

## UN VIAGGIO STRAORDINARIO: CAPUANA E LA NARRATIVA GIOVANILE POST-UNITARIA

**COSETTA SENO**  
(University of Colorado)

### **Abstract**

*This essay analyses Luigi Capuana's Quattro viaggi straordinari (Four Extraordinary Journeys) written in 1901 for the Bibliotechina Aurea series, published by Biondo Editore in Palermo. The four short stories, aimed at young readers between 10 and 13 years of age, have never attracted much critical attention, and yet they deserve an in-depth analysis for both their insightfulness and stylistic originality. These tales help us understand Capuana's constant evolution as a writer, beyond the dictates of the Verismo literary style. They also challenge us in unexpected ways by offering evidence of Capuana's ability to explore the most cogent and controversial scientific topics, which informed the Italian cultural scene at the end of the nineteenth century.*

**Keywords:** Capuana, Verismo, pedagogical literature, science fiction, risorgimento, experimentalism.

### **1. Introduzione: L'importanza di una bella storia**

È noto che Capuana fu sempre un narratore eclettico e sperimentale. Quella curiosità intellettuale che lo portò dalla narrativa verista al racconto fantastico, passando per la fiaba, unita alla volontà di collaudare linguaggi e stili diversi, non venne mai meno nello scrittore, nemmeno quando decise di dedicarsi con costanza alla narrativa per giovanissimi. Capuana riservò a questa produzione la stessa cura e lo stesso ingegno che aveva destinato ad opere maggiori e ancor più volle sperimentare temi e forme diverse, pur tenendo

sempre presente – grazie anche probabilmente alla sua lunga esperienza di ispettore scolastico – la necessità di una norma linguistica unitaria che educasse i giovani lettori ad un italiano/fiorentino standardizzato ma in cui fossero riconoscibili, nel caso dei racconti ad ambientazione siciliana, le forme del parlato locale; una lingua, in sintesi che pur riconoscendo le necessità della raggiunta Unità d'Italia, fosse anche in grado di mantenere in vita un indispensabile processo di identificazione culturale<sup>1</sup>. Tuttavia, ciò che distingue maggiormente il Capuana autore per adolescenti, sia che si dedichi ad esperimenti in stile verista<sup>2</sup>, sia infine quando si apre alle conquiste della scienza e al positivismo europeo per creare degli esempi *sui generis* di proto-fantascienza<sup>3</sup>, è la ricerca costante di una forma d'arte autenticamente fruibile dal suo pubblico di giovanissimi. Sia in *Scurpiddu* del 1898, un racconto di ambientazione siciliana, sia nei *Quattro viaggi straordinari* del 1901, dove Capuana ci conduce verso luoghi esotici e misteriosi, sono infatti la ricerca di una lingua autentica e la presenza ineludibile del punto di vista del bambino che differenziano Capuana da molta narrativa contemporanea dedicata allo stesso tipo di pubblico.

A differenza di chi, nell'Italia post-unitaria, vede nella letteratura giovanile un campo completamente separato dalla “vera letteratura”<sup>4</sup> e ne sottolinea l'aspetto normativo, Capuana insiste sull'importanza di

---

<sup>1</sup> Su questo argomento, vedi Sardo (2010).

<sup>2</sup> A cominciare dal 1898, Capuana pubblicò diversi racconti lunghi/romanzi brevi per ragazzi di ambientazione siciliano. Vedi, *Scurpiddu* (1898), *Gambalesta* (1903), *Cardello* (1907) e infine *Gli americani di Ràbbato* (1912).

<sup>3</sup> Capuana scrisse la maggior parte dei suoi racconti di fantascienza negli anni Novanta dell'Ottocento. Con l'eccezione de “Il dottor Cymbalus” novella scritta nel 1865 e pubblicata nel 1867 (ora 1974a:231-49): L'argomento (la soppressione delle emozioni) verrà ripreso nella novella “Due scoperte” pubblicata nel 1911 nella raccolta *La volontà di creare* (ora 1974c:288-94). Anche i temi affrontati nei viaggi straordinari verranno ripresi in alcune novelle di *La volontà di creare*, vedi ad esempio “La conquista dell'aria” (ora 1974c:281-287), e “La scimmia del Professor Schitz” (ora 1974c:267-73).

<sup>4</sup> Ci riferiamo, come è noto, alle posizioni di Croce che svalutava la letteratura per ragazzi in quanto ancella della pedagogia, e dunque non letteratura vera. A questo proposito vedi Croce (1974:134). Per quanto riguarda la posizione di Croce nei confronti di Capuana scrittore di fiabe, vedi Benedetto Croce, “Luigi Capuana” (1974:102-20). Su questo tema vedi anche l'articolo di Enrico Malato (1990:221-65).

raccontare una bella storia e che sappia suscitare l'interesse dei bambini, quelli veri, così distanti da quei modelli di ingessata virtù che popolano la narrativa del dopo Risorgimento e soprattutto distanti dai loro genitori/maestri che troppo spesso fanno capolino in opere dedicate ai ragazzi, con l'effetto di appesantirle oltremisura. Anticipando la pedagogia di molti anni a venire, Capuana si rende conto che una storia imbevuta di principi educativi linguistico-culturali in cui i bambini vengano manovrati dal narratore come delle marionette, non è destinata a sortire effetti pedagogici rilevanti. Grazie ad una lettera dello scrittore pubblicata sul *Giornalino della Domenica* del 1910, possiamo capire il suo pensiero:

Il suo articolo intorno a "Cardello" è l'unico finora che abbia messo in evidenza il preciso carattere di quel racconto che ha voluto essere, innanzi tutto, quello che doveva essere: un'opera d'arte; e poi educativo senza parere di averne intenzione, come credo debbano venir concepiti tutti i lavori scritti per tale scopo. Lei ha mostrato di intenderlo bene coi suoi lavori di questo genere. L'efficacia dei precetti morali è molto problematica. Il presentare ai fanciulli un mondo ideale che non ha nessuna corrispondenza con la realtà, mi sembra un grandissimo sbaglio; e, fedele a questa convinzione, ho scritto molte novelle per bambini dove ho tentato di studiare e di rendere la loro vita qual è: *Scurpiddu*, *Cardello*, e *Gambalesta*, non sono stati concepiti diversamente. (Nuccio, 1910:2)<sup>5</sup>

E ancora:

Perché un'opera raggiunga una sua recondita finalità educativa deve appunto dimenticare cotal finalità e cioè deve secondo un'espressione che [...] Zola usava in una lettera al poeta Antony Valabrègue, esserci presentata a

---

<sup>5</sup> La lettera era stata inviata a Giuseppe Ernesto Nuccio diversi anni prima. Nuccio la riporta nel suo articolo "Luigi Capuana dei giovani".

traverso il “trasparente realistico”, il quale avvicinandosi alla realtà si contenta di mentire appena quel tanto che basta per far sentire un uomo in una immagine della creazione. E, appunto, in fatto di educazione, null'altro ha valore se non l'esempio di vita. Non le perorazioni, non gli aforismi, non le regole che, se così fosse a quest'ora avremmo avuto un'umanità meno trista. L'esempio soltanto ha valore di insegnamento educativo, perché sospinge alla imitazione; quindi tanto più viva appare la creatura d'arte e tanto più appassionano le azioni che ella compie, tanto più potenti sono le sensazioni e i sentimenti che hanno scaturigine schietta nei sensi e nell'animo del lettore. E quando identiche sensazioni o identici sentimenti vengono ripetendosi nel lettore con forza o con insistenza, allora possono riuscire a dare quella particolare attitudine di vita, che appunto è il risultato dell'opera educativa. (Nuccio, 1910:2)

Non è superfluo ricordare come proprio la peculiare attenzione al punto di vista del bambino fece raggiungere a Capuana risultati notevoli ed originali nel campo della letteratura giovanile. Lo scrittore infatti, grazie alla sua attenta osservazione psicologica, rende sempre il fanciullo complice nella narrazione, partecipe del messaggio pedagogico e non semplice destinatario di una morale tanto adulta quanto distante da quei “fanciulli allegri”<sup>6</sup> che lui invece desidera raggiungere, intrattenere ed anche educare.

## **2. Capuana, la letteratura per giovanissimi e l'esperienza di *Cenerentola***

Ma che cosa aveva spinto Capuana, dopo l'esperienza naturalista, ad interessarsi alla letteratura giovanile? Sebbene il suo principale motivo d'ispirazione fosse sempre stato l'arte, il fattore economico deve forse aver rivestito una certa importanza. Ecco infatti che cosa lo

---

<sup>6</sup> Dal titolo di un racconto di Capuana (1894), probabilmente creato sulla scia delle *Storie allegre* di Collodi (1910, qui 2009).

scrittore rivela in un'intervista ad Ugo Ojetti nel 1894:

“Ella con molta fortuna ha scritto parecchi libri per bimbi. Mi dica qualcosa della letteratura infantile”. [Capuana]: “Le mie prime fiabe furono scritte così. Ero a Mineo, in Sicilia, nella casa paterna, e i miei nipotini (che adesso sono grandi e grossi) una sera mi chiesero una favola. La mattina dopo ne avevo scritta una, e così via, una per giorno per dodici giorni. Le riunii in un volume del Treves [...] Vidi che la letteratura infantile era davvero la più remunerativa e anche questo mi incitò a fare un secondo volume di fiabe...”. (Ojetti, 1957:234-235)

Le difficoltà economiche erano cominciate, per Capuana, nel 1869, anno in cui gli morì il padre e in cui, anche a causa di molteplici cattive annate di raccolti agricoli, si manifestarono tutta una serie di problemi economici che turbarono la pace sua e della sua famiglia di origine. Le rendite familiari, un tempo fonte sicura di reddito, diminuirono in maniera notevole e Capuana fu costretto a cercarsi un lavoro che potesse offrirgli un sostentamento economico. Ecco dunque, a partire dal 1870 l'esperienza di ispettore scolastico, poi di consigliere comunale e infine di sindaco di Mineo, insieme ad altre svariate attività (dall'editoria alla fotografia) che lo occuparono durante gli anni di permanenza nella sua città natale, senza tuttavia mai tralasciare la scrittura. Il 1877 è l'anno decisivo, ovvero quello in cui Capuana si trasferisce a Milano in qualità di critico letterario e teatrale del *Corriere della sera*. Contemporaneamente, grazie anche alle sollecitazioni di Verga, Capuana comincia a dedicarsi all'esperimento verista, inaugurando così il periodo più intenso della sua attività di scrittore che si protrarrà senza interruzioni fino alla morte. Se nel 1879 il suo primo romanzo *Giacinta* (qui seconda edizione, 1886) gli vale l'approvazione e l'ammirazione dei critici, per via dell'attuazione concreta e felice dei principi veristi professati dallo scrittore, la reazione scandalizzata del pubblico gli rende palese la necessità di continuare a lavorare anche in altri campi, e più precisamente in quel campo della narrativa giovanile che è uno dei

pochi a consentirgli, oltre ad una maggiore libertà di espressione e sperimentazione, anche degli introiti sicuri. Nell'ultima parte della vita i problemi economici si fecero sempre più pressanti tanto che in una conversazione con Zola e Verga, sui differenti metodi di lavoro, Capuana avrebbe detto:

Scrivo tutto il santissimo giorno. Ogni mattina ho l'obbligo di metter giù o una novella per grandi o una fiaba per bambini o un articolo di giornale [...], e sovente son due o tre cose nella medesima giornata; vivere è difficile... (Di Blasi, 1954:396-97)<sup>7</sup>

Le difficoltà del vivere quotidiano che Capuana affrontò nel corso degli anni, vennero in parte attenuate proprio dalla sua passione per la letteratura giovanile. Grazie alla pubblicazione del volume *C'era una volta...*<sup>8</sup> nel 1882, successivamente ampliato e ripubblicato nel 1889, e in seguito anche alla collaborazione con il *Giornale per i Bambini* nel 1883, Capuana aveva acquistato una certa reputazione nel campo e stretto contatti con personaggi che si riveleranno fondamentali nella produzione di giornali e riviste dedicati all'infanzia<sup>9</sup>. Quando nel 1892 Capuana fonda a Roma la rivista settimanale *Cenerentola*, oltre a garantire agli editori una pregevole esperienza nel campo, ha anche parecchi amici disposti a sostenerlo e soprattutto ha in mente un giornale di qualità notevole, sia a livello estetico che di contenuto. La veste editoriale, ad esempio, ha un formato (30.5 x 22.5) e un numero

---

<sup>7</sup> Lucio D'Ambra che, nel 1895 fu testimone del colloquio avvenuto a Roma tra Zola, Verga e Capuana, riportò le parole dei tre scrittori che rivelarono tre modi molto diversi di concepire il lavoro del letterato. A quanto pare, Zola era estremamente metodico e scriveva solo tre pagine al giorno, in tre diversi momenti della giornata, Verga scriveva quando ne aveva voglia e poteva scrivere incessantemente per una settimana e poi non toccare la penna per un mese. Capuana invece scriveva "tutto il santissimo giorno" e aveva fatto di necessità virtù.

<sup>8</sup> Luigi Capuana, *C'era una volta...* (1882). Alle originali 12 fiabe del *C'era una volta*, furono aggiunte, nella versione del 1889 altre sei fiabe appartenenti, originariamente, alla raccolta *Il regno delle fate*, del 1883. Vedi a questo proposito Fedi (1990).

<sup>9</sup> Ci riferiamo in particolare a Luigi Bertelli (Vamba) direttore del *Giornalino della Domenica* del 1906, e a Silvio Spaventa Filippi, direttore del *Corriere dei Piccoli* nato nel 1908. Su questo tema vedi Carli (2007:119-65).

di pagine (12) superiore rispetto a quello di altre riviste del genere, ma anche i disegni sono diversi da quelli della concorrenza, in quanto, come nota lo stesso Capuana<sup>10</sup>, sono fatti su misura per *Cenerentola* e non adattati e copiati da altre riviste. Al di là dei problemi estetici tuttavia, ciò che interessa davvero a Capuana, è creare un modello di lettura alternativo a quello promulgato dal sistema scolastico.

In un bel saggio che cerca di scoprire le antiche origini dell'ostilità che dal Risorgimento in poi caratterizza i rapporti tra scuola e romanzo, Antonio Faeti spiega come l'istituzione scolastica, anziché facilitare e incoraggiare i ragazzi all'amore per la lettura abbia invece causato spesso una "risolutiva vaccinazione contro il piacere del leggere":

Una dolente dimostrazione, molto chiara, molto convincente, anche se collegata a un piccolo, persistente enigma, dell'astio ribadito che oppone la scuola al romanzo, si trova nell'osservazione delle famigerate «schede» didattiche, che avviliscono, distruggono, estenuano i testi che compongono l'ideale biblioteca dei libri da leggere nelle scuole medie. L'enigma irrisolto è ben noto agli specialisti: gli insegnanti interpellati dicono che le schede sono imposte dagli editori, e gli editori, consultati, dicono che esse sono richieste dagli insegnanti. Del ruolo della scheda nella distruzione, anche preventiva, della lettura, nei termini di una risolutiva vaccinazione contro il piacere del leggere e specificamente contro la dimensione libidinale con cui il romanzo chiama a sé i lettori, si può fornire un brevissimo esempio. (Faeti, 2001-2008:113)

Faeti prosegue l'articolo offrendo una dimostrazione concreta di quanto ha appena detto, ovvero ricordando come nell'*Isola del tesoro*

---

<sup>10</sup> Scrive Capuana nel "Programma di abbonamento pel 1894": "Ho voluto disegni propri, adattati al testo, mentre ordinariamente il testo di molti giornali per fanciulli è, invece, adattato a disegni presi in prestito da pubblicazioni straniere; e questo genere di illustrazioni, come oggi si dice, poco coltivato dagli artisti italiani, bisognava se non crearlo, incoraggiarlo, educarlo" *Cenerentola* (Capuana, 1893b:159).

di Stevenson, nel momento cruciale della narrazione, ovvero quello in cui il giovane Jim sta per essere scoperto dagli “scorbutici” marinai/pirati a bordo dell'*Hispaniola*, nelle edizioni scolastiche intervenga immancabilmente una voce esterna alla storia pronta ad inserire, a tradimento, una schedina scientifica. Tale schedina, che si premura di spiegare nel dettaglio le conseguenze dell'avitaminosi, la malattia della pellagra, quella dello scorbuto, etc. etc.... finisce spesso col distruggere, a furia di dettagli noiosi, la *suspense* che Stevenson era riuscito abilmente a creare. Il risultato nefasto di questa procedura, è quello di allontanare, forse per sempre, il giovane dal piacere della lettura.

Capuana è consapevole, e in questo senso è davvero in anticipo sui tempi, di quanto sia fragile l'attenzione dei giovani lettori e di quanto sia necessario proteggere le loro letture da distrazioni a sfondo pedagogico, che possono risultare letali per l'immaginazione. Nel suo settimanale il direttore alterna fiabe, novelle, brevi atti teatrali, profili biografici di personaggi famosi – così come era comune alle riviste del genere – ma introduce anche elementi nuovi che danno la portata rivoluzionaria della rivista. Ad esempio, i racconti che descrivono il rapporto affettivo tra bambini e animali (tema allora nuovo nell'ambito della narrativa per l'infanzia) e, soprattutto, le inchieste. Celebre fu quella condotta da Paola Lombroso che mirava a scoprire i pensieri e le credenze dei bambini, rivelando così un'autentica volontà di conoscere che cosa passasse per la mente dei fanciulli e quali fossero i loro giudizi sul mondo circostante. In una società in cui la morale era spesso pre-confezionata e come tale imposta ai bambini che dovevano poi rigurgitarne i principi a comando, l'iniziativa di Capuana rivelò quanto ambizioso fosse il programma della sua *Cenerentola*.

Far parlare i bambini, sviluppare le loro qualità immaginative, raccontare storie che possano davvero interessare i fanciulli, questi alcuni degli obiettivi della rivista. Lo scopo centrale del giornalino tuttavia era ripristinare la dimensione libidinale della lettura, cosa che appare chiara fin dal primo editoriale in cui l'autore spiega i fini della rivista e indica anche il pubblico ideale a cui si rivolge:

Tutti quei fanciulli dai 10 ai 15 anni, che sono un po' sopraffatti durante la settimana da gravosi compiti scolastici, e che, purtroppo! Non possono amare certi libri da cui traspira un tanfo di noia e fatica. *Cenerentola* intende raccogliarli intorno a sé, all'aria aperta, sotto il bel sole, e intrattenersi con loro, e svagarli e farli sorridere e anche ridere e distrarli apparentemente da qualunque non lieto ricordo di scuola. Apparentemente soltanto. Non è detto che ogni insegnamento debba esser dato con arida gravità, e non è provato che la scuola sappia insegnare ed educare nel tempo stesso. *Cenerentola* si assume volentieri questo incarico, e si rivolgerà all'immaginazione e al cuore più sovente che all'intelletto. (1892:1)

È interessante notare (Carli, 2007:126) come Capuana distingue nettamente l'insegnamento dall'educazione e sia in grado di far sorgere il dubbio, più che legittimo, che la scuola italiana dell'epoca non sia in grado di fare le due cose allo stesso tempo. Ma che cosa vuol dire insegnare e che cosa significa invece educare? È importante, agli occhi dell'autore, non confondere queste due abilità e soprattutto il loro effetto sui bimbi e sui giovani. Una cosa è infatti "insegnare" e fare apprendere forzatamente dei dati in maniera passiva, un'altra è capire che l'apprendimento di quegli stessi dati, non serve a nulla se non ci apre la mente e il cuore e non ci "educa" alla vita. Certo che l'immaginazione sia una dote peculiare della gioventù, e anche forse l'unica in grado di far cambiare una persona, Capuana non esita a dichiarare *Cenerentola* una sua sostenitrice:

Convinta che l'immaginazione sia la facoltà meglio sviluppata dell'età fanciullesca, e che solo per questa via si possa forse utilmente fare il tentativo di modificare l'indole di coloro che dovranno poi essere gli attori della futura società, *Cenerentola* pensa d'adoprarne quasi esclusivamente questo alato mezzo per agire con

efficacia anche sull'intelligenza dei suoi lettori e delle sue lettrici. (1892:2)

Ecco perché il messaggio ideologico del settimanale di Capuana è così importante per quei tempi, e deve essere ancora una volta sottolineato. In *Cenerentola* Capuana trasfonde infatti tutti i principi in cui crede di più e che ritiene indispensabili non solo per il successo della rivista ma anche per la formazione educativa dei giovani lettori e futuri cittadini italiani. Tra questi vi sono la necessità di far uscire la letteratura per ragazzi dal ruolo di serie B a cui sembra condannata, la volontà e l'impegno di servirsi di collaboratori a volte illustri ma sempre capaci di parlare ai ragazzi in un linguaggio avvincente e comprensibile (vedi ad esempio la collaborazione di Pirandello e Giovanni Verga e di molti altri) e infine la necessità improrogabile di distaccarsi dalle letture di tipo scolastico, e di offrire ai ragazzi, attraverso dei testi studiati appositamente per loro, un istante di riposo e di svago capace di trasformarsi in un'occasione autenticamente educativa.

Ecco che cosa scriveva infatti Capuana in un editoriale del 1893, ad un anno dalla nascita della rivista:

Ha voluto essere un giornale affatto diverso da tutti gli altri dello stesso genere, con testo interessante, di forma italianissima, opera educativa e nel medesimo tempo, opera d'arte. Questa letteratura per fanciulli non esisteva fra noi, bisognava crearla; e *Cenerentola* l'ha tentato. (1893a:2)

Come sappiamo, questa importante iniziativa dello scrittore ebbe purtroppo vita breve. Capuana fu costretto a ridimensionarsi molto presto e nonostante l'impegno profuso, dopo soli 5 mesi la rivista non solo cambiò editore (passò dalla Tipografia della Società Laziale alla Tipografia Voghera) ma ridusse anche il numero di pagine e cambiò il disegno in copertina (Carli, 2007:126). Anche questo sacrificio tuttavia, non riuscì a risolvere la delicata situazione finanziaria del giornale. *Cenerentola* fu pubblicata, in ultimo, in una nuova veste e con ben 16 pagine al posto di 8, proprio come Capuana aveva

promesso in un editoriale alla fine del 1893 (“Cenerentola nel 1894”, vedi Capuana, 1893c:216) ma il settimanale fu costretto a chiudere dopo solo due anni di vita, ovvero nel dicembre del 1894. La dedizione di Capuana alla letteratura giovanile, e la sua collaborazione ai giornali dedicati all’infanzia tuttavia non ebbero mai termine, e lo scrittore continuò ad ingegnarsi per continuare ad incuriosire e ad educare il suo pubblico di giovanissimi.

### 3. “Volando”: Primo viaggio straordinario

I *Quattro viaggi straordinari*, o “alla Verne”, come li definisce Gianfranco De Turrís<sup>11</sup>, furono pubblicati nel 1901 in una specifica serie per l’infanzia: *La Bibliotheca Aurea Illustrata* della casa editrice palermitana Biondo, a cui collaborò anche Emilio Salgari. Questi racconti: “Volando”, “Nel regno delle scimmie”, “La città sotterranea” e “Nel regno degli automi”, rappresentano un caso *sui generis* nella sterminata produzione di Capuana, e sorprende che non vi sia stata ancora dedicata la meritata attenzione. In tutti e quattro i racconti viene infatti esplorato il tema del rapporto tra natura e scienza attraverso la disamina della relazione tra dei bambini e degli scienziati. Il tema sembra essere particolarmente interessante, specie in chiave autobiografica, per chiarire il mutato rapporto tra Capuana e il mondo scientifico e le conseguenze che ne derivarono nella narrativa dedicata al pubblico giovanile e non solo. Se Capuana, negli anni felici del verismo, si era dedicato alla letteratura per ragazzi con il rigore e la passione di uno scienziato, recuperando – nel caso delle fiabe – un prezioso patrimonio etno-culturale per rimmetterlo a disposizione del suo pubblico preferito, ora, negli anni Novanta, sembra nutrire dei dubbi sullo stesso metodo scientifico.

Scrivono Anna Storti Abate:

Quando si voglia verificare il rapporto di Capuana, negli  
anni dopo il Novanta, da un lato con la cultura del

---

<sup>11</sup> De Turrís recuperò questi racconti nel 1992 e li fece pubblicare dalla casa editrice Solfanelli di Chieti. La raccolta è stata recentemente (2016) riproposta in cofanetto in una bella edizione illustrata da artisti siciliani, dalla casa editrice Splèn. L’edizione del 2016 è quella a cui faccio riferimento in questo saggio. Vedi anche Gianfranco De Turrís (2001).

positivismo alla quale aveva aderito con convinzione nel ventennio precedente, e dall'altro lato, con le nuove correnti spiritualiste, idealiste, irrazionaliste, che si affermarono rapidamente sulla scena culturale e europea a cavallo tra i due secoli, il primo elemento da prendere in considerazione è il giudizio espresso dallo scrittore sulla scienza, sul lavoro dello scienziato, sul valore conoscitivo del metodo di indagine scientifica [...]. (Storti Abate, 1989:155-56)

Se leggiamo alcune delle novelle di Capuana scritte alla fine degli anni Novanta, troviamo infatti testimonianza del progressivo atteggiamento di sfiducia nei confronti della scienza da parte dello scrittore.

Che povera cosa è la nostra scienza, se non sa dirci niente di positivo intorno a fenomeni che avvengono dentro di noi senza ragione apparente, che spariscono allo stesso modo e non si rinnovano più. ("L'allucinato" del 1897, ora Capuana 2007:197-217, qui 217)

E ancora (nella *Giornata settima del Decameroncino*):

Lei ha troppo fiducia nei suoi sensi; si figura che non lo ingannino. Ma sappia che la scienza non ha ancora provato che quel che noi vediamo e tocchiamo sia precisamente quale noi crediamo di vederlo e di toccarlo. L'enimma sta in questa essenza che noi chiamiamo spirito e non sappiamo affatto che cosa sia. (Capuana, 1974b:297)

È in questo contesto culturale e autobiografico che vengono concepiti i *Quattro viaggi straordinari*. C'è da chiedersi dunque come mai, proprio nel corso di una crisi di fiducia nei confronti della scienza, Capuana avesse deciso di allontanarsi dai temi della narrativa giovanile a sfondo siciliano – *Scurpiddu* era stato pubblicato nel 1898 – per dedicarsi a temi nuovi. Ci sembra di poter escludere che lo

scrittore, anche a fronte delle pesanti difficoltà economiche, avesse in mente una mera operazione di profitto. È più probabile pensare che, grazie a quella curiosità intellettuale che non lo abbandonava mai, avesse deciso di aprirsi alla sperimentazione di un genere nuovo nella letteratura giovanile: il racconto fanta-scientifico/avventuroso, un genere che, d'altra parte, più di altri gli consentiva di intrattenere i ragazzi, incuriosirli, ed aprirli alle novità del mondo moderno, senza troppo opprimerli con messaggi educativo-pedagogici. Tuttavia è inevitabile notare come nell'esplorare questi temi e pur volendo mantenere un atteggiamento aperto e positivo, il pessimismo, o meglio, lo scetticismo nei confronti della scienza si facesse inevitabilmente sentire. Se i racconti cominciano quasi tutti con un rapporto di fiducia tra i giovani protagonisti e gli scienziati, vediamo come questo rapporto vada via via deteriorando nel corso della storia, così come, di conseguenza, si andranno sgretolando i progetti scientifici che hanno determinato la stessa relazione. Nei racconti "Volando" e "Nel regno delle scimmie", l'evoluzione degli adolescenti protagonisti e la disamina del loro rapporto con la scienza e gli scienziati, sono sviluppati con particolare cura.

In questa parte del saggio ci occuperemo soprattutto dell'analisi di "Volando" uno dei racconti in cui traspare l'applicazione efficace di quei principi pedagogici in cui Capuana aveva sempre creduto. Da questo punto di vista "Volando" è un successo in quanto indica senza ombra di dubbio (almeno fino ad un certo punto della trama) che cosa volesse dire la parola "educazione" per il nostro autore. Tornando al tema che ispira la storia, crediamo che, nel caso di "Volando", sia stato proprio il dibattito scientifico sull'esperienza del volo (ricordiamo che il primo volo avvenne nel 1903, due anni dopo la pubblicazione di questi racconti) ad affascinare Capuana. Era un tema senza dubbio contemporaneo e che lo fece riflettere, ancora una volta, su come dare forma ad un contenuto<sup>12</sup> che reputava valido nello

---

<sup>12</sup> Vedi ad esempio, quanto Capuana aveva scritto in *Cronache letterarie* (Ci riferiamo specificatamente al saggio "Domando la parola"): "Quando il soggetto di una novella, di un romanzo o di una fiaba mi ha attirato, io non mi sono mai chiesto se esso era naturalista, idealista o simbolista; ho badato soltanto a dargli la forma più schietta e più conveniente; se io sia riuscito o no è un'altra questione. Mia intenzione era unicamente fare opera d'arte. Non ho mai pensato che una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella, diciamo psicologica o pure di soggetto paesano, o di un racconto di larghe

stimolare l'immaginazione degli adolescenti e al tempo stesso utile per aggiornarli su i progressi della scienza.

Il personaggio principale è Riccardo Bang, un ragazzo di quattordici anni che però ne dimostra qualcuno di più. L'ambientazione, a differenza di *Scurpiddu*, non è siciliana<sup>13</sup> bensì ci conduce sul fiordo di Grimstad, in Norvegia, nella cittadina di Berghen. Se il viaggio deve essere straordinario, allora perché non fare immaginare ai giovani lettori una vicenda che avvenga in una terra il più possibile lontana dall'Italia? La lingua del racconto, di conseguenza, è italiana, senza commistioni dialettali. Riccardo Bang, pur essendo nato in una terra di pescatori, non è attratto da quella vita. In questo senso, anche se a latitudini diverse, non è troppo diverso da *Scurpiddu*, il giovanetto siciliano destinato a fare il guardiano di tacchini a vita e che grazie alla lettura scopre di volere un avvenire diverso. Anche Riccardo vuole qualcosa di diverso e sogna un futuro differente da quello del padre che è pescatore e povero. Ma che cosa vuole davvero Riccardo? Il giovane questo non lo sa e, in fondo, sembra suggerire Capuana, a 14 anni è anche giusto che sia così. Riccardo non ha particolari sogni di gloria, non desidera nemmeno una professione prestigiosa; rivendica, in altre parole, il tempo vuoto dell'adolescenza come un tempo di riflessione e di scoperta, alla ricerca della sua identità.

In un contesto del genere è ovvio che, nel suo villaggio, nessuno si aspetti nulla di buono da quel "ragazzaccio" (2016:10)<sup>14</sup> che va su e giù tutto il giorno per la via "mal lastricata e fangosa" (10) chiedendo il permesso di zappare la terra nei giardini altrui. Il Riccardo di Capuana è soprattutto un ragazzino curioso: gli piace leggere. Quando

---

proporzioni. Convinto che la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica paesana, al racconto, al romanzo la loro natural forma, prestando attenzione anche all'intimo organismo di ciascuna opera d'arte" (Capuana, 1899:248-49).

<sup>13</sup> Da notare che *Scurpiddu*, come rivela lo stesso titolo (*Scurpiddu* significa "Steccolino" in riferimento all'aspetto magro e sfilato"(2013:24) del ragazzo, ha un vocabolario misto tra italiano e siciliano.

<sup>14</sup> Da notare come Capuana usi comunque, pure in questo racconto a tema scientifico, un artificio tipico della narrativa verista. Non è infatti l'autore/narratore a definire "ragazzaccio" Riccardo, bensì il coro delle voci del villaggio di pescatori, di cui Capuana riporta l'impressione in maniera impersonale.

zappa la terra, spesso senza compenso, “una sola cosa chiedeva ai più agiati: un libro, una rivista, un giornale da leggere, e che restituiva puntualmente appena letti” (11). Non legge i manuali scolastici, ma del materiale autentico. Ricordiamo, ancora una volta, come Capuana ritenesse importante il ruolo dei modelli e degli esempi e dunque come si servisse del cosiddetto “trasparente realistico”<sup>15</sup> più che di un pedante messaggio pedagogico diretto (“I bravi bambini devono leggere i libri”) nel tentativo di suscitare l’imitazione dei suoi giovani lettori.

In questo contesto provinciale e opprimente (anche se siamo in Norvegia, Capuana sembra dire, tutto il mondo è paese), Riccardo fa un incontro straordinario, quello con un forestiero, e per di più uno scienziato. Il ragazzino ne ha già sentito parlare, appunto perché legge i giornali e dunque l’incontro non lo coglie impreparato: “Io mi chiamo Garborg...Herman Garborg” (14) dice il vecchio scienziato, e Riccardo si ricorda di aver visto quel nome su un giornale. Quando lo comunica al vecchio, questo resta piacevolmente sorpreso dal fatto che un ragazzino legga i giornali: “Bravo! Tu dunque leggi i giornali? E chi te li dà?” Riccardo risponde fieramente: “Me li prestano di tanto in tanto [...]. Io li leggo tutti; leggo qualunque pezzo di carta stampata mi capita in mano. Ho letto anche dei libri!” (14).

Si stabilisce subito una sintonia tra il ragazzino e Garborg, il quale, in soli otto giorni, ha trasformato il primo piano di una delle case più grandi di Berghen in una sorta di misteriosa officina; il piano superiore è destinato invece, agli occhi del ragazzo, alla funzione di scuola o di biblioteca pubblica. Altrimenti, sembra pensare Riccardo, come potrebbero esserci tanti libri in una casa privata? Lo scienziato desidera la collaborazione del ragazzino: “Ho bisogno di un ragazzo come te...intelligente e discreto, e soprattutto discreto” (16). È la prima volta che Riccardo si sente giudicare in maniera positiva da qualcuno e questo fatto lo riempie di orgoglio e lo spinge a dimostrarsi degno di tale fiducia.

Alla domanda se gli abitanti del villaggio siano curiosi, il giovane risponde: “Non hanno tempo di essere curiosi; fanno il mestiere di pescatori; anche mio padre” (16). La critica implicita – espressa

---

<sup>15</sup> Vedi Capuana nella citata lettera a Ernesto Nuccio (1910).

attraverso le parole di Riccardo – è che un ambiente in cui crescere sia stimolante non può permettersi l'apatia e la noia. Ma non è tanto il fatto di essere pescatori a determinare la mancanza di curiosità negli abitanti del fiordo, quanto piuttosto il fatto di vivere quel mestiere come una scelta obbligata, monotona e ripetitiva. Per mantenere viva l'attenzione dei bambini bisogna incuriosirli, stimolarli a conoscere cose nuove e soprattutto bisogna offrire degli esempi di vita che confermino il valore stesso della conoscenza. Lo scienziato infatti, con la sua stravaganza e il suo mistero, ci riesce benissimo e conquista subito Riccardo. Quando gli chiede che mestiere fa, il giovane si vergogna di dire la verità, ovvero di ammettere che non fa nessun mestiere; risponde allora che fa il giardiniere. Ancora una volta, in maniera indiretta, Capuana ci spiega la differenza tra insegnamento ed educazione. Fino a questo momento, non è mai stato un problema, per Riccardo, il non avere nessun mestiere. Ha subito passivamente il biasimo dell'intera comunità per il fatto di non voler fare il pescatore, ma probabilmente non ha mai davvero concepito di poter fare qualcos'altro. Di fronte all'inaspettata domanda di una persona colta però, il ragazzino improvvisamente si vergogna di dire che non ha un mestiere, e comincia a immaginare la possibilità di averne uno.

L'immaginazione, diceva Capuana, è forse l'unica qualità che può davvero spronare un giovane al cambiamento. Sarà così anche nel caso di Riccardo? È evidente, agli occhi del ragazzo, che lo scienziato, a differenza dei pescatori, ha tutto il tempo di essere curioso, e questo, a Riccardo, piace molto. Avere un mestiere dunque, pensa il giovane, potrebbe anche essere una cosa bella. Capuana scrive: "Così Riccardo Bang, che non aveva mai fatto niente, come dicevano suo padre e gli amici di suo padre, cominciò a fare qualcosa che gli sembrò meno triste e duro del mestiere di pescatore".

Scopriamo presto che lo scienziato sta cercando di costruire una macchina meravigliosa di cui però non offre spiegazioni. Riccardo, per paura di essere tacciato di indiscrezione, non fa molte domande, ma immagina si tratti di una sorta di mulino a vento. Quando Riccardo ne vede per la prima volta i modelli rimane affascinato e sbalordito, soprattutto quando lo scienziato "carica" con una chiavetta uno dei "mulini a vento" il quale si mette a volare all'impazzata per la

stanza. Quando Garborg gli domanda che ne pensa, Riccardo, che pure ha avuto subito la giusta intuizione, non può che riportare l'esperienza nei termini di un qualcosa che conosce: "Mi sembrava un uccello spaurito" (20) risponde, il giovane, rivendicando così una lingua dell'immaginazione e della fantasia; una lingua che immediatamente conquista l'inventore facendolo rispondere subito a tono: "Deve essere, invece, un uccello senza paura" (20) e in seguito: "Quest'uccellaccio ha meno paura del primo" (21). La comunicazione tra il vecchio scienziato e il ragazzino è perfetta e i due si intendono a meraviglia. La lezione pedagogica di Capuana traspare indirettamente dal dialogo tra i due protagonisti del racconto: Per comunicare con i bambini bisogna non solo cercare di capire il loro linguaggio, ma anche sforzarsi di usarlo noi stessi. Sarebbe stato, in fondo facile, per lo scienziato e per il Capuana narratore, inserire a soppiatto una "schedina tecnica" in cui raccontare al ragazzino, e ai lettori, che cosa è in realtà il modello di un aeroplano. Così facendo, tuttavia, sia lo scienziato sia il narratore avrebbero perso l'attenzione di Riccardo e di tutti quei bambini che sentendo nel racconto quel "tanfo di noia e fatica" tipico dei libri di scuola, avrebbero repentinamente chiuso il libro.

Il professor Garborg è un ottimo educatore proprio perché non spiega mai al suo allievo quali sono i suoi progetti e che cosa sia la macchina che intende costruire, bensì lascia che sia il ragazzo ad arrivare da solo alla conclusione di certe premesse. Per arrivare a questo scopo il professore usa il metodo ludico, (un altro dei sistemi raccomandati da Capuana) ovvero invita Riccardo a giocare con i modellini delle macchine in costruzione ("gli uccelli") che volano nella stanza. "Bang gli correva dietro per la stanza, alzando le mani per afferrarlo quando minacciava di cascare; ma la strana macchinetta sembrava si divertisse a sfuggirgli" (22). È proprio il gioco infatti a stimolare le riflessioni di Riccardo e a fargli finalmente comprendere lo straordinario progetto dello scienziato.

"E se..." cominciò Bang. Ma si fermò per paura di dire una sciocchezza. Il signor Garborg lo incoraggiò a proseguire con un cenno del capo. "E se" riprese Bang

“si costruisse una di queste macchine in grandi proporzioni...”

“Si potrebbe volare come gli uccelli” concluse il signor Garborg soddisfatto e sorridente. “Dici bene. E la costruiremo! E voleremo! Spero di non morire prima di aver regalato all'umanità un bel paio d'ali”. E il signor Hermann proseguì con l'entusiasmo delle persone possedute da una sola idea. (22)

Ora che Riccardo ha capito la portata del progetto, Garborg si abbandona alla pienezza del suo sogno, ma a partire da questo momento anche il tono del racconto cambia e Capuana ce lo annuncia rappresentando lo scienziato come una persona “posseduta da una sola idea”, una definizione dal tono vagamente sinistro e che sembra quasi annunciare la futura pazzia di Garborg. Oltre a criticare tutti i precedenti mezzi di locomozione (incluse le recenti ferrovie, orgoglio dello stato unitario) lo scienziato, nel suo entusiasmo, si spinge a dire che Dio ha creato gli uccelli per far capire all'uomo di procurarsi le ali. È forse questo uno dei momenti più interessanti del racconto, in quanto Garborg, attraverso la voce del ragazzino – che riporta probabilmente non ciò che lui stesso pensa bensì l'opinione del villaggio – si scontra con i pregiudizi della gente e con la paura del nuovo, problemi che da sempre accompagnano le grandi scoperte dell'umanità.

Quando Riccardo, ingenuamente, dice che se Dio avesse voluto che gli uomini volassero li avrebbe creati con le ali, la relazione tra i due comincia a franare. Contrariamente alle sue abitudini, il professor Garborg si produce in un piccolo sermone moraleggiante:

Ci ha dato l'intelletto e basta. Gli ignoranti, ragazzo mio, ragionano appunto come te. Un pastore, che pure avrebbe dovuto saperne più degli altri perché studia la Bibbia, non ha avuto il coraggio di dirmi, giorni fa, che carri, carrozze, ferrovie, biciclette e persino i cavalli, i muli o somari, da noi impiegati per i viaggi, sono peccati di superbia contro il volere di Dio? Poiché Dio ha dato all'uomo soltanto le gambe, queste e non altro lui deve

usare!... E tuo padre commette peccati mortali capisci?  
Servendosi della barca...Dovrebbe pescare nuotando!  
Ecco come si ragiona! Ma noi voleremo, Bang! E tutto  
sarà in gloria del Signore che ha creato gli uccelli!  
Perché li avrebbe creati altrimenti? (24-25)

Non è casuale che nel momento della predica razionale a difesa della scienza Riccardo Bang si confonda e non riesca a capire bene il significato profondo di quelle parole. Il rimprovero del professore, seppure in un contesto diverso, ha un tono troppo simile a quelli già mille volte ascoltati da suo padre e dagli abitanti del villaggio. E Capuana ironicamente nota: “Bang non aveva capito bene quella finezza di ragionamento; ma appunto per questo approvava abbassando la testa ad ogni frase interrogativa del suo padrone. *Volare!* Sembrava una gran bella cosa anche a lui” (25). In questo senso Riccardo non sembra essere del tutto consapevole dell'importanza dell'impresa che il professore si accinge a compiere. Lo scienziato è riuscito a fargli capire che cosa vuole fare, ma non perché questo sia importante. Riccardo è un po' come Cuddu, soprannominato Gambalesta, picciotto garibaldino protagonista del racconto del 1903, che non si rende conto della gravità della vicenda storica che sta vivendo e pensa che ‘la Talia’ (Capuana, 1903, ora 2010:81), come la chiama lui, sia una terra lontana che deve essere liberata, e non quella in cui effettivamente vive. Anche Riccardo sembra, a questo punto, distante dall'impresa epica di Garborg. Come ogni bambino che si rispetti è obbligato ad approvare i discorsi degli adulti anche quando non li capisce, ma la ripetizione a pappagallo dei discorsi del professore sembra una dimostrazione della sua presa di distanza. Il sodalizio tra i due si interrompe e, ancora una volta, è la lingua a darne i primi segnali rivelatori.

Quello che era stato il professore, il mentore, la guida del ragazzo, è diventato ora “il padrone” (25) di Riccardo. La scienza (rappresentata da Garborg) si è impossessata della natura (rappresentata da Riccardo) e il futuro non può che essere minaccioso.

Quando il professore, la macchina per volare ormai pronta, si allontana da Berghen per andare a controllare i calcoli relativi alla sua invenzione, una folla inferocita di curiosi (che Riccardo aveva

sottovalutato) costringe il ragazzo ad aprire la porta e a spiegare che cosa sta succedendo. Nel tentativo di difendere il suo “padrone”, accusato di stregoneria, il ragazzo mostra loro la macchina per volare, ma quando vi sale sopra, inavvertitamente la mette in moto e così si ritrova ben presto a volare. Il sogno che aveva condiviso col professore è diventato una realtà molto difficile da gestire. Il problema è che la macchina, come già era accaduto durante le prove, vola sì, ma va un po' dove le pare e piace e, soprattutto, Riccardo non sa come farla atterrare. L'avvertimento, come del resto avverrà anche in altri futuri racconti di fantascienza, dedicati stavolta ad un pubblico adulto, sembra essere chiaro: a furia di esperimenti ci si può ritrovare ingannati da quella stessa scienza che credevamo potesse aiutarci a risolvere tutti i nostri problemi. Dopo giorni e giorni di volo, esauritasi la carica, Orvis (il professore aveva dato alla macchina per volare il nome di un uccello ... ma natura e scienza non sono la stessa cosa!) si schianta in un lago. Il giovane Riccardo riesce a salvarsi, aiutato ironicamente proprio da quei pescatori che aveva sempre disprezzato. Il professore tuttavia impazzisce e dopo pochi mesi muore senza recuperare la ragione. Ciò che rimane a Riccardo, dopo questa esperienza, è solo il dubbio instillatogli dal professore, e non è poco. È vero che Dio non ha dato all'uomo le ali, tuttavia gli ha donato l'intelligenza per costruire una macchina per volare ... dunque come ci si deve comportare? Rassegnarsi allo *status quo* oppure cercare di superare i propri limiti? Il giovane Riccardo, così come l'ormai scettico Capuana, non sa darsi una risposta.

#### **4. “Nel regno delle scimmie” e gli altri viaggi straordinari**

“Volando” si conclude con Riccardo alle prese con un importante dubbio esistenziale ma va comunque notato che, nonostante qualche perplessità, il giovane mantiene, fino quasi alla fine, un rapporto di complicità e fiducia con il professor Garborg. Non così avviene negli altri racconti della serie.

In “Nel regno delle scimmie”, ad esempio, incontriamo il piccolo orfano inglese Tom, assoldato dal professor Edmondo Eyre sia per il suo aspetto che per i suoi “modi scimmieschi” (17), in quanto “sembrava fatto apposta per servire alla gloria delle future scoperte

del professore” (17). Fin dall'inizio del racconto è evidenziato lo scopo utilitaristico nella relazione tra il bambino (Tom ha solo 8 anni) e lo scienziato. Edmondo Eyre intende infatti servirsi di Tom per riuscire a decifrare il misterioso linguaggio delle scimmie. Non vi sono in questa avventura la complicità e la collaborazione che esistono invece tra i due protagonisti di “Volando” e non troviamo nemmeno i propositi educativi che caratterizzavano il primo viaggio straordinario. Il professore è la figura dominante e il bambino è solo uno strumento nelle sue mani<sup>16</sup>. Presto però i ruoli si invertono, in quanto Tom mostra un eccezionale intuito nel rapportarsi con le scimmie.

Si poteva dire che il professore era lui; e il suo padrone spesso non riusciva a notare il risultato delle osservazioni intorno al linguaggio delle scimmie; certe sfumature di toni non era possibile renderle nel nostro alfabeto. (31)

Il ragazzino tuttavia, così come era accaduto con Riccardo, non riesce a rendersi pienamente conto dell'importanza dell'esperimento, al quale partecipa più per divertimento che per curiosità scientifica. Tantomeno gli interessa la gloria accademica, il cui conseguimento domina invece i pensieri del professore.

Tom non sapeva persuadersi dell'utilità di quegli studi. Ma il professore gli diceva che, nell'avvenire, le scimmie dovevano sostituire i servitori e perciò era bene intenderne il linguaggio anticipatamente. E gli parlava anche della gloria che avrebbero acquistato tutti e due con questa meravigliosa scoperta. A Tom veramente della gloria importava poco. (31)

Quanto più Tom si addentra nel meraviglioso “regno delle scimmie” – e la parola “regno” accentua appunto la dimensione fiabesca dell'esperienza – tanto più il ragazzo si rende conto di sentirsi a suo

---

<sup>16</sup> Si noti, anche in questo caso, l'uso della parola “padrone” per denotare la relazione tra il ragazzino e il professore.

agio e di aver trovato in quelle bestie una dimensione affettiva autentica, quale non aveva mai sperimentato prima. Improvvisamente diventa reticente ed esita a comunicare informazioni al professore, il cui scopo ultimo è quello di imprigionare le scimmie. Il finale di questa favola ecologica *ante-litteram* coglie di sorpresa lo scienziato il quale, convinto di poter usufruire fino in fondo delle capacità comunicative di Tom per comprendere il linguaggio delle scimmie, si trova invece di fronte all'improvviso rifiuto da parte del ragazzo di proseguire l'esperimento. Giunto al momento di ritornare in Inghilterra, Tom comunica allo scienziato che non ha nessuna intenzione di lasciare i suoi nuovi amici. Se "Volando" si concludeva con un dubbio che poneva in contrapposizione scienza e natura, in questo racconto il momento di esitazione viene risolto senza indugi a favore della natura. Di fronte alla sorpresa del professore che pensa che il ragazzo sia impazzito, il giovane Tom risponde: "Parlo con senno" (37) e aggiunge che "A Londra, i miei pari, tra cristiani, stanno peggio" (37). Edmondo Eyre deve dunque accettare la decisione irrevocabile del ragazzo, ed è costretto lui stesso a rivedere il suo modo di pensare. Quando rielabora le parole del piccolo Tom, si trova suo malgrado a dover ammettere che forse la sua scelta è meno assurda di quanto sembri.

È inevitabile mettere in relazione questo racconto con il famoso *Libro della giungla* di Rudyard Kipling, pubblicato nel 1894 (*The Jungle Book*, qui 2016). Tuttavia è importante notare alcune differenze essenziali tra i due protagonisti: Mowgli e Tom. Mowgli è un cucciolo d'uomo che si è smarrito nella giungla; viene ammesso nella società degli animali e, allevato da una lupa, diventa poi una sorta di piccolo sovrano di quel regno i cui nemici (la tigre Shere Khan) non esita a combattere assumendo, a tratti, la posizione di dominatore. Crescendo però, si rende conto di essere appunto un uomo e comincia, a causa dell'innamoramento per una fanciulla, a sentire nostalgia di quel mondo dal quale è stato involontariamente esiliato. Mowgli, in sostanza, si muove a proprio agio dentro e fuori il regno degli animali perché di entrambi conserva le caratteristiche e di entrambi riconosce i valori. Diversa è la posizione del piccolo Tom, nato e cresciuto nella società umana, poi rimasto orfano e infine 'venduto' dal nonno al professor Eyre per quattro sterline. Tom

sceglie consapevolmente e senza rimpianti di abbandonare per sempre la società 'civile' per entrare nel regno delle scimmie di cui ha imparato a conoscere il linguaggio e non solo. Ma Tom, a differenza di Mowgli, entra nel mondo della giungla non come 'sovrano' ma come essere umano/animale alla pari e, messo di fronte all'alternativa di collaborare col 'nemico' (lo scienziato) oppure di difendere la libertà dei suoi nuovi amici dallo sguardo inquisitore e dominatore della scienza, compie una scelta irrevocabile a favore della difesa della natura.

Nei successivi due *viaggi straordinari*, ovvero "La città sotterranea" e "L'isola degli automi" il rapporto tra bambini e scienziati sfuma sempre di più a favore, nel primo, della complicità tra i due piccoli amici (stavolta siamo tornati in Sicilia e i due protagonisti sono Biagio e Totò), e nel secondo a favore della relazione tra padre e figlio, naufraghi nell'isola degli automi.

Colpisce, ne "La città sotterranea", oltre il richiamo al titolo del celebre romanzo di Jules Verne, *Viaggio al centro della terra* del 1864 (*Voyage au centre de la Terre*, qui 1976), come più che l'esperienza scientifica della visita nelle grotte e della scoperta dei tesori geologici che esse contengono, venga invece evidenziata la dimensione magico/fantastica dell'esperienza. Questo terzo viaggio straordinario viene vissuto dai due ragazzi soprattutto nella dimensione avventurosa della ricerca di un tesoro, e dunque l'aspetto "scientifico" della vicenda viene sacrificato all'aspetto fiabesco. Anche l'esperienza del terremoto, vagamente tratteggiata, viene interpretata da Biagio e Totò in chiave magica ovvero come una vendetta da parte di coloro che, ormai già morti, cercano di difendere il tesoro nascosto. In questo racconto i due ragazzi rimangono inconsapevoli fino alla fine di avere a che fare con uno scienziato il quale, non solo non ha un nome, ma viene descritto, dal punto di vista dei due giovani, come una sorta di avventuriero/cacciatore interessato solo a derubarli del tesoro. Anche quando, dopo varie vicissitudini, l'esperienza – che poteva avere un esito tragico – si risolve positivamente – rimane nella mente dei ragazzi e tra la gente del posto, il dubbio che "il cacciatore" dal largo cappello abbia davvero trovato il tesoro e se lo sia tenuto per sé, regalando a Biagio e Totò solo 10 lire a testa.

Nell'ultimo racconto, "L'isola degli automi", incontriamo uno scienziato pazzo in fuga dall'umanità. La trama sembra ispirata almeno in parte dal celebre romanzo di Wells<sup>17</sup>, ma il protagonista in questo caso è addirittura un discendente di Vaucanson, ovvero uno dei più celebri costruttori di automi del Settecento. Lo scienziato ne ha ereditato il genio meccanico, ma lo ha utilizzato non per scopi positivi bensì creare una realtà parallela alienante. Dopo aver abbandonato, proprio come il Dr Moreau, una società civile che ha imparato a temere, ha trovato rifugio non nella natura, come il piccolo Tom, ma nella tecnologia, e si è costruito degli amici meccanici (gli automi appunto) che ubbidiscono ad ogni suo comando e che a differenza degli uomini e delle donne reali, non possono tradirlo. In questa storia, la natura viene completamente dominata dalla scienza e, di conseguenza, anche il rapporto tra il giovane Nino e lo scienziato, non può realmente svilupparsi. Colpisce, in questo 'viaggio' soprattutto la dimensione sinistra dell'intera esperienza: sia il ragazzo sia il padre vivono l'incontro con gli automi come un momento perturbante che ricorda l'atmosfera de *L'uomo di sabbia* (1816) di Hoffmann (*Der Sandmann*; qui *The Sand-Man*, 2008). La fiducia nel futuro della scienza e della tecnologia non può, di fronte a queste deviazioni, sopravvivere e nonostante il padre, una volta compreso chi si trova di fronte, cerchi di rassicurare il figlio con parole di elogio nei confronti dello scienziato: "Guarda bene questo signore. Un giorno potrai dire di aver conosciuto un grande genio" (30) rimane il dubbio che tutto l'ingegno dell'uomo sia stato sprecato nel difendersi dalla stessa esperienza del vivere. L'alienazione dello scienziato è totale e non può che condurre alla distruzione. Dopo parecchi anni, ritornati a visitare l'isola degli automi, padre e figlio scoprono che lo scienziato è morto, così come aveva previsto, e che la sua morte ha segnato anche la fine di quel mondo (un bottone premuto ha fatto saltare tutto in aria). Il racconto si conclude con le parole del padre il quale di fronte all'osservazione del figlio Nino che lo scienziato è vissuto felice replica, moraleggiando, che forse lo scienziato avrà invece avuto dei rimorsi, per aver consumato tutta la sua intelligenza nel costruire automi quando invece avrebbe potuto aiutare molti esseri

---

<sup>17</sup> Vedi infatti *The Island of Doctor Moreau* (1896).

umani. Dei quattro viaggi straordinari questo è certamente il più tragico e pessimista. Dal punto di vista della letteratura giovanile, va notato che questo racconto è anche il meno riuscito, in quanto la voce del padre e dello scienziato – nonché quelle agghiaccianti degli automi – dominano quella del piccolo Nino al quale non è mai dato di esprimersi spontaneamente nel corso della storia. A differenza di “Volando”, in cui Capuana aveva applicato buona parte di quei principi pedagogici che gli stavano a cuore, nei racconti successivi e in quest'ultimo in particolare, la voce dei giovani protagonisti va via via scomparendo per lasciare il posto agli ammonimenti di un narratore sempre più scettico rispetto agli effettivi meriti della scienza e delle sue applicazioni nella vita reale.

### Conclusioni

Al di là della popolarità di cui godevano, nei primi anni del secolo ventesimo, i temi di scienza e proto-fantascienza, questi argomenti dovevano stare indubbiamente molto a cuore a Capuana, tanto che alla loro esplorazione dedicò anche molti racconti destinati al pubblico adulto<sup>18</sup>.

Da questo punto di vista, il valore dei *Quattro viaggi straordinari*, che non sembra sia stato finora rilevato, sta anche nell'aver fornito un primo punto di partenza per l'analisi di temi che Capuana avrebbe poi approfondito né la raccolta *La voluttà di creare* del 1911. In particolare “La conquista dell'aria” e “La scimmia del professor Shitz” non possono non interpretarsi come uno sviluppo dei temi di

---

<sup>18</sup> L'argomento de “Il Dottor Cymbalus” verrà ripreso nella novella “Due scoperte” pubblicata nel 1911 nella raccolta *La voluttà di creare* (ora 1974c:288-94). Si veda, a questo proposito la differenza di atteggiamento del narratore nelle due novelle Mentre nella novella del 1867 l'autore è particolarmente attento a conformarsi alle scoperte scientifiche dell'epoca e a dimostrare un atteggiamento positivo nei confronti del futuro della neuro-chirurgia, nella novella del 1911 Capuana dimostra una certa superficialità e approssimazione nel parlare delle parti del corpo e anche una sempre maggiore lontananza dalle regole del mondo scientifico. Inoltre, mentre ne “Il dottor Cymbalus” Capuana sembra ammirare gli uomini di scienza e in qualche modo giustificare i sacrifici che la scienza impone per proseguire nelle sue scoperte, in “Due scoperte” il suo atteggiamento è completamente cambiato, e Capuana dipinge il medico come colpevole dal punto di vista morale. Su questo tema e anche per un'utile classificazione delle novelle di profotantascienza di Capuana, vedi Comoy Fusaro (2013).

“Volando” e “Nel regno delle scimmie”. Non potendo dedicarci, in questa sede, ad un’analisi approfondita dei racconti de *La voluttà di creare*, vogliamo però concludere sottolineando come la produzione proto-fantascientifica di Capuana non sia stata, all’epoca, particolarmente apprezzata dai critici. Giuseppe Antonio Borgese, ad esempio, scrisse un saggio particolarmente ostile a questa raccolta, criticando non solo il valore artistico del volume in esame, ma dubitando addirittura dell’autenticità emotiva della produzione verista di Capuana:

Questo volume s’intitola *La voluttà di creare*. E nel titolo, s’io lo intendo bene, è già espresso il valore precipuo dell’arte di Luigi Capuana: la voluttà di creare, il racconto per il racconto. Sono bizzarre fantasticherie, ora macabre, ora grottesche: così remote da ogni realtà quotidiana, così contraddittorie a ogni osservazione diretta che a molti verrà fatto di chiedere: come ha fatto il Capuana a straniarsi definitivamente dal metodo veristico cui erano informate le opere della sua maturità? Dove è andato a finire il culto di Zola e la propaganda del romanzo sperimentale? Dovremo esaltare questo grande lavoratore per la versatilità di cui sa dar prova anche in avanzata vecchiaia? O non dovremo invece rimmetterci a studiare i suoi libri di trent’anni fa per intendere quanto ci fosse di profondo e d’intimo, quanto di superficiale e contingente in quel suo verismo d’allora? (Borgese, 1928:171-2)<sup>19</sup>

Dal nostro punto di vista, tuttavia, ciò che scredita maggiormente, la critica di Borgese, è proprio il non voler intendere come la narrativa

---

<sup>19</sup> Borgese prosegue l’articolo con un raffronto tra Capuana e Verga: “Non ha subito, quest’arte, i mutamenti rivoluzionari che subì quella di Giovanni Verga [...]; Il verismo era divenuto la sostanza dell’animo di Verga; e, quando quella formula si sciolse, quando quell’edificio teorico intaccato da ogni genera di critica crollò, il Verga era già troppo innanzi negli anni per farsi una nuova fede, ed era, d’altro canto, un temperamento troppo appassionato e profondo per procedere innanzi senza la certezza di un terreno compatto. Parlò sempre più raro e più fioco, trepidò sentendosi mancare il consenso dei tempi, tacque” (Borgese, 1928:171-72).

fantascientifica di Capuana non fosse da interpretarsi soltanto come omaggio a quei narratori a cui l'autore si era apparentemente ispirato. Scrive Borgese:

E così Luigi Capuana ci ha dato una ventina di novelle che nella concezione, non si dipartono molto dai modi di Poe, Wells, di Giulio Verne, di Villiers de l'Isle-Adam. Una possibilità scientifica viene portata alle estreme conseguenze, generando un caso di vita brutalmente contraddittorio all'esperienza vissuta. L'occultismo, lo spiritismo, la cabala, trascinano in una ridda folle la fisica e la chimica, rinnovando da tutte le fondamenta la realtà e instaurando, con parvenza di logica, il reame dell'assurdo. (Borgese, 1928:172-73)

Quella che sembra essere, agli occhi di Borgese, una semplice confusione di modi e strategie narrative, un'accozzaglia di metodi e intenti, deve essere invece reinterpretata, secondo noi, alla luce delle parole dello stesso Capuana. L'autore infatti sembra essere giunto – più che ad un drastico rinnegamento dei principi del naturalismo e del verismo, e della conseguente visione della realtà che ne deriva – ad un profondo scetticismo causato proprio dalla confusione culturale causata da quelle verità scientifiche che un tempo l'avevano conquistato:

Per gli scienziati, ve lo confesso, non ho la stessa ammirazione che pei filosofi. Dicono che vogliono restare nella bassa regione dei fatti positivi, non far salti nel buio: e intanto veggo che quei benedettissimi fatti oggi sono una cosa, domani un'altra, anche per loro. Oggi ne cavano fuori una legge; e domani, che è che non è, buttano via quella legge perché ne hanno intravista una nuova, la vera. Vera provvisoriamente, giacché neppur con gli scienziati si è mai sicuri di niente...E mentre i sistemi dei filosofi si smentiscono uno dietro l'altro, le famose leggi degli scienziati, tratte da fatti positivi, si smentiscono più allegramente

[...]

E quando veggio che certe così dette superstizioni tengono duro più che tutti i *sistemi* e tutte *leggi*, rifletto che debbono contenere proprio qualche verità indiscutibile, superiore a tutte le altre proclamate dai filosofi e dagli scienziati. (da: "Ma dunque?", Capuana, 1974c:75-6)

È in questo senso che, secondo noi, deve leggersi l'ultima fase dell'opera di Luigi Capuana, sia a livello di narrativa giovanile sia a livello di produzione artistica destinata agli adulti. L'autore si allontana progressivamente dalla fiducia illimitata nei confronti della scienza, tipica dell'epoca in cui vive, per assumere via via una posizione critica sempre più consapevole. L'ultimo Capuana rivendica infatti una letteratura che rivaluti l'esperienza umana del vivere, nella sua complessità fisica e spirituale, non escludendo nemmeno le superstizioni e le credenze perché anche queste fanno parte della vita e dello spirito dell'umanità. Nel corso di questa sua evoluzione, e grazie proprio alle molteplici sperimentazioni artistiche e al suo costante desiderio di rinnovamento, Capuana arriverà alla fine, e in grande anticipo sui tempi, alle soglie di una letteratura etica, una letteratura in cui il rispetto per l'uomo e per l'ambiente venga messo al primo posto, al di sopra di tutte le sperimentazioni scientifiche o pseudo-scientifiche e al di là di tutte le mode culturali. A nostro parere, il suo viaggio straordinario, umano e professionale, consiste proprio in questo.

### **Bibliografia**

- |               |      |                                                                                                                    |
|---------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Borgese, G.A. | 1928 | "Novelle di Luigi Capuana". In: Borgese, G.A. <i>La vita e il libro. Terza serie</i> . Bologna: Zanichelli:170-76. |
| Capuana, L.   | 1882 | <i>C'era una volta</i> . Milano: Treves.                                                                           |

- . 1886 (1879) *Giacinta. Nuova edizione riveduta dall'autore.* Catania: Giannotta.
- . 1892 *Cenerentola*, 1(1). Roma: Tipografia Laziale.
- . 1893a *Cenerentola*, 1(18-19). Roma: Tipografia Voghera.
- . 1893b *Cenerentola*, 1(47). Roma: Tipografia Voghera.
- . 1893c *Cenerentola*, 1(51). Roma: Tipografia Voghera.
- . 1894 *Fanciulli allegri.* Roma: Tipografia Voghera.
- . 1898 *Scurpiddu.* Torino: Paravia.
- . 1899 *Cronache letterarie.* Catania: Giannotta.
- . 1903 *Gambalesta.* Livorno: Belforte.
- . 1907 *Cardello.* Palermo: Sandron.
- . 1911 *La voluttà di creare.* Milano: Fratelli Treves.
- . 1912 *Gli americani di Ràbbato.* Palermo: Sandron.
- . 1974a *Racconti: Tomo I.* Ghidetti, E. (ed.). Roma: Salerno.
- . 1974b *Racconti: Tomo II.* Ghidetti, E. (ed.). Roma: Salerno.

- . 1974c *Racconti: Tomo III*. Ghidetti, E. (ed.). Roma: Salerno.
- . 2007 *Novelle del mondo occulto*. Cedola, A. (ed.). Bologna: Pendragon.
- . 2010 *Gambalesta. Il Picciotto di Garibaldi*. (1903) San Donato Val di Comino (Fr): Psiche e Aurora Editore.
- . 2016 *Quattro viaggi straordinari*. Mascalucia (CT): Splen. (1992)
- Carli, A. 2007 *Prima del 'Corriere dei Piccoli'. Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna* Macerata: EUM.
- Collodi, C. 2015 *I racconti delle fate. Storie allegre*. (1887) Bouchard, F. (ed.). Firenze: Giunti.
- Comoy Fusaro, E. 2013 "Luigi Capuana scrittore di fantascienza?" Leçon tenue lors Seminaire "Luigi Capuana", Rhur-Universität de Bochum (Germany). Academia.edu. Available at: [https://www.academia.edu/11042695/Luigi\\_Capuana\\_scrittore\\_di\\_fantascienza](https://www.academia.edu/11042695/Luigi_Capuana_scrittore_di_fantascienza)
- Croce, B. 1974 *La letteratura della nuova Italia*. (1915) Volume 5. Bari: Laterza.

- De Turris, G. 2001 *Le astronavi dei Savoia. Profetata-scienza italiana 1891-1952*. Milano: Editrice Nord.
- Di Blasi, C. 1954 *Luigi Capuana. Vita, amicizie e relazioni letterarie*. Mineo: Edizioni Biblioteca Capuana.
- Faeti, A. 2001-2008 “Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia”. In: Moretti, F. (ed.), *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi:107-28.
- Fedi, R. 1990 “Capuana scrittore di fiabe e la formazione di *C'era una volta...*”. In: Picone, M. & Rossetti, E. (eds), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana, atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*. Roma: Salerno:205-19.
- Hoffmann, E.T.A. 2008 *The Sand-Man and Other Night Pieces*. Bealby, J.T. et al. (trans). Rockhill, J. (ed. & intr.). Leyburn, North Yorkshire: Tartarus Press.
- Kipling, R. 2016 (1894) *Il Libro della giungla. Edizione Speciale*. Pozzo Galeazzi, G. (trans). Milano: Garzanti.
- Malato, E. 1990 “Capuana e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari”. In: Picone, M. & Rossetti, E. (eds), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana, atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*. Roma: Salerno:221-65.

- Nuccio, G.E.                      1910      “Luigi Capuana dei giovani”. *Giornalino della Domenica*, V(5):2.
- Ojetti, U.                            1957      *Alla scoperta dei letterati*. Pancrazi, P. (1899) (ed). Firenze: Le Monnier:234-35.
- Sardo, R.                            2010      “Educazione linguistica e Risorgimento. La narrativa per ragazzi di Capuana”. In: Sorbello, G. (ed.), *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*. Catania: Fondazione Verga:361-80.
- Storti Abate, A.                    1989      “Scienza, Fantascienza, polemica con la scienza nell'ultimo Capuana”. *Problemi. Periodico Quadrimestrale di cultura*, 85:154-67.
- Vernes, J.                            1976      *Viaggio al centro della terra*. (1864) Chiavarelli, L. (trans.). Rome: Newton Compton.
- Wells, H.G.                         1896      *The Island of Doctor Moreau: A Possibility*. New York: Stone & Kimball.