

# *Arti visive e fantasmagorie letterarie nei racconti di Capuana*

di Michela Sacco Messineo\*

Oltre che nelle vesti di acquafortista, incisore di zinco, stampatore di ingrandimenti, Capuana affina sempre più la sua abilità nella fotografia fino a sperimentarla anche durante gli studi di magnetismo e le sedute spiritiche – nel tentativo di cogliere coll’obiettivo presenze ectoplasmatiche da fissare sulla lastra<sup>1</sup>. All’interno di questi interessi, il ritratto inteso come rappresentazione del volto umano assume un ruolo di primo piano, in un dialogo con la pittura maturato negli anni fiorentini, oltre che nel rapporto di amicizia con Telemaco Signorini, nell’ambiente artistico proprio dei macchiaioli<sup>2</sup>.

La passione per la fotografia, che conferma l’attrazione dello scrittore per le novità del suo tempo<sup>3</sup>, era iniziata, anch’essa, probabilmente, durante il soggiorno a Firenze, la città degli Alinari<sup>4</sup>, fino ad approdare negli anni Ottanta a un attrezzatissimo laboratorio fotografico, che scherzosa-

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> Su questo tema, cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in L. Capuana, *Racconti*, Salerno Editore, Roma 1973, pp. xx ss.; C. Di Blasi, *Visioni, magie, presentimenti, spiriti e spiritismo nella vita e nell’arte di Capuana*, in *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania 1968, pp. 101-71; A. Nemiz, *Un dilettante sperimentatore*, in *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Edikronos, Palermo 1982, pp. 19-32; M. Tropea, *Idee di spiriti: rapporti di Capuana col “di là” e col mondo occulto. Introduzione a L. Capuana, Spiritismo*, Luxografica, Caltanissetta 1994, pp. 12-5.

<sup>2</sup> G. Oliva, *Capuana in archivio*, Sciascia, Caltanissetta 1989, pp. 291-303.

<sup>3</sup> Cfr. J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1990; C. Grassi, A. Abruzzese, *Il nuovo immaginario*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L’età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino 1989, pp. 1169-225; Ph. Ortet, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Chambon, Nîmes 2002.

<sup>4</sup> A. Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze 2003.

mente Capuana definisce il “Grande Atelier fotografico” di Mineo. Nella corrispondenza con Verga l’assidua pratica del nuovo strumento ottico è tema ricorrente nel nostro sperimentatore, che spinge con successo l’amico a praticare anche lui tale hobby<sup>5</sup>. E mentre questo privilegiato interlocutore vi si appassiona diventando con sempre maggiore sicurezza e autonomia fotografo di istantanee<sup>6</sup>, Capuana raffina l’iniziale dimensione artigianale verso procedimenti sempre più complessi. Usare il nuovo strumento era per lui molto di più che ritrarre la realtà oggettiva, che andava invece perfezionata in un continuo ritorno al prodotto ottenuto fino a trasformarlo<sup>7</sup> in prodotto artistico, secondo un “processo” comune all’opera letteraria<sup>8</sup>.

Sempre più preso dalle tecniche di ritrattista, non si perita di elogiare se stesso: «Ho fatto *merveilles*» scrive all’amico, dichiarandosi addirittura più bravo come fotografo che come romanziere: «Se fossi romanziere come sono fotografo!»<sup>9</sup>. La passione per questo strumento lo porta ad apporre sulle fotografie didascalie in forma di poesie, come nei versi *A Milano* del 10 dicembre 1883<sup>10</sup>. Fotografia e pittura collaborano a una nuova forma di percezione, in cui al ritratto umano è riservata una particolare attenzione: «Quel ritratto di donna dovrà farti restare con tanto di bocca aperta» – scrive al Verga, a cui chiede «le negative» delle foto dei suoi familiari «per farne degli ingrandimenti»<sup>11</sup>. In versi che hanno per tema il ritratto fotografico, Capuana parla di «vibrazioni» che risveglierebbero «dormenti forze» per cui – conclude, rivolgendosi alla figura umana ritratta – «non mi sembra mai d’essere matto se vi rivolgo la parola... E voi rispondete benigna, colla malizia di starvene muta»<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. G. Sorbello, *Due scrittori davanti all’obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amiconi, Meltemi, Roma 2008, pp. 15-30.

<sup>6</sup> G. Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

<sup>7</sup> Cfr. A. Di Silvestro, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio*, in “Annali della Fondazione Verga”, xvi, 1999, p. 14.

<sup>8</sup> Cfr. C. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970, p. 191.

<sup>9</sup> Lettera a Verga dell’11 novembre 1877, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Ateneo, Roma 1984, p. 59.

<sup>10</sup> Cfr. V. Mirisola, M. Di Dio (a cura di), *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, Gente di Fotografia, Palermo 2002, p. 130.

<sup>11</sup> Lettere del 3 giugno 1981 e del 3 dicembre 1885, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 59.

<sup>12</sup> L. Capuana, *Ritratto fotografico*, in Id., *Semiritmi*, Treves, Milano 1888, pp. 21-2.

La tentazione di potere rendere nella scrittura manifestazioni di «sensibilità acuta», forme di «eccitazione interiore» indagate dallo strumento ottico in quanto costitutivamente partecipi dell’organismo umano diventa, nel saggio sul tema dello spiritismo del 1884, necessità di «interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati [...] dalle sensazioni inavvertite»<sup>13</sup>. Allora, per potere rendere la scrittura un luogo che inglobi anche forme di rappresentazione fantasmagorica<sup>14</sup>, si ricorre alle espressioni artistiche contigue come la pittura e la scultura. Nell’interscambio fra arti visive e letteratura<sup>15</sup> emerge la dimensione straniata dell’oggetto artistico, che perde la sua fissità acquistando gli impulsi vitali sottratti alla figura umana. In una tensione verso ciò che sta oltre il reale, il ritratto abbandona la posa, il gesto immobile, per acquistare, in una sorta di *transfert*, l’energia vitale sottratta alla persona. Nella convinzione che esso contenga in pienezza la vita, che sia a tutti gli effetti un organismo umano fissato nelle forme dell’espressione artistica, lo sperimentatore assume un compito sottilmente perturbante, quello di restituire all’oggetto rappresentato una completa consistenza vitale, che finisce col provocare un profondo disorientamento, la perdita del proprio equilibrio mentale. Nell’impossibile discriminazione tra realtà e allucinazione, la rappresentazione della personalità umana si presenta allora come oscuro grumo di pulsioni pronte a esplodere in forma distruttiva, in sintonia con le indicazioni della nascente psicanalisi<sup>16</sup> e cogli sviluppi della psicologia e della psichiatria – in un impegnativo approfondimento degli elementi contraddittori della psiche e dei suoi stati di allucinazione.

Il gusto di sperimentatore comporta in Capuana una novità di temi e una continua disponibilità verso percorsi diversi, fino a ritrovarsi fuori del naturalismo. L’arte non è più soltanto conoscenza della realtà ma forza creatrice che si identifica, in un certo senso, con quella divina. Come lo scienziato, l’artista moderno «si mette quasi pari con Dio», «con la sola differenza che il pensiero divino opera nella natura umana direttamente, indirettamente, per mezzo dell’umano organi-

<sup>13</sup> L. Capuana, *Spiritismo?*, a cura di M. Tropea, Luxografica, Caltanissetta 1994 (ed. or. 1884).

<sup>14</sup> M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull’ottica fantastica*, il Mulino, Bologna 1989.

<sup>15</sup> Cfr. Ph. Hamon, *Imageries. Literature et images au XIX<sup>e</sup> siècle*, Corti, Paris 2001.

<sup>16</sup> Cfr. E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell’arte*, Einaudi, Torino 2001.

smo, nell'opera d'arte»<sup>17</sup>. Egli diventa così il tramite privilegiato per muovere e attuare forze latenti e sconosciute in grado di animare la materia inerte, le linee, i colori di una pittura, di una scultura, fino a farle vivere di vita propria. È un demiurgo, un creatore, colui che dà la vita e che ne scopre insospettabili pieghe e potenzialità, colui «che ripete, nella forma letteraria, il segreto processo della natura»<sup>18</sup> tentando di penetrarne il mistero.

Lo scrittore rivela, infatti, nella produzione più tarda, la presenza di una realtà non riducibile a razionalità, sgretolata, evanescente, in cui si dibattono le coscienze dei personaggi, preludendo ai temi dell'assurdo, del paradosso, della vita impazzita nei gorghi dell'esistere, che alimenteranno il mondo di Pirandello. Il narratore agrigentino guarderà infatti al Capuana come al maestro da cui riprendere qualche suggestione tematica, qualche situazione e alcuni spunti<sup>19</sup>, che utilizzerà con risultati ben altrimenti diversi.

La tensione capuaniana verso esiti decadenti è risultata confermata dal confronto fra le diverse redazioni delle novelle e dall'analisi propriamente tecnica condotta dal Pestelli<sup>20</sup>, sia sul piano variantistico, sia sul piano sincronico. Rispetto alla definizione veristica di narratore, fissata dal Capuana nella figura di chi rappresenta entro un ordine di causalità le vicende umane, viene ora privilegiata la concezione dell'artista apprendista stregone, impegnato a riplasmare la materia. Sulla rappresentazione di una razionalità immanente ai fatti, subentrano suggestioni spiritualistiche che, innescate sul potenziale distruttivo della scienza, destinano spesso alla sconfitta e all'annullamento, oltre che l'oggetto dell'esperimento, anche lo stesso artista creatore.

L'esplosione di soggettività ipertrofiche, agitate da passioni non riconducibili alla realtà del quotidiano, tende a colmare il vuoto creatosi in una cultura che va prendendo atto della crisi del soggetto nel suo rapporto col mondo e con se stesso, in una situazione che si presenta sempre «fatale»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> L. Capuana, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, p. XLVIII; *Il segreto processo della natura*, ivi, p. XVIII.

<sup>18</sup> Su questo tema cfr. V. Masiello, *Intervento*, in AA.VV., *Capuana verista*, Fondazione Verga, Catania 1984, p. 61.

<sup>19</sup> Cfr. P. M. Sipala, *Storia e testi di una relazione letteraria*, Bonanno, Catania 1974.

<sup>20</sup> C. Pestelli, *Capuana novelliere*, Gutemberg, Posseglano Veronese 1991, pp. 186 ss.

<sup>21</sup> Cfr. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 166.

C’è nei personaggi un atteggiamento di sgomento rispetto a una sorta di forza ignota, dominatrice della volontà, della capacità di scegliere. Dice Delfina nell’omonima novella: «c’è dentro di me una forza superiore alla mia volontà che mi costringe mio malgrado»<sup>22</sup>. È lo stesso smarrimento che nasce, nel protagonista maschile di *Fasma*, nel sentire «una forza repulsiva, un fluido misterioso» che lo allontana dalla donna amata<sup>23</sup>. È l’incapacità di resistere alle seduzioni d’amore per via di una «misteriosa potenza», che in *Iela* domina il protagonista<sup>24</sup>. È l’inquietudine di Cecilia dell’omonima novella, raggirata da un «voragine che la trascinava rapidamente via e che l’avrebbe inghiottita»<sup>25</sup>.

La resa a un senso di fatalità che li soggioga rende i personaggi capuaniani creature decadenti, smarrite nel labirinto della psiche e attratte da ciò che supera i limiti del fenomeno, nella convinzione che il mistero si accampi nel mondo: così dichiara il protagonista in *Un suicida*<sup>26</sup>. E sono lemmi ricorrenti “inesplicabile”<sup>27</sup>, inteso come la forza che dirige ogni caso umano e lo avviluppa nel suo “segreto”<sup>28</sup>, e “mistero”, che tende a definire un’azione tramata di sensazioni stregate, di pieghe celate, di anomalie psichiche, di situazioni enigmatiche. Le «misteriose influenze della natura», che né filosofi né scienziati sanno penetrare, dominano «lo spettacolo dell’impreveduto e dell’imprevedibile» con cui la realtà si presenta<sup>29</sup> contornandosi di arcano: «Tutto è mistero»; «noi siamo avviluppati dal mistero», si afferma in *Delfina*<sup>30</sup>; di «misteriosa potenza» si parla in *Iela*<sup>31</sup>. E personaggi enigmatici attraversano la narrativa, come la tragica *Fasma*<sup>32</sup>.

L’oggetto d’osservazione dello scrittore diventa quell’«essenza che noi chiamiamo spirito»<sup>33</sup>, analizzata con l’occhio stupito di chi contempla la sperimentazione per la meraviglia che essa suscita, per l’ammirazione che nasce dal tanto osare. Il ruolo del testimone di tanto mistero è assunto dallo scienziato che, non del tutto coinvolto, osserva

<sup>22</sup> *Delfina (Profili di donne)* (1877), in Capuana, *Racconti*, cit., t. I, p. 17.

<sup>23</sup> *Fasma*, ivi, p. 61.

<sup>24</sup> *Iela*, ivi, p. 118.

<sup>25</sup> *Cecilia*, ivi, p. 11.

<sup>26</sup> *Un suicida (Coscenze)* (1905), ivi, t. III, p. 157.

<sup>27</sup> *Forze occulte (Delitto ideale)* (1902), ivi, t. II, p. 366 ss.

<sup>28</sup> Cfr. *Un consulto*, ivi, p. 377 ss.

<sup>29</sup> *Ma, dunque (Coscenze)* (1905), ivi, t. III, p. 63, 65.

<sup>30</sup> Ivi, t. I, pp. 1-18.

<sup>31</sup> *Iela*, cit., pag. 118.

<sup>32</sup> *Fasma*, cit., p. 63.

<sup>33</sup> *Il sogno di un musicista (Il Decameroncino)* (1901), ivi, t. II, p. 297.

il dramma del protagonista<sup>34</sup>, il quale paga con la morte le conseguenze di aver troppo osato<sup>35</sup>.

Con l'annientamento del personaggio si chiude l'esplorazione nel territorio dell'"oltre", avviata dal Capuana senza che egli sappia trarne ulteriori risultati poiché manca nella sua operazione quell'approfondimento che avrebbe comportato la contestazione complessiva della sua cultura d'appartenenza. In realtà, pur nell'uso di tematiche decadenti, che negli stessi anni davano vita alla celebre operazione wildiana del *Ritratto di Dorian Gray* (1891), lo scrittore rimane calato all'interno di una letteratura, che esplora i meandri dello spirito. E, affrontando le metamorfosi, lo scambio della personalità, le mescolanze temporali, cioè – per dirla con Todorov – i fenomeni del "fantastique"<sup>36</sup>, vi insiste da una prospettiva scientifica, indagatoria, che analizza sia il reale sia il possibile, seguendo i percorsi più morbosi della psicologia umana. Il "diverso", "l'oltre" sono considerati opposti ma complementari al mondo reale, in una volontà di catalogazione che abbracci tutti gli aspetti dell'esperienza, come accadeva nel Tarchetti<sup>37</sup>. L'autore di *Racconti fantastici*, convinto assertore del mistero che circola nella realtà, popola le sue novelle di vittime colpite da fluidi sconosciuti, di personaggi predestinati<sup>38</sup>, di spettri che comunicano con noi e agiscono nel nostro mondo<sup>39</sup>.

C'è, nella nostra letteratura di fine secolo, una tensione verso lo spiritualismo, e verso un certo psicologismo insistito e morboso<sup>40</sup>, che coinvolge lo scrittore siciliano nella rappresentazione di meccanismi misteriosi che intercorrono fra persone e oggetti e fra persone tra loro. Allora, l'artista e lo scienziato vengono accomunati come portatori di esperienze assolute, che oltrepassano la comune percezione della realtà. Il professore di fisiologia de *La redenzione dei capolavori*<sup>41</sup>, allo stes-

<sup>34</sup> Cfr., ad esempio, *L'incredibile esperimento (La voluttà di creare)* (1911), ivi, t. III, p. 254 ss.; *La scimmia del professor Schitz*, ivi, p. 267 ss.; *La conquista dell'aria*, ivi, p. 281 ss.; *Il domatore di aquile*, ivi, p. 303 ss.

<sup>35</sup> Cfr., ad esempio, *La redenzione dei capilavori (La voluttà di creare)* (1911), ivi, t. III, p. 261 ss.

<sup>36</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.

<sup>37</sup> G. Finzi, *Introduzione a I. U. Tarchetti, Fosca*, Mondadori, Milano 1981, p. 6.

<sup>38</sup> I. U. Tarchetti, *I fatali*, in *Racconti fantastici*, Guanda, Parma 1988, p. 12.

<sup>39</sup> Cfr., ad esempio, *Un osso di morto*, ivi.

<sup>40</sup> Cfr., ad esempio, A. Fogazzaro, *Malombra*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1930-45.

<sup>41</sup> *La redenzione dei capolavori*, cit.

so modo del pittore di *Dolore senza nome*<sup>42</sup> sono coinvolti con tutto il loro essere: il personaggio dello scienziato, in preda al delirio creativo, perde ogni contatto con la realtà, che non sia mediato dall'interesse per la propria opera, e si dimostra disposto ad ogni compromesso, pur di giungere a plasmare quella vita che è latente nelle figure dipinte. Convinto, infatti, che esse sono non solo «apparenza di vita» ma «organismi al più alto grado di perfezione umana»<sup>43</sup>, ordina il furto di una tela di Sebastiano del Piombo, rappresentante una figura femminile: «quell'attraentissima mezza figura cinquecentesca produceva una straordinaria illusione di rilievo, quasi di distacco, dal fondo grigio scuro. Gli occhi avevano vividi lampi, come se nella pupilla si riflettessero le persone e gli oggetti circostanti; le labbra, un umidore, come di fiato a traverso della sottile apertura della bocca, donde s'intravedeva una fila di denti bianchissimi: la pelle una colorazione, una morbidezza, come se sotto la epidermide palpitassero, con impercettibile movimento, le vene che la rendevano fresca, rosea, quasi fosforica»<sup>44</sup>. Lo scienziato «si sedette pure lui davanti al quadro, a mezzo metro di distanza, e tese le braccia con le mani aperte, al modo che usano i magnetizzatori coi soggetti da ipnotizzare [...] dopo un'ora, e fino a che le braccia rimasero tese verso di essa, io potei credere che la figura di donna, immortalata su la tela dal prodigioso pennello di Sebastiano del Piombo, sentisse circolare dentro di sé un alito di vita assai diverso da quello ricevuto dalla potenza dell'arte»<sup>45</sup>. Il tentativo “di vivificazione” funziona: la pittura si trasforma in carne palpitante mentre il creatore, sfinito, va esaurendo sempre più le proprie forze fino a perdere la vita.

Lo scrittore si accosta al tema con la viva curiosità dello sperimentatore che, spinto da morbosa sensibilità, non resiste alla tentazione di oltrepassare i confini del reale, pur senza approfondirne il fenomeno; anzi, tentandone un'interpretazione che lo riporti all'interno di leggi naturali, e sempre interponendo fra sé e “il creatore” un personaggio mediatore, una sorta di alter ego, il dottor Maggioli. Questa figura di scienziato è insieme coinvolto e distaccato, proprio come il testimone che ha assistito all'esperimento e può riferirne senza assumersene la responsabilità; anzi, prendendone le distanze, pur nel coinvolgimento che lo coglie; infatti non esita a confessare: «avevo osato di accostare la punta delle dita a quel volto che si animava, che palpava; e provata la

<sup>42</sup> *Dolore senza nome (Delitto ideale)* (1902), in *Racconti*, cit., t. II, p. 393 ss.

<sup>43</sup> *La redenzione dei capolavori*, cit., p. 263.

<sup>44</sup> Ivi, p. 264.

<sup>45</sup> *Ibid.*

sensazione di toccare non un freddo dipinto ma carne tiepida e molle che si sollevava»<sup>46</sup>. Il turbamento che lo assale al procedere della “rendizione” del dipinto sottolinea la partecipazione ma insieme la paura di approfondire fenomeni sconosciuti.

Il tentativo di utilizzare forze latenti in grado di animare la materia inerte è seguito nel suo fallimento e nelle sue tragiche conseguenze di morte ma, soprattutto, nella deformazione orribile del volto, subita non solo dalla creatura animata ma anche dallo stesso sperimentatore. Lo scrittore sottolinea dunque gli esiti fatali per chi intraprenda esperimenti mai tentati, adombrando la dimensione demoniaca cui può approdare la scienza.

Al turbamento del testimone si accompagna, talvolta, il rimorso di chi ha provato vie proibite, come nel protagonista di *Fatale influsso*, Raimondo Palli che, nel tentativo di impadronirsi degli intimi pensieri e sentimenti della moglie, le trasmette coll’ipnosi la sua volontà fino a distruggerne la personalità, mano a mano che ne scolpisce nel marmo la figura idealizzata. Allo sgomento che subentra nello sperimentatore presto si sostituisce il senso di colpa, l’acuto rimorso per «aver violentato l’organismo della povera creatura», per «aver contribuito a svolgere in esso facoltà che, senza dubbio, vi sarebbero rimaste latenti o non sarebbero mai arrivate al punto di riuscire nocive»<sup>47</sup>. La moglie, infatti, in preda all’angoscia, finisce coll’impazzire e muore, dopo aver distrutto la scultura in cui non riusciva a riconoscersi, nel disperato tentativo di riplasmare attraverso questo gesto un’autentica immagine di sé.

Il Capuana affronta, dunque, il tema della perdita d’identità; solo, però, come esito oscuro del mistero celato nelle più riposte potenzialità dell’organismo umano. Non rivolge la sua attenzione allo stato di alienazione in cui precipita la vittima dell’esperimento, nemmeno quando essa acquisisce la drammatica consapevolezza di non poter comunicare col marito e di non riuscire a farsi conoscere com’è veramente; anzi ritrovandosi costretta nella forma estranea plasmata dall’artista<sup>48</sup>. Il tema del “non riconoscersi”, che aprirà nuovi spazi conoscitivi al personaggio novecentesco, qui è solo affrontato quale inquietante effetto di un esperimento da interdire. Non a caso il ruolo del protagonista è assunto non dalla vittima ma dallo sperimentatore, che, coi suoi turbamenti e i suoi rimorsi, si chiede, infine, disperato: «E quel che è accaduto è stata colpa mia o inesorabile opera

<sup>46</sup> Ivi, p. 266.

<sup>47</sup> *Fatale influsso (Un vampiro)* (1907), in *Racconti*, t. II, p. 222.

<sup>48</sup> Ivi, p. 234.

di quella fatalità che regge la nostra esistenza?»<sup>49</sup>. In tale dilemma si dibatte il personaggio, sconvolto dalle situazioni eccezionali in cui si è avviluppato, nel ruolo proibito di chi ha osato varcare le soglie invalicabili della psiche.

Questo imprudente stregone, quale si rivela il protagonista di *Fatale influsso*, ripropone le atmosfere dense di attonita attesa con cui Poe raccontava circostanze morbose, situazioni abnormi, facendo vivere nei suoi personaggi misteri inspiegabili. Il trasferimento d'identità, nell'*Oval portrait*<sup>50</sup>, dalla persona al ritratto, attraverso la mediazione dell'artista, è ripreso nel racconto dello scrittore siciliano, che dimostra, così, di conoscere a fondo il modello straniero. Ce lo conferma il preciso riferimento nel *Busto*, laddove il protagonista, lo scienziato Maggioli, paragonando la sua situazione «all'amata di quel pittore di cui si parla in una novella del Poe»<sup>51</sup>, manifesta all'amico scultore – che gli sta plasmando, nella creta, il viso – la scherzosa preoccupazione di perdere la propria vita «trasfusa tutta nel ritratto». Il timore, inizialmente espresso in toni leggeri, si fa, come nel racconto dello scrittore americano, denso di emozione via via che la scultura prende consistenza, apparendo allo stesso modello quasi viva e parlante. «Quasi mi fossi sdoppiato o quasi qualche cosa di me si fosse trasfuso in quell'immagine dalle cui labbra mi attendeva di sentir scappare da un momento all'altro il suono della mia voce»<sup>52</sup> – dichiara il Maggioli, che vive un rapporto di estraneità e insieme di attrazione con quell'opera modellata su un cranio, come sogliono fare gli scultori. Questo coinvolgimento – mano a mano che l'opera procede – diventa follia: «Temevo che quel cranio si fosse sostituito al mio o almeno tentasse di sostituirsi al mio, come opera di magia [...] Chi sa che diamine pensa il mio ritratto con quel cranio altrui! Vi sarà rimasta qualche impressione dei pensieri là avvenuti una volta, e forse la forza esteriore può produrre il miracolo di metterli in moto [...] nello stesso tempo provavo una vivissima attrazione verso il busto che di giorno in giorno diveniva sempre più rassomigliante e più vivo... mentre io sentivo più e più invasarmi dell'idea che stessi per perdere la mia personalità ed essere interamente asservito a quell'altro»<sup>53</sup>. Preda di questo oscuro terrore,

<sup>49</sup> Ivi, p. 235.

<sup>50</sup> E. A. Poe, *Il ritratto ovale*, in *I racconti*, trad. di G. Manganelli (1841-43), Einaudi, Torino 1983, II, pp. 451-52.

<sup>51</sup> L. Capuana, *Il busto (La voluttà di creare)* (1911), in *Racconti* cit., t. III, p. 277.

<sup>52</sup> Ivi, p. 266.

<sup>53</sup> Ivi, p. 279.

lo scienziato esplode nello stesso gesto distruttore della protagonista di *Fatale influsso*, finendo col fare a pezzi la scultura che lo ritraeva.

Il dottor Maggioli, cui è di solito affidato il compito del testimone che assiste all'altrui creazione con il distacco dell'osservatore, sia pure curioso e simpatizzante, questa volta è anche lui emotivamente coinvolto tanto da smarrire l'abituale capacità di analisi. Trascinato da oscure paure, si comporta come i "casi" che ha descritto. Non riesce a porsi, in questa occasione, da una prospettiva distaccata ma, travolto dal panico provocato dall'incontrollabile potere di forze sconosciute, trasforma le sedute presso l'amico scultore in un'avventura nelle regioni inesplorate della psiche umana.

Con l'identificare anche nello scienziato una personalità turbata, incapace di riconoscere le proprie sensazioni e, tanto meno, di razionalizzarle, il Capuana giungeva ad approdi decisamente discordanti rispetto alla sua formazione positivistica. A questo riguardo è sintomatico come, negli anni successivi al saggio sullo spiritismo, egli si senta in dovere di allontanare da sé la definizione di teorico del verismo. Il suo personaggio-sperimentatore è costretto infatti ad affrontare situazioni eccezionali, che non approdano a un naturale divenire, imbavagliate come sono all'interno di una condizione paradossale, dominata dal preminente nesso fra creazione e creatore, fra vita e morte. Destinato, come si ritiene, a un compito di creazione cui non può rinunciare, paga con la vita il proprio ardimento.

Ma questo tema, in Capuana, non approda a una dimensione simbolica. Rimane piuttosto una sorta di turbamento per l'incapacità, sia nell'artista sia nello scienziato, di controllare l'ignoto. Pur nella sconfitta, questi personaggi non sono dei falliti; essi restano piuttosto figure eccezionali nell'anormalità della situazione in cui vengono a trovarsi; sono casi straordinari perché hanno vissuto un'esperienza consentita a pochi.

In questi termini lo scrittore siciliano conferisce all'artista scienziato un mandato assoluto, elaborando – in un'età che muove verso la crisi del ruolo intellettuale – una metafisica della creazione, che nel nesso realtà-arte, aperto nelle due diverse direzioni, rivela la sua ambiguità. Se questa prospettiva può farci ricordare l'operazione letteraria che D'Annunzio compie nel *Fuoco* e nella *Gioconda*, nel complesso lo scrittore abruzzese resta estraneo alla poetica del Capuana – pur se *Rassegnazione* è considerato un esempio di influsso dannunziano, nella indagine rivolta ad analizzare i percorsi più morbosi della psiche umana<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Cfr. L. Capuana, *Rassegnazione*, Treves, Milano 1907; Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 249.

Vero è comunque che, al di là di precisi modelli, affiorano nella cultura del romanziere naturalista elementi di una nuova spiritualità, che portano lo scrittore a farsi “scrutatore di anime”. Egli, infatti, per via di quella tendenza idealistica propria del saggio *Per l'arte*<sup>55</sup>, «possedeva una certa disposizione a superare la sua formazione materialistica per attingere ad un'arte diversamente intonata, per cui i suoi casi non presentano alcuna collocazione di tipo sociale, qual era stata propria del verismo; e anche il fondamento scientifico dell'analisi viene [...] quasi celato in una fitta descrizione di stati d'animo sfumata, lavorata fin nel particolare più minuto, così abilmente complicata in ogni suo aspetto da far dimenticare la elementare base neurofisiologica»<sup>56</sup>. La tentazione dell’“irrazionale”, la dimensione dell’inspiegabile non riescono però ad approdare a nuovi esiti conoscitivi. Contribuisce l’assenza della storia a impedire che alla caduta delle spiegazioni di causalità si sostituisca una vera novità epistemologica.

Anche Pirandello dà vita a personaggi dall’ambigua sensibilità che, preda di oscure sensazioni, si lasciano travolgere dal mistero dell’esistere, da inspiegabili, sotterranee relazioni fra gli esseri, come in *Diana e la Tuda* in cui uno sconosciuto fluido unisce modella e figura umana<sup>57</sup>. Ma ben altrimenti fondante diventa, nello scrittore agrigentino, il confine insicuro tra esistenza reale ed esistenza rappresentata. Nello scrittore di Mineo rimane prevalente l’ottica di chi procede a un esperimento. Egli si affaccia alla rappresentazione dell’inconoscibile senza varcarne la soglia, anche se vi rivolge uno sguardo ambiguo e turbato, volto a registrare i trasalimenti, le emozioni, i turbamenti della creatura che non si riconosce più e che si sforza di esprimere le sensazioni che la dominano, senza che possa più razionalizzarle. La descrizione si accampa sul dramma evidenziando la stupefatta attrazione verso la vertigine dell’oltre che, nell’immettere significati metafisici sulle motivazioni dell’esperimento, suggerisce dimensioni nuove e inquietanti.

“Fatalità”, “voluttà” sono, dunque, in Capuana termini decadenti di una scrittura che ha accolto la nuova sensibilità o rivestimenti nuovi della problematica positivistica, centrata sulla inevitabilità della modernità in nome del progresso della scienza?

Ci porta verso la seconda ipotesi l’atteggiamento dello scrittore, che si accontenta di osservare con l’occhio stupito di chi contempla la

<sup>55</sup> L. Capuana, *Per l'arte*, Giannotta, Catania 1885.

<sup>56</sup> Cfr. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 263.

<sup>57</sup> Cfr. L. Pirandello, *Diana e la tuda*, in *Maschere nude*, t. II, a cura di G. Nicastro, UTET, Torino 1958, pp. 655-7.

sperimentazione per la meraviglia che essa suscita, per l’ammirazione che nasce dal tanto osare, di chi osserva – dall’ottica del testimone non del tutto coinvolto – il protagonista che si danna, pagando così le conseguenze della sua sfida conoscitiva.

Probabilmente non c’è in Capuana una profonda e consapevole volontà di contraddirsi in questo modo al “suo verismo”; l’ottica dell’eccezionalità con cui egli guarda alla sfida ingaggiata col sensibile non gli consente di superare la cultura di provenienza e di trasformare la “voluttà del creare” in strumento gnoseologico, in chiave di decifrazione della realtà. Il turbamento, che nasce dall’acquisizione dell’incontrollabilità del reale, approda alla malattia della follia in cui è coinvolto l’artista come il medico-scientziato; e lo scrittore sceglie di ricostruirne il percorso con una operazione letteraria nutrita della suggestione delle arti visive, utilizzate nell’insolito ruolo di forme di confine fra esistenza reale e realtà rappresentata.