso esercitato dalla contemporanea scoperta del romanzo di Balzac, vi era declinata una poetica del 'vero' che si riconosceva negli esiti di Sardou, di Augier, di Dumas *fil* (senza peraltro ripudiare la "fisionomia nostrana") e nella ripulsa dei sentimentalismi, delle tirate ad effetto, delle esibite declamazioni, da ascrivere non di rado alla 'mestieranza' retriva degli attori. Il ritorno in Sicilia, per motivi di salute, segnava però la fine della lotta per un nuovo teatro, anche perché nell'esilio mineolo l'influsso desanctisiano si congiungeva all'entusiastica adesione alle teorie di Camillo De Meis, imbibendosi di "filosofia delle forme" alla luce di un canone interpretativo che vedeva il risultato artistico come "un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo" per poi decadere e morire sulla base della non rispondenza ai tempi. Morto il poema epico, morta la tragedia, ed anche la commedia, non rimaneva praticabile che il romanzo, "la vera epica, la sola possibile epopea del tempo moderno". A Zola è dedicato *Giacinta* (1879), il primo romanzo naturalista in Italia, che suscitò scandalo per la pervicace volontà di studiare dal vero, senza infingimenti moralistici (un personaggio, "pel solo fatto di essere vivente, è bello, è morale"), il caso umano di una donna che aveva vissuto ribellandosi – ma venendone sopraffatta – alla ferita non chiusa della sua anima, marchiata per sempre da uno stupro infantile.

La passione teatrale torna ad accamparsi nell'opera capuaniana come conseguenza necessitata dell'adesione al verismo, anche in questo caso facendo proprio l'assunto zoliano che la stessa trasformazione del romanzo doveva essere impressa al teatro. Il canone dell'impersonalità comportava una poetica manichea della verità e della semplicità, fuori da ogni artificio scenico o attoriale: Becque, più che Augier, all'insegna di 'drammi intimi' fondati su gradazioni dialogiche di sfumature e di silenzi, di parole pronunziate o rimosse, di malinconie trascorrenti in flussi alieni da arsi passionali o fattuali. È l'intenzione artistica sottesa alla sperimentazione di *Piccolo archivio* (1885), un atto unico interamente risolto in raffinato dialogo intimo tra due amanti, che nella volubilità del fraseggio mondano tentano di nascondere a se stessi – prima ancora che al *partner* – la stanchezza di una relazione peritura. O – a livello progettuale – è il proposito di *Tristezza* (1887), covata con l'idea precisa di rompere violentemente gli schemi teatrali tradizionali ("Nessuna concessione alla retorica, all'effetto, all'artificio", lettera del 22 aprile 1887 a Federico De Roberto), rinunciando agli espedienti più frusti ("scrivere tre atti con nulla era l'audacia che mi aveva sedotto") per cogliere la vita in un flui-

re cecoviano, costringendo gli attori “a parlare, assolutamente, non a recitare”. Dapprima Capuana ne è entusiasta, poi cominciano i dubbi (“ne ho avuto un’impressione così meschina, così meschina! [...] M’ingannavo prima? M’inganno ora?”), sino a stracciare il manoscritto perché preoccupato del possibile dissenso da parte degli spettatori, “dopo aver voluto fare un’opera d’arte che la rompe con essi”. L’intuizione felice, l’energia sperimentale smarriscono la carica eversiva, mostrandosi capaci di proporre l’urto e la contraddizione iniziali ma non di perseguire monoliticamente un nuovo modo di essere della realtà artistica; anche perché, proprio nel momento più innovativo del suo tentativo, lo scrittore scivolò in una grave crisi finanziaria, che lo spinse addirittura a meditare il suicidio.

Ha esercitato un peso sicuramente decisivo l’esigenza del *pot boiler* nella conversione di Capuana al teatro, che prometteva più ricchi introiti rispetto a quelli, scarni, provenienti dalle case editrici: quattordici testi, dalla *Giacinta* (1890) a *Il paraninfo* (1914) ed a *Prima dei Mille* (1915), con frequenti traslazioni dalla lingua al dialetto e viceversa. È esemplare, in proposito, la trasposizione scenica del primo romanzo capuaniano: concepita come “forma schietta, rapida, tutta a scorcio, a reticenze, a balzi”, ma in realtà slittante nel patetico delle scene e delle tirate ad effetto; e, similmente, la vicenda di *Malia* (1893), imperniata su un tessuto magico-antropologico poi destinato – nei risultati successivi – a concessioni sempre più cospicue al folklorismo ed al macchietismo, assecondando le richieste che in tal senso provenivano da Grasso e da Musco, ma soprattutto dal successo riscosso presso le platee di tutto il mondo in virtù della loro gestualità.

Non veniva meno, però, la linea più stimolante del teatro capuaniano: quella che – nella mai intermessa aspirazione alla semplice verità del quotidiano – riusciva a risolvere la tensione realistica nella penetrazione e nella focalizzazione delle psicologie, sino ad esiti quasi prefreudiani, evidenti tanto in *Profumo* (1890) sul versante narrativo, quanto in *Serena* (1899) su quello teatrale. È vero che soltanto di rado il retaggio verista, ovvero la piena libertà di atti e di pensiero da parte dei personaggi, si fonde con rigore – senza frizioni ed aporie – con i nuovi e inquietanti percorsi della psiche umana, con il lato oscuro e ibseniano promanante da fattualità minori o minime. Ma quando ciò avviene – proprio nei testi meno ambiziosi e di più contratto respiro, come ad esempio *Gastigo* (1901) o la stessa *Triste lusinga* (1912-13) – il teatro capuaniano si pone davvero a prodromo di quello pirandelliano, come d’altronde è stato attestato dallo stesso drammaturgo agrigentino. Un pre-intimismo cecoviano (Oliva) denso di fermenti nuovi, ma rimasto ad uno stato implosivo per l’assillo economico, che lo spingeva a soluzioni mercificanti e per il deterioro influsso esercitato dalla moglie Adelaide Bernardini, di trentatré anni più giovane di Capuana, implacabile e banalizzante postillatrice dei testi teatrali *in progress*; ed anche a causa di un sempre più accentuato riflusso in senso conservatore e reazionario da parte dello scrittore, documentato dall’antisocialismo di *Ribelli* (1908) e dal turgore patriottico e guerrafondaio di *Prima dei Mille*.

Sospinto dal bisogno economico, negli ultimi anni di vita Capuana si era dedicato a comporre libretti d’opera. L’interesse di sempre per il melodramma era divenuto, agli inizi degli anni Ottanta, adesione tensiva al culto “wagneriano per tendenza anticonservatrice”, secondo la definizione di Ugo Fleres. Non si tratta-

va che di attendere l'occasione-spinta; ed essa si presentò nella persona del compositore ed amico fraterno Giuseppe Perrotta, il quale, “lette certe mie finte traduzioni poetiche dal danese, che pretendevano di essere interlineari e per ciò avevano un ritmo tra quello della prosa e del verso”, espresse il desiderio di musicare un libretto scritto “così, liberamente”; e Capuana, prendendo coscienza delle implicazioni di rinnovamento e di liberazione metrica che il suo tentativo dell'82 comportava, lo reiterò in modo ben altrimenti consapevole, esplicandolo nell'ambito della fiaba per musica, *Rospus* (1887), quasi a saggiarne le possibilità in un genere non di stampo tradizionale e nel respiro contratto di un unico atto, per poter scrivere “*un libretto in prosa o quasi*”.

Non pentito nell'87, Capuana lo era ancor meno (*et pour cause*) nel 1906, quando – interpellato da Antonio Scontrino circa la possibilità di scrivere “un melodramma per un suo valente scolaro” (Paul Allen)<sup>2</sup> – rinviava a quel suo mai dimenticato tentativo, “dove il semiritmo non è meno musicale del verso”, come aveva dimostrato anche un seriore “libretto in prosa poetica” di Zola: “ti piacerebbe che quello mio pel tuo scolaro fosse nello stile di *Rospus*?”. La lettura della “favola in prosa, o quasi”, dovette convincere il giovane compositore che era giunto il momento di compiere ciò che Perrotta non aveva avuto il coraggio di fare; e *Rospus*, divenuto *Milda*, fu musicato da Allen e poi rappresentato a Venezia, nel '13, con varianti – rispetto al testo dell'87 – che non ne alteravano la struttura originaria. Come già per Boito, il wagneriano ritmo in “prosa o quasi” di Capuana giungeva così a permeare dall'interno l'innovazione metrica del melodramma, pur se ad un ventennio di distanza dalla data effettiva di composizione. Né la sperimentazione era circoscritta all'ambito versale: Capuana aveva evitato nel respiro breve dell'atto unico “mutamenti di scena e interruzioni troppo distaccate”, in modo da consentire “una musica di melodia continua”, con scene che si succedevano legate intimamente l'una all'altra per annullare le “famoso pause che sono la mia bestia nera”. Un ulteriore elemento di novità era dato, infine, dal suo stesso situarsi con aggraziata esilità nella fascinazione atemporale della fiaba d'amore e di metamorfosi, secondo una linea in controtendenza rispetto alla spinta veristica in atto nel melodramma.

Il Wolf di *Rospus* riappariva in mutata veste nel *Re vergine*, scritto da Capuana nel 1896 per un concorso e situantesi più che mai in un'orbita wagneriana, ma con esibite contaminazioni shakesperiane dalla *Tempesta*. L'azione è ambientata nel parco del castello di Straubland, nel secolo XIV: il re, che ne è protagonista, è plagiato dal “maestro cantore” Wolf, che sogna di “por l'arte in trono”; e, avvinto da questa totale fascinazione, trascura le cure del regno, rendendo possibile ad una congiura di palazzo di internarlo in un “asilo di salute”. Ma il re approfitta di un'ultima passeggiata nel parco per trascinare nel lago un ministro, congiungendolo a sé nella morte, sicché – pur se proiettato in un secolo lontano – l'intreccio ripercorre *in toto* la vicenda di Ludwig II di Baviera. Come in *Rospus*, il testo capuaniano s'impenna sulla compressione dell'intreccio in un unico movimento, nell'ambito di una linea tematicamente nuova che alterna movimenti

<sup>2</sup> Paul Hastings Allen (28 November 1883 – 28 September 1952).

di cantabilità *retro* e recitativi semiritmici, ibridando in una linea di chiara marca decadente l'ansia d'assoluto e l'attrazione dell'abisso.

Ma anche nella librettistica si riconferma il diagramma instabile dello sperimentalismo teatrale capuaniano, del suo alternare sistole e diastole, tra spinta al nuovo e riflusso di adeguamento alle richieste dell'industria culturale (ed alla pressione devastante del *pot boiler*). Il successo di *Cavalleria rusticana* induceva Capuana, nel giugno del '91, a scrivere *Malia*, in cui "esagitazione, immediatezza, tendenza alla drammatizzazione totale, fisicità scenica dell'azione" (Oliva) si traducevano in gestualità vocale ed orchestrale, che ostentava il plebeo, ed in cui la passionalità si convenzionalizzava nell'esibizione amplificata del colore locale. E questa tendenza si radicalizzava in *Il filtro* (1906), scritto ancora una volta per la musica di Paul Allen e giunto alla rappresentazione nell'ottobre del 1912: ad ambientazione marinaresca, in un villaggio siciliano del secolo XVII, il libretto giocava sugli effetti scenografici, sulla coralità popolareggiante e sul manierismo del colore locale, in un deflagrare dell'elemento magico e della gelosia amorosa che si convertivano in veneficio e suicidio, senza però che lo slontanamento temporale riuscisse a far levitare la dimensione barbarica nella solarità mediterranea.

Negli ultimi mesi della sua vita Capuana iniziava a lavorare a un melodramma giocoso sull'abate Meli, nel quale si riprometteva di servirsi del semiritmo e del dialetto siciliano per conferire "caratteri spiccatissimi" ai personaggi, immettendovi "tutta la mia anima siciliana e quella fresca vena di *humor* che nessuno può negarmi". Ma, in realtà, la mente di Capuana era altrove: l'entrata in guerra dell'Italia l'aveva riportato all'ardore patriottico della prima giovinezza. Nella virulenza del suo interventismo – come anche nel culto rivendicativo della 'sicilianità', così manifesta nei melodrammi 'insulari' – è percepibile la radiografia politica dell'ultimo Capuana, dietro cui agiscono non i nuovi irrazionalismi del primo Novecento, ma l'idolatria antiquata del patriottismo e dell'unitarismo risorgimentali, con i suoi corollari autoritari e coloniali. Il 10 novembre 1915 lo scrittore annunciava a Scontrino di aver "quasi finito il primo atto, e ne sono contento!", di *Lu New*: qualche giorno ancora ed il progetto, concepito *in limine mortis*, era interrotto dalla partenza di Capuana verso il paese dal quale, shakesperianamente, "no traveller returns".

### Luigi Capuana and the theatre

*Luigi Capuana's entire theatrical itinerary is here quickly but not roughly crossed, showing that it was one of the main activities of the writer of Mineo, not only due to economic reasons. Since his early youth Capuana tries the theatre writings that he will never leave except for some inevitable intermittence.*

*In his best results he anticipates solutions of which Pirandello will be inspired by, and always, thanks to his experimentation attitude, he makes the very first attempts of free verse in Italy in the field of libretto.*