

MATTEA CLAUDIA PAOLICELLI

Malia di Luigi Capuana e la rottura del contesto. Dal libretto alla scena.

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MATTEA CLAUDIA PAOLICELLI

Malia di Luigi Capuana e la rottura del contesto. Dal libretto alla scena.

Dallo scientismo zoliano al malessere psicologico, Malia si pone come frattura ed innovazione di un nuovo modo di intendere la letteratura e di portarla in scena. Parlare in tal contesto di Capuana e di quella che è stata definita la sua più commovente creatura, ammaliata dalla passione, vuol dire mettere in luce un processo di sperimentazione artistica nato dalla rottura dalle convenzioni sociali, culturali e letterarie dell'Ottocento romantico, rottura che trova risoluzione e compimento nel dramma musicale, che è rottura anch'essa con la conservazione dei generi e la tipicità della novella. Parallelamente, l'esaltazione nervosa di Malia contro una religiosità ostentata ed il ricorso alla superstizione della fattura fanno del personaggio un'anima inquieta, turbata, in ricerca costante di un elemento umano o materiale che cambi le regole e le impostazioni sociali e morali stabilite. Dal grottesco alla magia, il tormento interiore finale della giovane protagonista si risolve ancora una volta con la rottura di una soluzione precedente. Malia nasce come libretto d'opera, ma diviene fatto scenico quando, incontrandosi con la musica, riesce ad armonizzare i suoi dissidi spirituali e narrativi. La rivalutazione di una siffatta produzione letteraria, a lungo trascurata, si pone l'intento di riscoprire una destrutturazione linguistica e di valorizzare un meccanismo scenico che ha saputo coniugare la regionalità della lingua con la rappresentazione e l'analisi introspettiva ed universale dei sentimenti.

Era caro a Luigi Russo un motto popolare siciliano: «Si carmasse vossìa»,¹ rivolto con ironia da Angelo Musco, l'attore che interpretò sulle scene *Malia*, *Lu Paraninfu* e *U Cavaleri Pidagna* di Luigi Capuana, ai suoi conterranei divisi tra i partiti dei borbonici e dei repubblicani, in una Sicilia che affrontava con fierezza la questione unitaria con il resto d'Italia, ma con una punta di ribellione in più, quella di una terra staccata dal continente fin dai vespri siciliani, subendo un dominio impolitico che ha accentuato il suo anticonformismo.

Russo, definendo Capuana «il Battista del realismo e dell'arte verghiana»,² vuole alludere al ruolo che l'autore ha mutuato probabilmente dall'esperienza giornalistica di riportare in maniera oggettiva i fatti e i sentimenti di ribellione del suo popolo. Egli ebbe il compito di far scoprire che la vera patria era nella provincia. Da ciò il carattere politico che assume il nostro Verismo, diversificandosi dal naturalismo francese ed inglese e iniziando da Capuana una forma di riscatto popolare e culturale.

Malia rappresenta il progredire dello scrittore di Mineo verso un'intuizione più poetica della vita ed un'arte più sicura nell'esprimerla. Figlio di un popolo che l'appartenenza insulare e la storia hanno reso taciturno, severo, pensoso, avvezzo alle lunghe meditazioni e contemplazioni, fotografo curioso ed instancabile nell'immortalare ogni istante della vita,³ coglie acutamente nell'espressione del volto, in una parola, in un gesto le intenzioni segrete, mostrando come le idee lente, nevrotiche e tenaci dei suoi personaggi sorgano a poco a poco dalle oscure, complesse, remote reazioni della sensibilità e come questa sia avvolta dall'idea di un principio divino o diabolico ma fatale, inerente al mistero stesso della vita.

Nella tecnica di scrittura, che egli utilizza per la prima volta in occasione della realizzazione di un libretto d'opera, rappresenta come la vita interiore si sveli o si tradisca in sguardi profondi o in colloqui brevi e spezzati o nelle rotture di spazi scenici e psichici, nei quali il significato essenziale del pensiero, oltre alle parole, è

¹ L. RUSSO, *Verga romanzieri e novellieri*, Torino, Edizioni Rai, 1967, 25.

² Sebbene Russo fosse un profondo estimatore dell'opera verghiana, giudicando l'arte del Capuana molto limitata, riteneva che l'importanza del mineota risultasse nell'aver captato le influenze stilistiche che si andavano diffondendo in quel periodo in Europa, riuscendo ad esemplificarle in un nuovo ideale di cultura e di metodologia letteraria dal quale anche Verga avrebbe attinto. *Ibidem*, 10.

³ Per il profilo caratteriale del Capuana, G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla letteratura*, vol. III, Bergamo, Edizioni ATLAS, 2006, 433.

nell'inflessione delle voci, nella modulazione dei suoni e nei silenzi che lasciano quasi esalare dall'intimo ciò che non è espresso.

L'arte di Capuana in *Malìa* è moderna, di una modernità non ricercata, e si discosta dai canoni letterari precedenti per le sue inclinazioni mistiche, per il rilievo che dà alle forze irrazionali ed incoscienti dello spirito, per la sua scarsa fiducia nelle energie morali dell'uomo, che sembra a volte inclinare ad un fatalismo rassegnato. La superstizione diviene, infatti, il tema principale attorno al quale decide di far ruotare la sua trama narrativa, rendendolo elemento psicologico ed etnico proprio della sua gente.

Malìa tra società e religione

Analizzare *Malìa* significa porsi dinanzi ad una matassa testuale inscritta nella comunità sociale e verbale del paese con le sue *koinè* rurali, i suoi costumi antropologici che convergono nelle voci e nei pensieri.

Così l'opera rappresenta da subito una rottura dal contesto sociologico della produzione letteraria romantica in quanto dà forza ad una classe umile e popolana che spicca per le sue credenze e la sua istintività, mentre gli umili di Manzoni erano destinati a subire le angherie ed i soprusi dei potenti, costretti a mettere a tacere i loro desideri e i loro tentativi di ribellione, rappresentando la classe sociale destinata a soccombere se l'intervento della Divina Provvidenza non determinasse il suo cammino catartico di accettazione della sofferenza e conseguente salvezza. La società romantica, da Shakespeare a Manzoni, è composta quasi per la totalità da signorotti che diventano man mano protagonisti delle varie vicende; gli umili, sebbene nei *Promessi Sposi* siano i protagonisti, sembra che ruotino attorno ad un meccanismo di narrazione che, per assolvere la funzione di romanzo storico e pedagogico, ha bisogno soprattutto di raccontare e descrivere il ruolo dei potenti, dei borghesi e dei nobili.

Il vigore dei personaggi in *Malìa* risiede, al contrario, nel loro carattere che giammai rappresenta un limite in quanto è risorsa e fondamento per l'intera struttura tematica della storia dall'inizio all'intreccio, alla conclusione.

Nel 1877, subito dopo l'apparizione a puntate de *L'Amazzatoio* di Zola, Luigi Capuana scrive un saggio sull'autore francese riguardo al « problema del romanzo contemporaneo ».⁴ Introdurre in Italia una narrativa fondata sui documenti che raccontassero il presente, comportava svolgere un'inchiesta sulla situazione reale del nostro Paese che accusava le interferenze del centralismo amministrativo e del trasformismo politico. Ciò voleva dire in letteratura mettere da parte i personaggi eroici, il dualismo irrisolto di osservazione ed immaginazione e la retrodatazione; così la

⁴ Leggendo lo studio di Luperini sui rapporti del Verismo con il Naturalismo, ci si accorge che la problematica relativa alle mutazioni di canone e alla messa in discussione della tradizione precedente non fa parte solo di un lungo dibattito recente, ma di ogni epoca letteraria di svolta. Il sostrato dal quale nasceva *L'Amazzatoio* era dato dall'affermazione delle teorie positiviste di Taine, quelle relative all'evoluzionismo di Darwin, alla fisiologia medica e alla sociologia di Comte. Tutte queste componenti portarono inevitabilmente ad interrogarsi sul metodo del romanziere e sul ruolo del personaggio narrativo. Ne venne fuori che all'uomo metafisico successe l'uomo fisiologico, che vive in stretto rapporto con la società, ed il romanziere non doveva più limitarsi ad essere un semplice osservatore, ma uno sperimentatore, un biologo, un medico e un sociologo, in poche parole un 'naturalista'. Capuana, scostandosi da questo tipo d'impostazione letteraria, preferiva parlare della realtà del suo tempo con il cuore e con lo spirito, per renderla realtà vivente, esortando il narratore moderno a tenersi lontano dalle invenzioni e dalle falsificazioni pseudostoriche della corrente naturalista, convinto che la scienza sperimentale non poteva vivisezionare l'anima o indagare sulla realtà come avrebbe potuto fare solo l'osservazione diretta dell'artista-narratore (Cfr. R. LUPERINI, *La scrittura e l'interpretazione*, Firenze, Ed. Palombo, 2006, 135).

‘narrativa campagnola’⁵ di Ippolito Nievo serve a corroborare il desiderio di dar forza al carattere rustico dei personaggi, figli della loro terra, ma ad una condizione, quella di fotografare (ricordiamo che la fotografia era ritenuta da Verga un ‘vizio’⁶ del suo amico Capuana) come il sentimento definisca i contorni delle figure e come queste si relazionino tra loro, ignare di essere descritte ed osservate, senza cioè l’opinione dell’artista che ne ruba la veridicità.⁷

Dal punto di vista narrativo, Jana di *Malìa* rompe anche con il contesto religioso e morale che la circonda: bestemmia, tradisce, desidera, è sola nella sua inquietudine verso la vita e, secondo una vera e propria linea artistica che da Beaumarchais giunge ad Ibsen, riproduce il personaggio di umile estrazione che diventa supporto di se stesso, agisce e si aiuta a vivere, descrivendosi da solo; dichiara Capuana:

Don Abbondio, Perpetua, Padre Cristoforo, la Signora di Monza, gli uni tutti di un pezzo organici, figli soltanto della sua immaginazione; gli altri messi insieme con elementi imposti dalla cronaca e dalla storia.⁸

Quindi, provando a spiegare il processo di creazione de *I Promessi Sposi*, lo scrittore di Mineo pensa che Manzoni si sia potuto trovare di fronte alla spontaneità di alcuni personaggi, riconoscendone le reali fisionomie ed al tempo stesso sacrificandone le verità, con lo sforzo di ricostruzione delle immagini di altre creature appartenenti esclusivamente alla storia e mai conosciute da cui doveva trarre dei dati e ridisegnarne i ritratti.⁹

Capuana, prendendo in esame un frammento di Bonghi sull’opinione intorno all’amore nell’opera d’arte, giunge a considerare che la scelta narrativa manzoniana ne *I Promessi Sposi* sia stata generata dal pensiero religioso dell’eccessiva sensibilità e sensualità italiane che non necessitano di essere stimulate, ma frenate perchè facilmente riducibili al peccato dalla vivace rappresentazione del sentimento.¹⁰ Per questo, dunque, Manzoni elimina tutte le scene d’amore, scaturite dall’atto inconsapevole della creazione del romanzo, che confessa di aver curato anche meglio delle altre. Così facendo, il sentimento e l’afflato amoroso non possono essere drammatizzati, né connotati sotto forma di trasporto emotivo e carnale verso l’altro, ma semplicemente riassunti e ricordati liricamente, o nel momento della loro trasumanazione nell’eterno (Ermengarda) o nel distacco ideale da essi (l’addio ai monti di Lucia). Aspra la condanna di Capuana al ruolo del moralista e censore cattolico che prende il sopravvento sull’artista, come se:

Renzo e Lucia, ridotti due larve incolore, da amanti appassionati che erano nella prima redazione del romanzo, non cessassero di rimproverarlo della crudele operazione fatta su di loro.¹¹

Una costruzione siffatta dei personaggi, che porta alla soppressione del sentimento nelle creazioni dell’arte con la parola, non è per Capuana vera arte perché questa non

⁵ Ivi, 131.

⁶ G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla letteratura*, 434.

⁷ Ivi, 136-137.

⁸ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Ed. Cav. Niccolò Giannotta, 1899, 27.

⁹ Ivi, 30.

¹⁰ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, 25.

¹¹ Ivi, 33.

corrompe, piuttosto purifica il cuore e la mente. È saldo in lui il principio ed il criterio di metodo che l'arte non debba essere convenzionale.¹²

Non a caso il mineota riflette su una frase indirizzata dal De Sanctis all'opera dantesca: «Fare il suo mondo e abbandonarlo alle dispute degli uomini».¹³ Questo è quello che Capuana considera l'ideale di ogni artista, aggiungendo che «l'essenza dell'arte è la forma e che tutto il resto è sostrato, materia inorganica, di cui essa deve servirsi pel suo scopo creativo».¹⁴

Il risultato è che l'arte non può essere rinnovata da chi vuole renderla viva utilizzando esclusivamente le funzioni dello spirito, quindi della religione, e quelle della scienza perché egli sostiene che «nell'arte opera il pensiero»,¹⁵ ma soltanto con una delle sue forme che è l'immaginazione. Questa se si tramutasse in riflessione sarebbe un concetto astratto e l'arte con l'astrazione è incompatibile. Così Tolstoj, che condanna tutte le opere d'arte antiche e moderne, ha anch'egli un limite, quello di essere «immiserito dal misticismo»¹⁶ perchè attribuisce al poeta un ruolo di sacerdote e profeta e crede che solo Manzoni «ripudia un genere d'arte in nome d'un principio d'arte»,¹⁷ non considerando invece i confini della sua stessa letteratura.

Dalla dilatazione dell'intrigo alla funzione del simbolo.

Entrando nel merito dell'atto creativo e distintivo di *Malìa*, è possibile considerare che, a differenza del fondamentale principio artistico manzoniano di rendere i protagonisti del suo romanzo parte della gente che li circonda, facendoli passare attraverso le loro vite e le loro storie che determinano unicamente lo sviluppo delle azioni, l'intreccio delle situazioni nel romanzo del mineota si snoda invece dalle caratteristiche patologiche ed autonome di Jana e dalla sua appartenenza libera ed incondizionata ad una società che la miseria ha contrariamente omologato nella superstizione.

Durante la costruzione della *fabula* si assiste gradualmente alla dilatazione dei sentimenti di Jana che allargano il tessuto della trama stessa: dall'alienazione da sé e dal ruolo di sorella e fidanzata fedele, che i parametri antropologici e sociali le hanno cucito addosso, ai retrospettivi disturbi interiori.

L'analisi di questi da parte di Capuana e del pensiero in generale costituisce l'elemento disgregatore della trama, facendola di espressioni gestuali e verbali inaspettate che si scontrano con l'immobilità o il lento fluire delle cose o la mancanza di reazione emotiva del contesto che circonda i fatti.

È come affermare che la componente degenerativa in Capuana fissi fortemente i criteri testuali dell'opera.

Ecco definirsi i ruoli esterni ed interni alla drammatizzazione a seconda dell'irruzione violenta ed istintiva degli scatti di pensiero e dei moti dell'anima, come nel caso di Carìstia, la «vecchia magara»,¹⁸ di cui si sente solo la voce dal di fuori, ma con il suo impeto è già tutta dentro la scena, determinandone gli sviluppi e l'intrigo. «Nun ti l'hai a godiri! – inveisce contro Ninu che doveva maritarsi con la nipote e invece la lascia - No, No! Focu di l'aria, Signuri!».¹⁹

¹² Ivi, 48-49.

¹³ A. MARCHESI, *Il testo letterario*, Torino, SEI, 1994, 257.

¹⁴ Ivi, 259.

¹⁵ Ivi, 261.

¹⁶ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, 25.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. CAPUANA, *Malìa*, a cura di D. Morea, Napoli, Ed. Bellini, 1995, 13.

¹⁹ *Ibidem*.

Anche in Jana è evidente una concatenazione drammaturgica di modi e di gradi di essere e il loro carattere di estraneità si costituisce rispetto all'essenza del personaggio, dato che le sue caratteristiche, determinate da passione ed isteria, sembrano indipendenti e staccabili dal contesto della psiche che si ribella ad esse, venendo a disporsi secondo una continuità di atteggiamenti e di espressioni che rappresentano la naturalità della vita e dell'agire.

Si alimenta allora una 'forma'²⁰ che mantiene vivo il tessuto interiore e vivifica anche le varie facoltà composte da volontà, desideri, istinti e disposte gerarchicamente rispetto ad una, scelta come primaria, che serve ad individuare la tonalità del personaggio ed è il suo temperamento; contemporaneamente quella forma stabilisce una relazione precisa con i temi fondamentali del suo ambiente (la spiritualità, l'ambiente sociale, i valori), che sono fuori da Jana, proprio perché si presentano a lei come realtà oggettive: con essi la donna è in continuo rapporto perché sono i temi che le permettono di far capire al pubblico chi sia e cosa voglia veramente.

Quando poi quella forma, interna alla donna, include le forme degli altri (come lo stupore del padre e della 'ze Pina per il suo male, l'onore di Nino che decide tuttavia di sposarla più per un senso di possessività che di amore, la passione che avvolge Cola nel maleficio) e ciò arriva a condizionarne ragioni di vita, azioni e scopi della protagonista fino a renderli partecipi della sua volontà, allora nasce una complementarità fra l'esistere e l'essere e si stabilisce il carattere drammatico che rappresenta un passo ulteriore verso la consapevolezza delle ragioni intime del personaggio.

Proprio qui si arriva alla scelta artistica, forse più cruciale della storia del teatro italiano, dove convergono sia i modi passati di una visione impressionistica 'dal di fuori',²¹ sia quelli dell'indagine espressionistica 'dal di dentro'²² e qui si pone la 'voluttà dell'arte'²³ di *Malia*, come della rappresentazione di un carattere che, secondo la profondità del proprio scontento e la propria capacità di vedere con chiarezza la sua condizione irrisolvibile di tormento, passa da una fase d'insoddisfazione ad un'altra di sofferenza, dimostrando prima l'irrazionalità superstiziosa che le concede di abbandonarsi tra le braccia di Cola e poi la razionalità finale di accettare lo scioglimento del maleficio. Torna l'analogia di Fergusson che spiega la necessità del vivere (intesa come summa episodica) e che fa scaturire la compassione degli spettatori per Jana, ma anche il loro rifiuto, tipico cechoviano, per ogni sua redenzione.²⁴

²⁰ E. MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica contemporanea*, Bergamo, La Scuola Editrice, 1967, 92.

²¹ Ivi, 39.

²² *Ibidem*.

²³ Oliva pone in rilievo il «principio del potere creativo della forza psichica» nell'arte di Capuana, come teoria già enunciata dallo scrittore nelle *Cronache letterarie*. Cfr. G. OLIVA-L. PASQUINI, *Teatro italiano*, Palermo, Sellerio Editore, 1999, 21.

²⁴ Sulle teorie di Fergusson e Cechov vedasi E. MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica...*, 155-180. Il compatimento universale, per Cechov, implica il decadimento di Dio, se nega la vitalità dell'esistenza e degrada sino all'inutile ogni azione ed ogni atteggiamento. Siamo in una fase estrema di pessimismo, solamente per fortuna lambita da Capuana che in *Malia* sembra sostenersi piuttosto sull'intuizione ritualistica dell'idea del dramma di Fergusson. «Non è assolutamente possibile – sostiene Fergusson – cogliere la coerenza della tragedia se non attraverso l'infingimento scenico dei personaggi e degli avvenimenti [...] Esso fa prima di tutto appello alla sensibilità istrionica, proprio come una composizione musicale, e a dispetto della sua teoria matematica e della sua notazione astratta, può solo venir percepita dall'orecchio [...] Il concetto dell'analogia, come quello dell'azione, è utile, non a fine di creare uno schema astrattamente intellegibile dell'arte del dramma, ma per orientare il nostro interesse verso i rapporti tra gli elementi concreti. E questi elementi, le azioni nelle loro forme diverse, dobbiamo percepirli direttamente, prima del predicamento, Ivi, 158-164.

Il nesso dialettico tra la *fabula* e il dramma in Capuana sta nel fatto di ‘globalizzare’ le espressioni, rendendole fruibili ed analizzabili su tutti i livelli, da quello spirituale a quello sociologico, svelando un’archeologia di sentimenti che problematizzano i confini ideologici e recuperano, nel campo dell’autonomia dell’arte e della sua storicità ed appartenenza culturale, un’acuta sensibilità.

È chiaro come la presa di coscienza dei problemi vitali, l’impiego costruttivo nella prefigurazione e stesura dell’opera come atto di coscienza attiva ed operativa del suo agire, prima poetico ed interiore e poi narrativo ed analitico, abbiano determinato un momento concreto di confluenza fra l’osservazione e lo studio della gente e la propria intenzionalità artistica rapportata alle umane e realistiche passioni.

In *Malia* non si descrive l’origine della passione o del tradimento di Jana e di Cola, bensì un processo di conoscenza sequenziale dell’altro, fatto di discorsi e di gesti che portano all’attrazione fisica e sentimentale dei due futuri amanti. L’incidenza storica delle situazioni si sviluppa dall’interagire delle azioni e questa favorisce l’elaborazione della trama e la creazione di una sua psicologia intrinseca, nata dalla spontaneità degli eventi.

Si compie adesso il rito come ragione prima e sviluppo ultimo della vita scenica, officiato in favore dell’io, ed inizia il tentativo di armonizzare espressione e struttura, amore e necessità. Ad un certo punto della deduzione, si presenta un salto improvviso dall’architettura letteraria a quella scenica e quindi si riassumono realtà diverse nel simbolo che denota, secondo la teoria dell’informazione, «la forma più evoluta di significazione, l’unità graduale che lo lega con la realtà che gli sta dietro in relazione unitaria e funzionale».²⁵

Il simbolo è la ‘malìa’, tratta dall’aggettivo latino *malus*, malvagio, dannoso, usato da Virgilio come magico; da qui *maleficium* che significa non tanto misfatto quanto inganno e sortilegio, stregoneria, incantesimo, in particolar modo quello con il quale si pretende di legare la volontà e la libertà degli uomini. Ma la parola ‘malìa’ e il nome ‘Jana’ presentano in essi anche degli interessanti connotati grecizzanti. Se si pensa che Catania e la sua provincia, prima di essere romanizzate, furono colonie greche, subendone linguisticamente tutte le influenze, è possibile che lo *iōd*, ossia la vocale -i lunga di ‘Jana’, seguendo il termine ‘malìa’, diventi per iotacismo la sua vocale -i accentata e quindi è come se i due idiomi si incontrassero per formarne uno solo: ‘Maliiana’, scisso necessariamente in due parole complementari tra loro, utili a rafforzare il contenuto. La creazione dell’immagine oggettiva fa sì che il soggetto partecipi al significato del simbolo, acquistando una valenza comune e aumentandone il senso e l’importanza, qualora assimilato nella sua struttura interiore. Il campo delle sue forze sensibili ed intime avviene attraverso l’esplorazione dell’invisibile, ma trova anche consapevolezza di esistere nella fisicità (tanto concreta da sembrare tattile) delle azioni e delle percezioni. Così dal nome Jana spontaneamente scaturisce la derivazione anche del sostantivo ‘janara’, dal latino *ianua*, porta, con il significato di insidiatrice delle porte di casa, il cui dio protettore è Giano, ed il ruolo di maga che entra nelle abitazioni per compiere sortilegi.

²⁵ Secondo la teoria dell’informazione citata, non più l’oggetto è significante, ma il simbolo è oggettivante: in altre parole, è il simbolo stesso che diventa ‘oggetto’ ed esperienza poetica con una disponibilità così ampia da includere non solo la fantasia, ma la realtà più vasta di tutto l’essere umano. Si intende che i simboli diventano, man mano, strumenti di uso quotidiano perché, in quanto mezzi di conoscenza e di consumazione, sono da ritenersi interamente consumabili. Cfr. Ivi, 87. Il richiamo a tale teoria rende sostenibile l’ipotesi sull’identificazione riflessa di *malìa*, assunta a simbolo della credenza popolare, in Jana.

Il concetto può trovare forza nelle parole di Nedda che esclama: «[...] 'n casa nostra, cc'è lu 'nfenu peju di prima»,²⁶ ignara di quale fosse la causa e già intuitivamente cosciente dei cambiamenti. «Cc'è quarchi cosa sutta can nun arrivu a capiri»,²⁷ aggiunge.

Si può, per le ragioni citate, desumere che dunque Jana sia la prosecuzione e l'oggettivazione dell'effetto magico della malìa.

Se il nome della donna ripercorre da un lato la tradizione onomastica della narrativa siciliana e sarda, quasi a connotare la volontà precisa di conservazione delle maschere già note al pubblico, dall'altro paradossalmente caratterizza solo il ruolo di questa Jana di *Malìa*. Considerato che, per la prima volta nei suoi romanzi e contrariamente alle scelte stilistiche in voga, in un titolo non compare il nome del o dei protagonisti della vicenda, è possibile sostenere molto verosimilmente che l'effetto-simbolo serva a personificare l'identità del soggetto, attribuendogli significato e corpo.

Il nome non ha nel caso di Jana un carattere esclusivamente convenzionale, ma assume una funzione di contenitore dei suoi molteplici aspetti psichico-sensibili, rappresentando il ruolo e l'identità del soggetto, inconsapevole del peso che si porta addosso.

Sarà Jabès, anni dopo, a rafforzare questa teoria del nome, iniziata in un certo senso da Capuana, intendendo la scrittura letteraria e scenografica come la «sovrersione non sospetta»²⁸ contro il potere del nome. Essa cerca di uscire dall'ordine del discorso e della rappresentazione, dall'identificazione che lega le cose e le persone ai nomi e che tuttavia determina la realtà dell'essere e dell'appartenenza. Ma, come avviene in *Malìa*, la rappresentazione del reale, spostandosi dall'aspetto concreto della denominazione, cerca di rendere visibile ciò che è altro da essa, l'alterità che l'identità nasconde, diventando finzione.

Secondo quest'ottica, l'intitolazione dell'opera non allude quindi alla credenza popolare, ma rappresenta il rovescio di quanto si crede: essa vorrebbe indicare il potere di Jana sugli altri, legato alla stregoneria e all'occulto (ipotesi che si incontra con l'interesse di Capuana per la magia nera).

Lo stesso nome Jana instaura con la malìa, che produce e che si fa oggetto del suo essere, un rapporto necessario di contiguità e causalità, denotando e connotando. Si rende, in tal modo, veicolo di stereotipi, di valori positivi e negativi, stigmatizzando il personaggio.

Jana così non subirebbe l'onta della superstizione, ma se ne servirebbe per schermarsi dietro di essa, usandola addirittura per svolgere il ruolo per cui interviene sulla scena al fine di compiere il suo sortilegio su se stessa e sugli altri. Inganna la sorella Nedda e il fidanzato Nino e lega a sé il cognato Cola.

²⁶ CAPUANA, *Malìa*, 33.

²⁷ Ivi, 34.

²⁸ Scrive Jabès: «La poesia fa trasparire dal suo fondo un respiro, una riflessione riversata nello spazio della parola [...] La sua finalità è realizzare l'inatteso, disorientare le coordinate del lettore mettendole in discussione, demolire per ricostruire aggiungendo nuovi luoghi di percezione». Cit. E. JABÈS, *Il libro della sovversione non sospetta*, a cura di Antonio Prete, Milano, Edizioni SE, 2005, 33. L'orientamento del testo è di confine, in bilico tra la forma-poesia e la forma-prosa. La sua non è una riflessione sui caratteri poetici, ma un dirigersi in quella zona della conoscenza dove il pensiero costituisce la più alta forma di poesia. In riferimento alla sovversione, la parola sovverte ogni cosa dal suo senso originario, pertanto l'opera non può mai dirsi compiuta perché lascia aperti altri interrogativi. E' ciò che in qualche modo riflette anche la scrittura di Capuana in *Malìa*.

Entra qui in scena la rappresentazione del paradosso e della mistificazione continua: Nino preferisce convincersi di aver visto una pupa di cera con uno spillo in testa e credere che quella rappresenti Jana sulla quale è stata applicata la fattura, preferisce chiedere a don Sciaveriu se

è veru [...] ca sutta lu malifiziu nun semu cchiù libiri, stamu 'mputiri d'autru? [...] E accusi unu si po' fari amari di 'na pirsuna, macari a dispettu d'idda,²⁹

per trovare una giustificazione al tradimento di Jana, piuttosto che vedere la realtà delle cose, cioè la passione della sua donna per un altro uomo.

Capuana viene a stabilire così un'oralità oscillante fra morfologie e ritualità e in questo c'è una delle radicali novità che istituisce l'autore a quei tempi e dalla quale Pirandello trarrà spunto.

La lingua come scansione e misura del tempo drammaturgico.

Nel tentativo di esaminare il significato linguistico dell'opera, a mio parere appare opportuno rifarsi ancora alla tradizione romantica italiana, proponendo nuovamente come asse di paragone Manzoni e cogliendo il riferimento di un'analisi critica di Italo Calvino a *I Promessi Sposi*, secondo la quale Renzo Tramaglino passa dalla conoscenza al timore della parola scritta, di cui si serve l'avvocato Azzecagarbugli, al latino di don Abbondio e alle parole profetiche di fra' Cristoforo. Nel corso del romanzo, Renzo sembra vivere nell'insofferenza di argomentare le sue opinioni perché scopre che la parola è uno strumento di potere a lui avverso e impara l'arte del silenzio.³⁰

Si deduce, quindi, che la rivoluzione linguistica manzoniana, operata con la volontà di far riconoscere l'identità del Paese nel Fiorentino, scelto come lingua del romanzo, non salvi Renzo dalla difficoltà di trovare le parole adatte a farsi capire, perché si tratta di un umile di fronte alla maestosità pomposa di una lingua ben parlata.

Ancora più significativo è ora comprendere come Capuana, di fronte a tali parametri, applichi un'altra rottura, questa volta dall'aulicismo linguistico, dando forza alla parola siciliana in *Malìa* più marcatamente che nelle altre sue opere, perché al momento della rappresentazione potesse essere riconosciuta, senza ombra di dubbio, come produzione siciliana, conferendo al testo quell'importanza di provenienza culturale e geografica della quale la drammatizzazione in toscano della *Cavalleria Rusticana* era stata privata.

Già dal titolo una parola riassume e anticipa tutto il contenuto della *fabula*: dalla 'magarìa'³¹ ai legami dell'incantesimo; questo evidentemente si voleva perché la verbalità scelta condensasse in sé la gravità delle cose e dei sentimenti, divenendo un laccio materiale che legasse le parole e le azioni della scrittura narrativa nella spiegazione possibile del sortilegio amoroso. Si leggono così sin dall'atto primo le parole di Nino che si riferiscono agli sposi: «Attaccati stritti, ca nun si ponnu sciogghiri cchiù»,³² oppure l'avvertimento di 'ze Pina a Cola il giorno delle nozze: «Hai lu lazzu a lu coddu»,³³ o quando Jana implora Cola di allontanarsi da lei dicendo:

²⁹ CAPUANA, *Malìa*, 45.

³⁰ I. CALVINO, *Il sistema del potere nei Promessi Sposi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, 48-67.

³¹ CAPUANA, *Malìa*, 18.

³² Ivi, 7.

³³ Ivi, 10.

«Sciugghitimi»,³⁴ e ancora Cola: «Vi vurrissi anzi attaccari cchiù forti! Mi aviti attaccatu peju, Jana!»³⁵ e infine di nuovo le parole di Nino: «E' rutta la magaria».³⁶

La parola non esprime, ma accenna, suggerisce ed incanta perché ispirata dai tremiti dell'anima che commuovono e non si acquietano.

In tutto lo sviluppo della vicenda le parole ricorrenti, quelle che danno corpo alle immagini e alle situazioni, concernono proprio l'uso del colloquiare, come: «palora [...] parrammo [...] parrava [...] parrati»,³⁷ etc. Tutto, intorno alla parola, si fa ombra e finzione e l'ansia e il desiderio inappagato dello spirito costituiscono appunto la magia che forma, dissolve e tramuta senza tregua le illusorie parvenze.

La parola sviluppa l'enigma che la creazione drammaturgica rappresenta.

Diventa, quindi, espressionista perché si compiace di svelare la deformazione degli stati d'animo e le situazioni delle sue creature. Molto spazio è dato, com'è noto, dall'espressionismo al cambiamento d'umore e allo spostamento dei punti di vista e dei sentimenti.³⁸ L'uso della parola così può racchiudere l'insita sessualità che trasmette attraverso i canali orali ed estetici in cui si realizza e troviamo Cola che esorta Jana a parlare dicendole: «Chiddu ca vi veni 'n bucca. Di li vostri labbra nun ponnu nèsciri cosi brutti»;³⁹ ma l'uso e il non uso della parola può avvenire anche per capriccio, come ricorda 'ze Pina, riferendosi a Jana: «Nun si cci po' scippari 'na palora di la vucca».⁴⁰

Si può anche sostenere che le teorie di Bergson e della tematica surrealista⁴¹ partano dall'automatismo dell'espressione letteraria usata da Capuana come automatismo e talvolta inconsapevolezza dell'agire. Quindi Jana è portata da uno scatto iroso ad imprecare contro la Madonna, Cola in preda all'automatismo delle parole avvinghia a sé Jana in abbracci e baci incontrollati, infine Nino, spinto dal delirio automatico delle parole di Cola, che vuole ancora la ragazza per sé, provocando la sua ira, ucciderà il rivale e solo un attimo dopo sembrerà comprendere di aver posto fine all'incantesimo.

Inoltre, la parola siciliana in *Malia* condensa in sé il grottesco che è proprio di quelle scene in cui viene proposta una realtà obiettivamente lacerata, deformata e sconnessa da cause indipendenti dalla volontà dei personaggi, la cui ragione di vita appare invece nascere dalla volontà di suturare e, quindi, di ricondurre a normalità la rottura e la deviazione determinata oggettivamente dai fatti.

Cola propone a Jana di mettere fine alla clandestinità della loro storia d'amore per poterla vivere alla luce del sole, volendo confessare a Nino la verità e dandogli anche sua moglie in cambio. Argomenta così, come se si trovasse davanti a lui: «Facemu canciu, 'Ninu? Nn'haiu 'nvidia, chista è la verità».⁴² Poi, tornando a rivolgersi a Jana: «E la curpa è tutta di vostra soru, ca è divintata 'na lima surda! Zichi! Zichi! Zichi! Di la matina a la sira. Mi fa fuiri la casa».⁴³

³⁴ Ivi, 27-28.

³⁵ Ivi, 28.

³⁶ Ivi, 50.

³⁷ Ivi, 8-9-24-40.

³⁸ MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica...*, 123.

³⁹ CAPUANA, *Malia*, 14.

⁴⁰ Ivi, 22.

⁴¹ Puntualizza Marconi, a proposito dell'automatismo di Bergson, che espressionista è la tensione voluttuosa con la quale avviene la deformazione degli stati d'animo e delle situazioni delle creature. Pertanto ricorda che molto spazio è dato dall'espressionismo al 'capriccio', inteso come cambiamento d'umore. Tale definizione avvala ciò che in *Malia* si va producendo. Cfr. MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica...*, 96.

⁴² CAPUANA, *Malia*, 26.

⁴³ *Ibidem*.

Ovviamente la *fabula* dovrà proseguire nel suo intreccio e Cola non riferirà mai a Nino le sue intenzioni, ma più tardi, a colloquio con lui, Nino esclama, con richiamo evidente alla magia di Caristia: «O sta storia finisci o la fazzu finiri iu! Ci scacciu la testa a corpi di zappuni, comu a 'na vipira e perdu la libirtà».⁴⁴

Alla luce di quanto analizzato, la non-identificazione (da cui Brecht fa derivare metafisicamente lo straniamento)⁴⁵ del soggetto nella lingua univoca della nazione sembra essere giustificata non tanto da un bisogno critico, polemico, rivoluzionario di Capuana quanto dalla configurazione dell'assoluta autonomia dell'io sulla scena e delle sue manifestazioni anche orali; ciò porta a riflettere su come l'autore non abbia voluto accortamente ottenere la non-identificazione linguistica per motivi politici, ma perché il personaggio non poteva più essere descritto, in quanto le innumerevoli forme psichiche che incominciavano a muoversi palesemente dentro di lui, aprendo la strada agli studi freudiani, non potevano più concedersi stabilità, ma avevano bisogno di essere esplose sulla scena attraverso il Siciliano che l'autore, attraverso la sua operazione, rivela al lettore non solo come lingua, ma come costume sociale.

Dentro la parola, la rottura con il contesto narrativo sta nel fatto che Jana invoca, senza accorgersene e senza lasciarla presagire nemmeno dal lettore, la logica come strumento necessario per comprendere il perché della vita e del suo destino, nel momento in cui non si riconosce e non è riconoscibile dagli altri, quando cioè non ha più una sua identità precisa. Si leggono così parole disperate rivolte al cognato Cola, convinto che su di loro sia stata applicata la fattura e nulla possano fare per porvi rimedio: «Nun è veru: nun po' essiri, - dice Jana - nun div'essiri».⁴⁶ Aggiunge: «Nun vogghiu accunsentiri [...] Nun vogghiu amarivi ppi forza».⁴⁷

Sembra di leggere un'anticipazione quasi del teatro della non soddisfazione di Genet⁴⁸ ed ora giunge ad operare l'arte drammaturgica del Capuana, in bilico tra la logica per le situazioni esterne e la discontinua intuizione letteraria di rivelare i fenomeni dell'interno.

Ecco scoprire anche un'altra funzione di impiego che la lingua siciliana è chiamata ad assolvere in *Malìa*, destinata ad essere musicata, ma recante già in sé naturalmente quegli elementi fonici capaci di emettere non solo suoni e cadenze ritmiche, ma anche significati. A Capuana, autore qui non di un romanzo ma di un libretto d'opera, ciò dev'essere apparso senz'altro congeniale per lasciarsi ispirare dall'effetto melodico di base, esaltato dalla carica dei sentimenti.

⁴⁴ Ivi, 29.

⁴⁵ MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica...*, 109.

⁴⁶ CAPUANA, *Malìa*, 28.

⁴⁷ Ivi, 27.

⁴⁸ Per Genet la vita è un'esaltazione della pura apparenza. Riprodotta nelle forme teatrali, diventa il luogo e la situazione dove ciascuno si trasforma in immagine di se stesso, come l'ha prefigurata o come gli altri l'hanno decisa per lui. Infatti si assiste all'introduzione di marionette giganti, piattaforme rialzate, maschere e gesti rituali, tutto facente parte di una liturgia che rompe con la tradizione drammatica occidentale e che rivela l'apoteosi del falso e del fittizio. Questa è quella che egli considera sia la sorte tanto del teatro quanto della vita, pertanto l'uomo ed il personaggio si incontrano nel tentativo di costruire se stessi e le loro identità in base ad una catena di istinti e desideri ancora da realizzare e tutti da esprimere. Nonostante Genet appartenga ad una concezione teatrale posteriore a quella del Capuana, sembra abbia notevoli punti in comune con il suo impianto scenico-letterario e, supponendo una qualche immancabile conoscenza del teatro italiano, nulla può escludere un avvicinamento ai caratteri anticipati dal nostro scrittore di Mineo e ciò rende spontaneo un collegamento di idee. Per le teorie di Jean Genet vedasi MARCONI, *L'intelligenza drammaturgica...*, 208-211.

Costruisce allora, in maniera opportuna, le proposizioni ed ottiene risultati acustici piacevolmente armonici, che riconducono in maniera spontanea chi li ascolta al grado di enfasi adottata.

Sono esempi, come altri, le brillanti espressioni: «Cchiù cci nn'è, megghiu è»,⁴⁹ «Itici adaciu»,⁵⁰ «Mastica tossicu è la Carìstia»,⁵¹ «Vasuna a mia mi nni poi dari»,⁵² «Basta ca cci dà 'n' ucchiatedda»,⁵³ «Nun nni currinu cchiù comu chiddi di 'na vota», «Sta puviredda sinni va 'nsuppilu 'nsuppilu»,⁵⁴ dove la struttura fonico-timbrica è iterativa dei nessi combinati di gutturale, dentale e nasale, in un'alternanza concatenata che provoca espansione sillabica. L'effetto è simile a quello di una cantilena che aiuta a memorizzare il suono ripetuto ed incalzante delle parole.

Della stessa iterazione di suoni sono impregnati anche i nomi Jana-Ninu-Nedda, tutti e tre bisillabi con una forte accentuazione fonica della nasale che sembra legarli insieme con l'attenuazione timbrica delle vocali. Tra loro intercorrono dunque non solo sentimenti contrastanti, che decidono del destino inesorabile di sofferenza e di morte, ma anche l'associazione metrica e ritmica che sembra scandire il tempo drammaturgico e lo sviluppo delle situazioni sceniche.

Altro connubio di musicalità e destino è quello di Carìstia e Cola, nei cui nomi la gutturale funziona quasi da linea di demarcazione delle loro irosità. Carìstia segna la sorte di Cola e a sua volta egli, col suo atteggiamento libertino nei confronti della nipote di lei, va incontro al tragico epilogo.

La rotazione della labiale -r svolge una funzione di contorcimento sonoro in un nome che appare piegarsi su se stesso e portarsi dentro tutto il potere del maleficio lanciato ed accolto dalla labiale morbida -l di Cola. In tal modo, ciascuna delle figure ha il suo posto e rimane là dove la costruzione del dramma aveva deciso di collocarle sin dall'inizio.

Si noti, in aggiunta, come il nome Nedda nel trinomio produca sì un'espansione della nasale, ma al tempo stesso anche l'arresto brusco e repentino, dunque la rottura, di questa con l'introduzione della dentale doppia che nulla ha a che fare con i nomi precedenti e può invece trovare legamento con il nome Taddarita che sillabicamente connota il gancio fonico tra i nomi Nedda e Carìstia. L'iterazione consonantica e vocalica così prodotta completa la reticolazione sonora e articolare dei nomi e dei loro collegamenti funzionali, dato che Taddarita è il barbiere, vecchio amico di famiglia e tassello fondamentale nella catena dei ruoli e della vicenda stessa perchè fa conoscere Cola a Nedda, combinando il matrimonio e partecipando al loro triste destino. Tra loro è qui spiegata la posizione sia sillabica che strategica di Carìstia che con la sua maledizione separa inesorabilmente non solo i due nomi, ma anche i due sposi.

Il linguaggio teatrale del libretto d'opera, assunto come centro dell'intera espressione scenica, coinvolge una perenne immaginazione ed un continuo riferimento a convenzioni ben codificate. Dalla disposizione temporale di esse, dalla loro sovrapposizione, dal ritmo che ne deriva e dallo spazio che delimitano, nasce la teatralità di *Malìa*.

Così Capuana è ben attento alla loro distribuzione per non rischiare d'intaccare le regole drammaturgiche fondamentali.

⁴⁹ Ivi, 5.

⁵⁰ Ivi, 5.

⁵¹ Ivi, 6.

⁵² Ivi, 12.

⁵³ Ivi, 20.

⁵⁴ Ivi, 21.

La costruzione della storia e la sua carica emotiva possono essere sì ardite, ma per il carattere verista devono muoversi sulle situazioni e lo sviluppo dell'azione secondo le convenzioni facilmente identificabili da tutti: quelle tra palcoscenico e platea e quelle più propriamente legate all'ambiente storico e geografico che alimentano la lingua parlata.

La rottura fisica ed espressiva dello spazio e delle cose.

Lo spostamento, ideale o concreto, dalla vita al palcoscenico della forma dei personaggi e delle cose in *Malìa* induce ad un continuo e veloce paragone mimetico tra l'esperienza quotidiana e la finzione teatrale. Dietro vive il pensiero, quello del personaggio, del coro, della società, ma anche quello indiretto dell'autore che in Capuana, secondo il suo principio di impersonalità⁵⁵ e soprattutto secondo la cosiddetta 'anomalia italiana'⁵⁶ d'intendere le strategie teatrali a quei tempi, esprime rottura dai canoni prefissati da se stesso e dagli altri, manifestandosi attraverso la costruzione di una precisa sensibilità delle creature e dei loro istinti: è un pensiero, in definitiva, legato ai sentimenti e alla fisicità che lo tramuta consapevolmente o inconsapevolmente da scrittore a regista.

Il ruolo quindi che di Capuana si coglie è quello di comunicare informazioni ed emozioni poetiche pronte ad essere messe in scena. Il momento in cui è chiamato a realizzare non un'opera letteraria destinata alla sola lettura, ma un libretto adatto ad essere messo in scena e dunque visto, è fondamentale perché deve avergli fatto maturare necessariamente l'idea di dover possedere la coscienza dell'attore più evoluto, fluidificando i segni del testo, pur mantenendo unitaria la struttura dell'opera che viene filtrata dalla sua coscienza artistica.

Con tale operazione egli apre l'idea letteraria iniziale, disponendola in uno spazio domestico facilmente controllabile. In questa apertura lascia libere le energie che tuttavia domina, la sua opera rimane chiusa ed è solo il suo ambiente espressivo a dare l'impressione di essere vasto e vivo.

Si può dunque parlare di 'spazialità comunicativa' offerta, prima ancora che dal dialogo incalzante fra i personaggi, fondamentalmente dagli oggetti disposti nello spazio e dallo spazio stesso che, soprattutto nella terza scena del primo atto, interagiscono in maniera aperta, lasciando intravedere al lettore immagini di comunicazioni che intercorrono fra più persone e sono consequenzialmente rivolte a più destinatari. Non c'è più il parlare infatti complice e svolto sotto voce di Taddarita, 'ze Pina e la serva Caterina che, mentre preparano la tavola a festa, spiegano l'antefatto e il carattere dei

⁵⁵ Nel suo saggio *Per l'arte* del 1885, Capuana propugna la necessità di dar vita ad una nuova forma di romanzo che sia documento della realtà e ne indagli gli aspetti con metodo scientifico. Fissa quindi i criteri del nuovo canone letterario per cui l'uomo viene analizzato nella sua completezza e la società esplorata nel suo complesso, attraverso il «metodo dell'impersonalità» che esclude ogni relazione con il pensiero individuale dell'autore. Cfr. OLIVA-PASQUINI, *Teatro italiano*, 34-35. Ma nonostante le sue intenzioni di seguire l'impersonalità del narratore, mutuata dalla scientificità zoliana, è evidente la simpatia affettiva che Capuana prova per la sua creatura, curando ed interagendo con gli aspetti patologici.

⁵⁶ Mentre in Europa il teatro attraversa un momento di grande fermento grazie all'affermazione della regia, in Italia le modalità di organizzazione dello spettacolo e le relative pratiche sceniche restano sostanzialmente immutate. L'egemonia degli attori nella gestione dell'evento teatrale è un'abitudine secolare assai difficile da sradicare. Ne consegue che l'ambiente teatrale italiano risulta ancora più restio di quello europeo ad accogliere innovazioni che mettano in discussione le modalità di lavoro nello spettacolo. La resistenza che gli attori oppongono - più o meno consapevolmente - all'affermarsi della regia costituisce ciò che gli studiosi di teatro indicano come il fenomeno di «anomalia italiana»; cfr. LUPERINI, *La scrittura e l'interpretazione*, 515.

protagonisti, bisbigliando per non farsi sentire da Jana e Nedda. E non c'è più la sensazione di addentrarsi in una strada chiusa da un muro, come ci riporta la descrizione scenica del prologo, in fondo alla quale si giunge alla casa di Massaro Paolo, il padre della sposa e di Jana; una casa che tiene la porta aperta sì, ma davanti alla quale, se si alza lo sguardo, le finestre sono occupate da piante di garofani e basilico che ostacolano la visuale, facendo abbassare repentinamente il capo per varcare l'uscio e trovarsi di fronte ad una stanza vuota all'ingresso, con un tavolo accostato al muro che, incontrato per la seconda volta, rimarca l'idea del confine.

Nella scena terza scompaiono gli elementi di chiusura comunicativa, determinata dalla costruzione limitata dello spazio, e si nota anche subito l'innalzamento timbrico delle esclamazioni, dettato da una decisione quasi imposta dai personaggi stessi di apertura verso l'esterno. Così si legge subito, ripetuta per ben due volte, l'esortazione di 'ze Pina ad aprire il portone: «Rapiti! Rapiti!»⁵⁷ e poi Mastro Nunzio, il suonatore di violino, che interviene e non lo apre solo, ma lo «sbalanca».⁵⁸

Prima e durante i festeggiamenti e nell'epilogo della storia, la presenza fisica e metaforica dei bicchieri pieni di vino e sempre al centro del palcoscenico (per proporre ora frasi e discorsi augurali, ora allusioni ironiche alla condivisione di comuni sentimenti nel matrimonio,⁵⁹ ora riferendosi allo stato di mancata lucidità mentale di Nino che vuole afferrare ripetutamente Cola per vendicarsi),⁶⁰ sono i primi elementi a muoversi nello spazio e gli unici strumenti fondamentali per comunicare, riempire e rompere ogni volta la scena, conferendole quell'immagine aperta e percettibilmente polifonica, in netto contrasto con le altre.

L'inizio del secondo atto non esprime un passaggio, ma un ritorno all'idea del confine spaziale del muro con la quale è iniziato il primo atto. Ci troviamo infatti nella camera di Jana, di cui non viene data alcuna descrizione che quella preceduta dalle collocazioni fisiche («a lu muru [...] 'nfunnu»)⁶¹ dei mobili che così occupano un ruolo secondario e marginale nel contesto scenico.

Questo è il luogo dove il pensiero di Jana ingombra più degli oggetti ai quali non viene data importanza e consistenza perché la loro materialità deperisce, mentre la sua disperazione aumenta ed ha bisogno di tutto lo spazio a disposizione per essere notata ed analizzata.

Il vuoto circostante diventa il rifugio per il prolungamento delle sensazioni e la prosecuzione del colloquio che Jana instaura con se stessa, pur davanti a Cola che le chiede di parlargli e di abbandonarsi a quel sentimento che li travolge. Jana non consente che il suo spazio interiore sia frastornato da altre voci e dunque non permette che altri pensieri alberghino accanto ai suoi. Ciò fa intravedere e presentire l'esistenza di un'anima sola che vuole rimanere tale anche nel suo spazio interiore fatto di geometrie evanescenti, circonfuse da silenzi che rompono discorsi e da sgomenti che non la fanno riposare.

Finché la donna si mantiene tra i 'muri' e nei confini della sua anima, lo spazio fisico in cui si trova deve essere chiuso e circostanziato come il sentimento preciso e complesso

⁵⁷ CAPUANA, *Malia*, cit., 10.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Si legge in *Malia* a p. 49 che Nedda, dopo aver scoperto la tresca amorosa, ricorda ironicamente al marito Cola le parole che un tempo lui stesso le rivolse: «[...] Divi biviri 'nni lu me bicchieri», alludendo alla complicità e all'intimità che avrebbero dovuto instaurare, una volta sposati.

⁶⁰ Cola si riferisce a Nino, dopo che questi gli aveva detto di sapere del tradimento, con questa provocazione: «Ha biovutu tanticchia di cchiù». *Malia*, 50.

⁶¹ *Ivi*, 18.

di cui è intriso. Quando pensa che il bene di Cola per lei sia solo un inganno e che si sia appassionata ad una falsa idea, allora i contorni dello spazio appaiono fuggevoli e indefinibili, quasi tutto attorno alla sua figura perda di concretezza e il suo sgomento diventa nevrosi, tentativo di attaccarsi allo spazio, di sentirsi parte di esso, di riappropriarsi delle cose e di allontanare da sé la corruzione e il carattere di finitezza rappresentato da Cola.⁶²

Si può anche interpretare qui un avviso implicito del Capuana al lettore che legge e guarda Jana con lo scopo di scrutarla e capire la sua passionalità e la sua isteria: quello di non invadere nell'interiorità e di non esserne impedimento perché la creazione scenica del 'muro' ricordi sempre i limiti entro i quali muoversi ed osservare.

Lo spazio dà l'idea degli stati d'animo e segue dunque il loro conflitto irrisolvibile che mai si assopisce e torna in maniera anzi più tormentata. Così alla solitudine e alla disperazione dello spazio espressivo e figurato succedono, nell'atto terzo ed ultimo, quella aperta di una fattoria in mezzo ad un campo e l'altra di una capanna, la cui introduzione nel contesto è un'evidente rottura d'immagine che richiama alla mente la chiusura di uno spazio geografico ed interiore, di contro ad una moltitudine esterna di elementi vitali presenti nella natura circostante.

Questo è un punto da cui è possibile partire per definire meglio i caratteri della comunicazione teatrale del Capuana, i cui tratti sembrano spostarsi indefinitamente, su un livello ogni volta diverso da quello precedente.

Al contrario del *Marchese di Roccaverdina* e più vicino sperimentalmente a quanto viene applicato in *Giacinta*, l'informazione in *Malia* si identifica con un centro spaziale, che le consente di poter essere costantemente capovolta dall'immaginazione scenica.

Si rileva, come nel caso dei bicchieri, che gli oggetti introdotti tendono a fissare l'idea dell'aderenza ad uno spazio. E' importante quindi porre attenzione alla funzionalità di altri due elementi e al loro motivo di rottura con il contesto: la solita sedia e la solita finestra che racchiudono in maniera perimetrale e ricorrente i limiti materiali di visibilità dello spettatore per dargli la possibilità di concentrarsi sull'indagine dal punto di vista esterno di chi osserva dalla finestra, appunto di una casa, ed interno di chi guarda il personaggio di Jana alternare momenti di nevrosi e di concitazione verbale e fisica ad altri in cui si lascia cadere sulla sedia priva di forze, inerme e pronta ad essere interrogata ed analizzata.

Lo spazio vuoto (o presumibilmente vuoto perché privo di altri riferimenti materiali), presente attorno agli oggetti, acquista volume e prospettiva con loro. Diventa così subito scenico alla sola immaginazione del lettore che viene assicurato, in qualche modo, dalla fissità di alcuni elementi e dalla funzione di conforto che essi hanno verso Jana nei momenti del suo maggiore tormento. Riempire lo spazio con qualcosa o con una luce (che può penetrare dalla finestra) o con l'idea di essa significa dare spazio anche ad una certa speranza di risoluzione della *fabula* e dei disturbi emotivi del personaggio.

Il metodo verista di Capuana è qui compiuto: il lettore diventa spettatore, nel momento in cui si cala nell'ambiente scenico-letterario, e viene condotto all'esplorazione guidata dello spazio e alla scoperta dell'interiorità sensibile.

⁶² Jana scende dalla sedia e poi si lascia cadere nuovamente su di essa, affranta, piegata su se stessa e col volto fra le mani. È un modo di sentirsi ancora parte del suo spazio. Inoltre, strappa il garofano destinato alla Madonna dalle mani del cognato, che lo pretende come pegno d'amore, e decide con rabbia di spogliarlo dei suoi petali perché Cola non potesse più avere pretese contro il suo volere. Poi, appena l'uomo le si avvicina, subito alza il suo 'muro' e lo ammonisce dicendo: «Nun mi guardati [...] Nun mi tuccati, Cola!», ivi, 28.

Nulla possiamo dunque affermare che sia lasciato alla mancanza di conoscenza psicologica del personaggio e della sua anima, tranne l'istinto imprevedibile delle creature sulla scena che concede solo dopo d'interrogarsi sul perché della frattura improvvisa delle circostanze e degli elementi posti dallo scrittore-regista. Si pensi ad esempio ai festeggiamenti di un matrimonio rotti all'improvviso dalla solitudine di una sedia, infine all'immagine di una capanna rotta da quella di un coltello.

Rotture improvvise di scena, determinate dalle cose, entrano in contraddizione con le situazioni, quasi a ricalcare la presenza di una patologia nevrotica anche negli ambienti e negli oggetti. E ciò determina la convivenza fra i due livelli dell'opera: quello del lavoro dello scrittore di scena e quello dei personaggi che deve a tutti i costi essere vitale e non esclusivamente narrativo per trasmettere l'anima che c'è nella forma.

La produzione delle immagini dettate dai luoghi, nei quali di volta in volta è ambientata la scena, viene incentrata in posti chiusi, generalmente casalinghi, denotando una sofferenza destinata a rimanere soffocata. Non si tratta dunque di approvare o condannare le scelte di comportamento dei personaggi e le loro azioni, ma il pubblico sembra essere chiamato in causa ad ampliare lo spazio convenzionale e a cercare dunque una ragione nel contesto con il quale il soggetto e il suo simbolo assai facilmente rompono.

Un'ultima considerazione riguarda il fatto che in *Malìa* nulla sembra evidente nella realtà, ma tutto è scaturibile dalla finzione. L'intimità di una sedia, sulla quale spesso Jana si abbandona stanca, dopo momenti concitati e nevrotici, e quella di una capanna, dove i due amanti si danno appuntamento per parlare del loro amore, è violata perché osservata dai personaggi della vicenda (prima Cola e poi Nedda) e dunque scorporata della sua essenza. L'unica via d'uscita è abbandonarla repentinamente, modificando le situazioni e le cose che rispecchiano il comportamento psicologico del soggetto. L'evoluzione del conflitto, prima interiore e poi fra sé e gli altri, delinea la costruzione complessiva dell'intreccio scenico, scandendo velocità ed interruzioni nello spazio.

Alla musica e all'elaborazione lirica di Pier Paolo Frontini, composta in tre atti, è riservato il compito di colmare questi vuoti e queste fratture, arricchendo l'opera di un altro valore oltre a quello letterario e scenico.

È il valore che conduce direttamente dalla testa al cuore, ma questo è possibile solo 'rivivendo' (per usare un'espressione tipicamente verista) e riascoltando una *Malìa*, troppo a lungo dimenticata sui palcoscenici di Bologna, Catania, Milano e Siracusa, dove ottenne successi fino al 1957, prima di subire un'altra rottura, quella ingiustificata, dell'oblio.