

Luigi Capuana

Novelle del mondo occulto

a cura di Andrea Cedola

 Pendragon

Coincidenze?	253
<i>Suggestione</i>	267
<i>Sogni... non sogni!</i>	273
<i>Veggenza</i>	
<i>Tortura</i>	289

INTRODUZIONE

Nel 1881 Luigi Capuana pubblica a Milano la raccolta *Un bacio e altri racconti*¹. Tra i sette compresi nel volume, due sono racconti fantastici²: *Il dottor Cymbalus*, la sua "prima novella", uscita su rivista già nel 1867³, e *Un caso di sonnambulismo*, inedito⁴. Sono i testi inaugurali di un filone, tra fantastico-spiritico e *science fiction*, tutt'altro che periferico nella produzione novellistica di Capuana, per mezzo del quale, anzi – nello svolgersi intero della sua multiforme carriera⁵ e in parallelo con le riflessioni e le ricerche condotte come "dilettante" sulle manifestazioni del "mondo occulto"⁶ – lo scrittore si proporrà di ridefinire i paradigmi stessi del reale, allargandone le frontiere soprattutto in direzione del sondaggio delle "misteriose forze della psiche"⁷.

¹ L. Capuana, *Un bacio e altri racconti*, Ottino, Milano, 1881. Le novelle di questa raccolta sono state ripubblicate in *Racconti*, a c. di E. Ghidetti, 3 voll., Salerno, Roma, 1973-1974, che comprende, fra gli altri, alcuni dei testi inclusi nel presente volume (cfr. *Bibliografia*, p. 67).

² È una definizione, e dunque un'attribuzione al genere – se di "genere fantastico" si può parlare – provvisoria, che si tenterà di specificare nel corso di queste pagine. Si veda anche la bibliografia essenziale proposta più avanti.

³ Il 3, 5, 8 e 9 ottobre, su «La Nazione».

⁴ Datato 25 marzo 1873.

⁵ Nota che le due "Novelle inverosimili" *L'uomo senza testa* e *L'acciaio vivente* sono del 1913.

⁶ Cfr. i saggi *Spiritismo?*, Giannotta, Catania, 1884, e *Mondo occulto*, Pierro, Napoli, 1896. In essi più volte Capuana definisce se stesso uno studioso "dilettante" dei fenomeni spiritici (dichiaratamente antiscientifico, anche se scrupoloso osservatore). I due testi sono inseriti nel volume, a c. e con Introduzione di S. Cigliana, *Mondo occulto*, Prisma, Catania, 1995, da cui si cita e al quale si rimanda per maggiori approfondimenti. Il prezioso volume comprende anche altri interventi dello scrittore sull'argomento.

⁷ L. Capuana, *Un vampiro*.

Nelle due novelle sono già presenti i motivi-chiave del fantastico capuaniano: nel *Dottor Cymbalus*, le figure del medico “frankensteiniano” (scienza vs. natura) e del giovane “appassionato” (amore e morte); nel *Caso di sonnambulismo*, l’osservazione clinica di un fenomeno psichico straordinario e la rivelazione di un’altra dimensione spazio-temporale. In entrambi i racconti, sebbene in forme diverse, è inoltre attivo il topos fantastico per eccellenza del *doppio*. Altri motivi, variamente correlati ai primi, saranno trattati dallo scrittore siciliano nelle novelle successive: dal fantasma al vampiro, dal ritratto vivente all’essere invisibile, dal mesmerismo alla malia; ma le grandi linee sono tracciate sin da questo esordio. Si tratta, nel complesso, di temi convenzionali, da tempo codificati in ambito europeo e americano (e penetrati fino al livello della letteratura e dell’immaginario popolari): un repertorio cui attinge, circa negli stessi anni postunitari, anche gran parte della narrativa fantastica italiana⁸.

Motivi convenzionali, eppure le combinazioni narrative di

Capuana non lo sono quasi mai⁹. Piuttosto che nell’invenzione, la cifra peculiare dello scrittore va d’altronde cercata nella riconfigurazione funzionale cui i temi fantastici sono sottoposti nelle sue novelle. Capuana esplora, con la confidenza del viaggiatore disincentato, i limiti estremi della natura e dell’umano, e dove non arriva con lo sguardo, fa una stima con l’immaginazione; ma non intende poi – o almeno non ritiene – di andare oltre. Così descrive, in *Mondo occulto*, il campo delle proprie indagini:

Si direbbe che la Natura, indispettita dall’audacia dell’intelletto umano, da cui le è stato rapito il segreto di tante leggi e sono state vinte e domate tante sue forze, si diverta oggi a confonderlo, a umiliarlo presentandogli *nuovi misteri*, nuove forze più prodigiose e non sottomesse a nessuna delle leggi ormai accertate dalla scienza; facendogli intravedere un *mondo* [...] *arcano*, che ci si rivela a tratti, *intermittentemente*, senza leggi e senza ordine riconoscibili, e che supera con le sue apparenze le più strane fantasie create dai poeti e le più incoerenti combinazioni dei sogni¹⁰.

Su questi “nuovi misteri”, che considera “fatti non meno reali di quelli del sonnambulismo e dello spiritismo”¹¹, Capuana fonda le proprie invenzioni narrative. Le sue novelle dell’occulto costituiscono una sorta di fenomenologia delle “intermittenze”, degli affioramenti del “mondo arcano” che la finzione letteraria può registrare come certi e assodati, mentre ciò è (o è ancora) vietato alla scienza. Non si considera, dunque, uno scrittore del *fantastico* (di fiabe sì, e inventa in Italia la fantascienza)¹², semmai del *pos-*

⁸ Della quale Capuana va considerato, mano alle date, tra i precursori. Sugli autori, le date e i temi della narrativa fantastica italiana, sul suo ritardo (di quasi cinquant’anni) e sull’originalità, talvolta, rispetto a quella europea e americana, si vedano almeno i seguenti studi: G. Finzi, Introduzione all’antologia, da lui curata, *Racconti neri della scapigliatura*, Mondadori, Milano, 1980; E. Ghidetti, Introduzione al volume, da lui curato, *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell’Ottocento*, Editori riuniti, Roma, 1984 (poi, ampliato e col titolo *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori riuniti, Roma, 1987); M. Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1988, oltre all’Introduzione all’antologia, da lei curata, *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Mursia, Milano, 1990; *Fantastico e immaginario. Seminario di Letteratura fantastica*, a c. di A. Scarsella, Solfanelli, Chieti, 1988; L. Lattarulo, “Antica storia narra così”. *Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco*, in *Geografia Storia e Poetiche del Fantastico*, a c. di M. Farnetti, Olschki, Firenze, 1995, pp. 121-34; V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1996; P. Pellini, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, in «Problemi», 112, settembre-dicembre 1998, pp. 236-260; M. La Ferla, Postfazione, intitolata *Un siciliano sulla Luna*, al volume, da lei curato, L. Capuana, *Novelle inverosimili*, Avagliano, Cava de’ Tirreni, 1999; *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, a c. di A. M. Mangini e L. Weber, Allori, Ravenna, 2006.

⁹ Né è da escludere, in certe sue riprese dei luoghi comuni del fantastico, una più o meno esplicita intenzione parodico-intertestuale, metanarrativa (componente e funzione, questa, tra le principali del genere fantastico).

¹⁰ L. Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 167. Il corsivo è mio.

¹¹ *Ibidem*. Naturalmente, le posizioni di Capuana, sia in letteratura che rispetto ai fenomeni soprainsensibili, si evolvono nel tempo. Ma si può dire che i termini generali della questione “naturale-sovrannaturale” rimarranno sostanzialmente costanti.

¹² Sulla “science fiction” capuaniana si veda più avanti, e la nota 78. Per le fiabe, cfr. la Bibliografia.

sibile. Ma forse sbaglia; o mente. Oppure è uno scrittore doppio, come è doppia la struttura di questi racconti¹³.

Per misurare il grado di declinazione fantastica delle sue novelle, potremmo considerare, molto sommariamente, due requisiti minimi, essenziali del genere: a) la violazione della frontiera tra naturale e soprannaturale¹⁴, con la sconcertante sovrapposizione e coesistenza di due ordini considerati reciprocamente inconciliabili; b) il mancato recupero dell'equilibrio iniziale: la violazione apre una crisi nel sistema gnoseologico del mondo narrato, instaurando un dubbio permanente, irrisolvibile, riguardo alla natura degli eventi (la *hésitation* todoroviana)¹⁵. Ebbene, nei racconti di Capuana la prima delle due condizioni, all'inizio, si realizza: in *Un caso di sonnambulismo*, per es., con l'assurdo sdoppiamento temporale; o in *Un vampiro*, col *revenant* che "succhia la vita, il sangue" di un neonato. E qui lo scrittore adotta fisionomie, situazioni o segmenti d'intreccio caratteristici del fantastico, per produrre effetti romanzeschi, o di suspense – anche per intercettare i gusti del pubblico – e introdurre a enigmi che sembrerebbero mettere in discussione le norme di realtà del testo. Ma poi, con modalità ogni volta diverse, interviene la voce di un commentatore, testimone diretto o extradiegetico, che s'incarica d'in-

terpretare i vari casi di sdoppiamento spazio-temporale, di animazione dell'inanimato, di materializzazione di spettri o vampiri, o di altri fenomeni straordinari, riportandoli all'ordine di un sistema conoscitivo aperto ma coerente, secondo il quale ciò che i più attribuiscono al soprannaturale è invece "soltanto qualche cosa che sta oltre i limiti delle comuni nostre facoltà di vedere e di sentire"¹⁶. Così, anche l'evento più incredibile, in queste novelle, è spiegato come fenomeno *naturale* sebbene regolato da leggi ancora indecifrabili: la preveggenza del sonnambulo come patologia nervosa; il vampiro come "individualità più persistente delle altre", che può essere distrutta distruggendone il cadavere. In questo modo la crisi, almeno al livello della narrazione, rientra: non c'è più la sovrapposizione di due ordini, né sospensione o indecidibilità. Dal fantastico si passa – in termini todoroviani – allo "strano" (psicologico, scientifico, logico-temporale ecc.).

Senonché, la spiegazione non convince del tutto; e il senso perturbante del fantastico sussiste anche quando vengono tratte le più nette conclusioni. Il fatto è che sin dall'inizio lo scrittore ha orientato il racconto sulla *percezione* dei fenomeni; proprio sull'*effetto* della percezione. Che nel fantastico è tutto. Di qui, la tensione, lo sdoppiamento di voci che caratterizza queste sue novelle: il contrasto fra la percezione fisica e soggettiva da parte dei protagonisti e la logica esplicativa dell'occulto su cui si fonda l'impianto (l'impalcatura) dei testi. E non c'è interpretazione che tenga. Il vampiro sarà pure una fisiologica persistenza materiale; il cortocircuito temporale potrà anche essere ricondotto ai poteri inesplorati della mente. Ma il turbamento, lo sgomento, l'orrore dell'avverarsi dell'impossibile restano, resistendo a qualsiasi teoria, a qualsiasi modellizzazione, sperimentale o deduttiva. E il fantastico è lì, in quel sentimento non arginabile; nell'esperienza immediata dell'assurdo. Il congegno della novella fantastica capuaniana si articola insomma su una sfasatura tra i due piani dell'interpretazione e dell'evidenza, come tra ordine e caos, tra la

¹³ Il che poi corrisponde allo statuto del genere, come osserva N. Bonifazi in *Teoria del fantastico e il fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982: "Ogni racconto fantastico [...] ha almeno due piani, quello dove l'azione è narrata come straordinaria, eccezionale, soprannaturale, incredibile, ignota e ostile, e quello dove la medesima azione, nello stesso tempo (e anche attraverso un contrasto polemico tra i personaggi o addirittura attraverso un personaggio sdoppiato o anche attraverso la semplice *suspense*, lo sconcerto, l'incertezza, ecc.) è narrata come vera, autentica, credibile, necessaria e conosciuta" (pp. 18-19 e 59).

¹⁴ Sulla tenuta della quale si fonderebbe il "piano di realtà" all'interno del racconto. Sui concetti di paradigma di realtà, di violazione o attraversamenti delle frontiere dimensionali come nucleo centrale del fantastico, cfr. specialmente i saggi di L. Lugnani e di G. Goggi, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, e il sintetico denso intervento di R. Campa, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45, giugno 1981, pp. 199-231.

¹⁵ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977 (III ed.: 1988, da cui cito), cap. 2, p. 28 e cap. 3, pp. 45 e ss.

¹⁶ L. Capuana, *Il "di là"*, in «La rassegna internazionale», 1° gennaio 1901, ora in *Mondo occulto*, p. 225.

formulazione di un paradigma conoscitivo e la verità ad esso inas-similabile che quei casi "impossibili" lasciano solo intravedere.

E il fascino – e anche la modernità – di questi racconti dell'occulto è nell'affiorare, che essi adombrano, dell'*oltre* dentro di noi: ad un livello in cui la fisica e la chimica delle passioni – sotto la pressione insostenibile delle opposte forze del desiderio e della legge (morale, sociale, o naturale che sia) – generano presenze spettrali; o acuiscono la sensibilità di alcuni individui, rendendoli capaci di vedere l'invisibile. In questo, e al di là delle sue stesse premesse ideologiche, il fantastico capuaniano pare già evidentemente leggibile in una prospettiva proto-novecentesca, dove ai misteri del soprannaturale subentrano gli enigmi dell'"incoscienze"¹⁷. Capuana, osservatore del "mondo arcano", sposta in avanti le frontiere del reale; e da quei confini avanzati scorge nuovi territori ignoti: paesaggi della psiche, luoghi notturni e febbrili dove l'io segretamente desta il proprio doppio. Ed è poi sempre nel confronto con esso che la crisi, solo in apparenza sanata, si riapre.

Lo scrittore sonnambulo

In *Un caso di sonnambulismo* Capuana innesta un evento soprannaturale – o meglio, con parole dell'autore, un "fenomeno anormale"¹⁸ – su una trama poliziesca. Il capo della polizia di Bruxelles, il signor Dionigi Van-Spengel, ha steso nel sonno, in condizioni di automatismo medianico¹⁹, il rapporto sui fatti a lui del tutto ignoti di un assassinio. Al risveglio non ricorda nulla ed è quindi stupito di trovare sul tavolino le carte del rapporto e di

¹⁷ Se in *Profumo* (1892), ad esempio, c'è chi ha scorto "involontarie" anticipazioni freudiane, in più di un testo lo scrittore – la cui ricettività hanno affinato le letture sia del fantastico europeo sia scientifiche (in senso lato, dalla fisiologia alla psicologia sperimentale alla "metapsichica": Charcot, le cui lezioni alla Salpêtrière seguì anche il giovane Freud, e Richet, Janet, Binet, ma pure Swedenborg, Mesmer, Kardec, Crookes) e poi teosofiche – mostra di aver intuito per tempo alcune fondamentali dinamiche dell'inconscio.

¹⁸ L'espressione è in *Forze occulte*, ma già anche nei saggi del 1884 e 1896.

¹⁹ In *Spiritismo?* Capuana parla tra l'altro di "medianità scrivente".

riconoscerli la propria scrittura. Sentita la governante, che dice d'averlo visto scrivere durante la notte, si convince d'essere stato preda di sonnambulismo. La stessa mattina si trova a indagare su un delitto (plurimo) da poco commesso, che subito identifica con quello da lui misteriosamente registrato nel rapporto. Pertanto svolge le indagini seguendo lo scritto, e grazie ad esso arresta i colpevoli. Dopodiché impazzisce. La vicenda è presentata dal narratore come "compendio" della "interessante memoria" medica pubblicata dal direttore di manicomio dottor Croissart.

Il caso d'omicidio è dunque risolto per intervento di poteri psichici occulti²⁰. Adottando il tema fortunato e di sicuro effetto del sonnambulismo²¹, Capuana combina efficacemente le suggestioni del racconto poliziesco, alla E.A. Poe (ma dal protagonista è citato anche il Ponson du Terrail di *Rocamboles*), con quelle fantastiche del paradosso temporale²². Il processo straniante – nello scenario realistico del delitto e dell'investigazione – è innescato proprio dall'assurda inversione cronologica²³: Van-Spengel ha scritto un rap-

²⁰ Cfr. *Mondo occulto*, p. 171, dove Capuana riporta le posizioni di esponenti della "Society for Psychical Research", fondata nel 1882 a Londra, i quali classificano "tra le telepatie certi sogni rivelatori di fatti che accadevano nello stesso momento in cui la persona sognava, o poco prima o poco dopo".

²¹ Cfr. P. Pellini, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, cit., p. 255: "Dal *Magnetizzatore* di Hoffmann in poi, il fascino esercitato sull'immaginario della letteratura da ipnosi e mesmerismo è documentato da decine di testi, e diviene uno dei luoghi comuni più usurati del fantastico europeo (qualche esempio: Poe, *Rivelazione mesmeriana*; Maupassant, *Magnetismo*; Villiers de l'Isle-Adam, *La seduta del professor Muller*)".

²² Il genere *poliziesco*, come nota ancora Bonifazi nel saggio citato (p. 59), deriva proprio dalla struttura "doppia" del fantastico: "In E. A. Poe e in altri, il racconto fantastico è anche il racconto di un delitto, dove la soluzione è la più cervellotica possibile e la ricostruzione del fatto la più inverosimile e assurda fra tutte. [...] Non sempre il *poliziesco* è sottomesso alla formula del *fantastico*, che anzi spesso si priva di ogni effetto *speciale*, per ricadere sotto l'insegna del realismo o della semplice ricerca di un qualunque colpevole. Resta che il poliziotto, personaggio centrale del racconto poliziesco, è la derivazione del personaggio che nel fantastico sostiene le ragioni verosimili e le motivazioni della veridicità indiscutibile dell'assurdo e dell'irreale".

²³ Il rapporto comincia dall'arrivo di Van-Spengel sulla scena del delitto, la mattina alle 11. Scritto la notte precedente, riferisce fatti che non solo ai

porto dettagliato su indagini che deve ancora svolgere. Su fatti non ancora accaduti, che poi si verificano puntualmente, provocando un vertiginoso cortocircuito: un cortocircuito derivante dall'opposizione tra noto e ignoto; tra il tempo lineare dell'orologio e un tempo altro, non lineare, non misurabile. Il senso del fantastico deriva dal turbamento insostenibile che l'inversione temporale suscita nell'ispettore sonnambulo (e per suo tramite in chi legge)²⁴. È insostenibile, per lui, lo stato d'esitazione: dover decidere sullo statuto degli eventi che lo coinvolgono; dover accettare l'assurdo, oppure ammettere in sé un'alterazione percettiva o psichica. Emulo, per quanto si può supporre, del genio analitico-deduttivo di Auguste Dupin²⁵, la prima scelta gli è preclusa; incapace di contemplare la possibilità di eventi che sfuggano alla logica temporale-causale, che ubbidiscano a leggi a lui ignote, di fronte all'evidenza dell'impossibile, Van-Spengel non può che precipitare – quasi di proposito, come per una via di fuga – nella pazzia:

...balbettò [...], avanzandosi barcollante, con un sorriso da ebete.

– Il verbale eccolo qui!... –

E presentava il suo manoscritto, dando in uno scroscio di risa convulse.

Era ammattito!

Se la vicenda di Van-Spengel, come è stato osservato²⁶, ricorda *Il caso di Mr. Higginbotham*, di N. Hawthorne²⁷, mi pare altre-

momento della scrittura medianica ma anche quando il protagonista lo legge, alle 10 e mezza, devono ancora accadere.

²⁴ Cfr. I. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., cap. 2, pp. 30-34.

²⁵ Il maestro di Van-Spengel, dichiara il narratore, è Vidocq, sul quale lo stesso Poe pare aver sagomato il suo Dupin. In ogni caso il modello (letterario) taciuto appare il più attivo. Si veda anche A. Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Bari, 1962.

²⁶ M. Farnetti, *Il giuoco del maligno*, cit., p. 51. Analizzando il racconto capuaniano (p. 53), Farnetti parla di una "sorta di singolare déjà-vu" e di "dimensioni spazio-temporali distinte".

²⁷ In N. Hawthorne, *Racconti narrati due volte* (*Twice Told Tales*, pubblicato per la prima volta nel 1837, poi, ampliato, nel '42 e nel '51), Vallecchi, Firenze, 1971.

si che fra le fonti della novella capuaniana si possa riconoscere il *Racconto dei "Ragged Mountains"*, di Poe²⁸: sia per il nesso tra cortocircuito spazio-temporale e mesmerismo (il protagonista, Augustus Bedloe, sotto l'effetto del "sonnambulismo provocato" attraversa un'altra dimensione); sia per la circostanza della trascrizione "medianica" degli eventi, fatta dal medico personale di Bedloe nel tempo esatto in cui questi li vive. Il verbale dell'ispettore, proprio come il taccuino del dottore in Poe, è un "oggetto mediatore"²⁹: costituisce la prova materiale di un passaggio, di un contatto avvenuto tra due dimensioni spazio-temporali parallele e incompatibili. Da qui, l'effetto perturbante: lo spossamento di sé che il personaggio avverte sin dall'inizio, col ritrovamento del manoscritto, e col procedere dell'investigazione, fino al crollo nervoso che chiude la vicenda. L'assurdo temporale si connette al tema del *Doppelgänger*; del *secondo io* che contende e s'impadronisce della vita e dell'identità del protagonista. Il secondo Van-Spengel è un *doppio* anomalo³⁰, invisibile a lui stesso ma che agisce – da un'altra dimensione – come suo antagonista, al punto di spingerlo verso il precipizio e "la trista catastrofe" della follia. Si

²⁸ In E. A. Poe, *Racconti* (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1839; *Tales*, 1845), 2 voll., Rizzoli, Milano, 1980, vol. II.

²⁹ Cfr. la definizione che ne dà L. Lugnani nel saggio *Verità e disordine*, in *La narrazione fantastica*, cit., pp. 195-196.

³⁰ Rispetto alla classificazione delineata da Otto Rank, più che un vero e proprio doppio, si potrebbe forse considerare l'altro Van-Spengel alla stregua di quei doppi-ombre, o doppi-riflessi (da Chamisso a Hoffmann), che "si contrappongono all'io come sue immagini divenute autonome" (O. Rank, *Il doppio*, SE, Milano, 2001, p. 19), mentre i sosia "si contrappongono e s'incrociano l'un l'altro come persone reali, materiali, caratterizzate da una straordinaria somiglianza fisica" (p. 22). Ma questo *altro* capuaniano ha un connotato essenziale proprio nella sua invisibilità (mentre persino l'Horla maupassantiano, per un momento, si rende visibile al protagonista), o meglio nella sua "non presenza" entro lo spazio-tempo di Van-Spengel; al contrario, l'ombra-doppio, nei racconti studiati da Rank, "si scinde dall'io per divenire autonoma e visibile" (*Ibidem*). L'altro, in questo racconto, corrisponderebbe piuttosto a quella che lo psicanalista viennese definisce "la concezione occultistica del doppio" (31). Sembrano doppi-ombre che scaturiscono dall'io anche quelli degli altri racconti capuaniani esaminati nelle prossime pagine di questa introduzione.

potrebbe dire, infatti, e anche il personaggio lo pensa, che a risolvere il “giallo” non sia stato Van-Spengel, ma un altro: il suo *sosia* ignoto, che agisce a sua insaputa – da un *altrove*, e in lui – e che ha visto tutto *prima*, prima ancora che gli eventi accadessero; l'*altro* che ha scritto il rapporto, mentre lui dormiva. Quando Van-Spengel trova le carte sul proprio tavolo, non le riconosce: “Questa scrittura è la mia! Non c’è che dire, è la mia! [...] Eppure non l’ho fatta io, no davvero!”. Credeva d’essere uno, invece è come minimo doppio.

Il *pattern* dell’io “plurale” ha avuto larga diffusione nella cultura del tardo Ottocento³¹, e se Capuana nel 1905 farà dire in modo esplicito a un suo personaggio “il nostro io è doppio, triplo, quadruplo e forse infinitamente multiplo”³², gran parte della sua produzione narrativa – specie di quella “appassionata”, come vedremo – si articola sin dall’inizio su questo modello. Un modello d’altronde già ampiamente formulato in ambito romantico, per vie diverse, dalla letteratura fantastica europea³³. Per queste vie, e per quelle (praticate come cultore e sperimentatore) dell’ipnotismo e dello spiritismo, Capuana è arrivato a concepire, già per *Un caso di sonnambulismo*, un io psichico doppio, e a farne un *Doppelgänger*.

Il secondo io irrompe inaspettato nella vita del protagonista.

³¹ Cfr. V. Roda, *I fantasmi della ragione*, cit. nella nota 90 di p. 42. Sulle metodiche letture psicologico-sentimentali di Capuana – accanto a quelle filosofiche, “metapsichiche”, teosofiche e spiritiche (cfr. *supra*, nota 17, p. 12) – si vedano anche le note di S. Cigliana a *Mondo occulto*, cit.

³² L. Capuana, *Lettera di uno scettico*, in *Coscienze*, Battiato, Catania, 1905; ora in *Racconti*, vol. III, p. 149.

³³ Si veda, per esempio, Jean Paul, che come rileva Rank, oltre ad avere “introdotto il motivo del doppio nel Romanticismo [...] ha ripetutamente trattato, come nessun altro prima o dopo di lui, il problema della scissione e della moltiplicazione dell’io” (*Il doppio*, cit., p. 25). Ma sempre Rank evidenzia un dato significativo: “Hoffmann, che conosceva bene la letteratura psichiatrica e occultistica, vi ha trovato spesso ispirazione per le sue opere. In particolare pare che Hoffmann debba molto ai libri di Schubert, allora molto letti. In *Symbolik*, apparso nel 1814, si dice che la sensazione ‘di avere una doppia personalità viene percepita negli stati di sonnambulismo e anche dopo una lunga malattia, ed è veramente presente nella pazzia, salvo brevi intervalli, e nei sogni” (p. 48, n.).

O piuttosto *ritorna*, visto che già da giovane – come racconta alla governante – Van-Spengel è stato sonnambulo. Ritorna e prende il suo posto, risolvendo l’enigma del delitto ma presentando, con la propria irruzione da un altro tempo e da un altro spazio nello spazio e nel tempo “reali” dell’ispettore sonnambulo, un mistero molto più inquietante.

Una spiegazione dei fatti non esita a formularla il dottor Croissart, in termini clinici:

Quando vediamo il nostro organismo mostrar tanta potenza in casi tanto eccezionali ed evidentemente morbosi, chi ardirà d’asserire che le presenti facoltà siano il limite estremo imposto ad esso dalla natura?

La posizione di Croissart già rispecchia quelle del Capuana studioso del mondo occulto, che scrive:

A me sembra a bastanza evidente il legame che unisce i fatti del sonnambulismo, della suggestione, della telepatia, della medianità di qualunque natura. Ci troviamo di fronte a una *forza naturale*, materiale o psichica che si voglia chiamare, prima d’ora non sospettata affatto nel nostro organismo, e della quale ignoriamo fin le leggi più elementari³⁴.

La concezione capuaniana del mondo naturale, così espressa, appare coerente con una certa poetica del fantastico; riprende, anzi, aggiornandolo al presente del nuovo secolo, il luogo comune direi fondante del “fantastico-strano”³⁵ in letteratura: il concetto secondo cui, come sostiene lo stesso medico ipnotizzatore del *Racconto dei “Ragged Mountains”*, “[...] lo spirito dell’uomo

³⁴ *Mondo occulto*, p. 184 (il corsivo è mio).

³⁵ Almeno di un suo versante, alimentato da una sensibilità del “possibile” che i progressi della scienza – aprendo nuovi orizzonti alla conoscenza e all’immaginazione – indirizzeranno verso uno dei filoni della “science fiction”. Si vedano, in proposito, le *Osservazioni sul fantastico tra scienza e letteratura* di A. Fabbri, in *Geografia Storia e Poetiche del Fantastico*, a c. di M. Farnetti, Olschki, Firenze, 1995, pp. 186 e ss. Cfr. anche più avanti, e la nota 78.

moderno [sarebbe] sul punto di compiere meravigliose scoperte di ordine psichico³⁶; previsione che un Croissart di certo condirebbe, e che, nel racconto di Poe, integra e quasi trae ragione dalle parole con cui il narratore (riferendosi alle “meraviglie” del mesmerismo) introduceva all’avventura “impossibile” del protagonista: “Solo ora, nell’anno 1845, in cui miracoli analoghi si verificano ogni giorno a migliaia, oso accennare a questa apparente impossibilità come a un dato di fatto³⁷”.

Così, la particolare condizione di Van-Spengel, “evidentemente morbosa” (e cronica), spiegherebbe il caso in ogni modo straordinario della premonizione, facendolo ripiegare entro “il limite estremo” posto dalla natura. A far da tramite, o da cuscinetto, tra l’inspiegabile e la scienza è qui il sonnambulismo: questo “miracolo naturale”, ampiamente accertato come “dato di fatto”, dovrebbe mantenere la vicenda – e con essa il racconto – al di qua del precipizio gnoseologico (ovvero, in termini todoroviani, del “meraviglioso”) cui lo indirizza l’instaurarsi del paradosso temporale. Cosicché, l’esitazione sarebbe limitata alla percezione soggettiva dell’incredulo ispettore, mentre per il narratore, come per il positivista moderato dottor Croissart, non c’è indecisione (“chi ardirà d’asserire...?”). E però l’evidenza travolge il protagonista: così drammaticamente sfasata rispetto alla “diagnosi” dello psichiatra e però confermata nel modo più netto e agghiacciante dall’oggetto mediatore; che testimonia non della premonizione ma dell’avvenuto, inaccettabile contatto fra i due Van-Spengel.

I temi del doppio e delle “dimensioni parallele” saranno al centro di altre novelle di Capuana, non tutte ugualmente pervase dallo sgomento fantastico: *Un melodramma inedito* (1889) e *Il sogno di un musicista* (1901) – delle quali dirò più avanti – *Idem per diversa* (1890) e *Sogni... non sogni!* (1905). Lo scrittore vi riprende il motivo della doppia esistenza, svincolandolo tuttavia

³⁶ E. A. Poe, *Il racconto dei “Ragged Mountains”*, cit., p. 38.

³⁷ *Ibidem*, p. 32.

da quello orrorifico del cortocircuito temporale, che aveva generato *Un caso di sonnambulismo*.

In *Idem per diversa*³⁸ non compresa in questo volume, la donna amata dal protagonista si sdoppia: vive fisicamente lontana da lui, gli scrive e riceve sue lettere; e vive, come in una seconda vita, nei suoi sogni. Con la donna sognata l’uomo consuma lentamente la passione, nel modo in cui con l’altra, vera ma distante, non può fare; e scoprirà, finito l’amore onirico, che anche l’altro si è esaurito. Simile a questa è la vicenda del Gullini protagonista di *Sogni... non sogni!*, che ama una donna sognata, senza averla mai vista prima. I suoi strani sogni si susseguono di notte in notte “come in un romanzo da appendici, seguito ogni giorno dall’immancabile: continua”; una volta, poi, Gullini incontra da sveglia una donna del tutto somigliante alla sua – “la bruna dalle occhiaie livide, vestita precisamente come nel sogno!...” –, e gli pare che anche lei, stupita, mostri di riconoscerlo. Perduta l’occasione di avvicinarla – anche quando nei giorni successivi un amico gli avrà procurato nome e indirizzo della sconosciuta – continuerà a vederla solo in sogno, fino a quando la donna sembrerà dirgli addio:

Una notte, l’ultima, [...] mi fece con le scarse mani un segno di affettuoso saluto e dileguò rapida, come lieve ondata di fumo dissipata da un soffio di vento!... Mi destai di soprassalto, col cuore che mi batteva forte forte, quasi volesse scoppiarmi nel petto... Erano le tre dopo mezzanotte...

La mattina dopo l’amico lo informa che la bella sconosciuta è morta nella stessa notte, esattamente alla stessa ora. “Ed era morta, anche nel sogno”, conclude Gullini, “perché da allora in poi non l’ho sognata più!...”. Solo una coincidenza? Tutta la storia è narrata dal protagonista al proprio medico, con la seguente premessa: “Dev’essere proprio vero: noi viviamo due vite, quella della veglia e quella del sogno, egualmente reali tutti e due; non

³⁸ L. Capuana, *Idem per diversa*, in *Le appassionate*, Giannotta, Catania, 1893 (ma la novella reca la data 31 gennaio 1890); ora in *Racconti*, I, pp. 353-361.

ne dubito più!". L'affermazione di Gullini ricalca, a distanza di quattro anni, l'altra, analoga (su cui torneremo), del dottor Maggioli, narratore-testimone del *Sogno di un musicista*: "il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà.". Le tesi sia di Maggioli che di Gullini – peraltro riconducibili a un topos consumato della tradizione letteraria e filosofica – sono da loro stessi collegate a una generale critica dello scientismo troppo rigido e al materialismo miope dei positivisti. Ecco per es. come si esprime Gullini, rispondendo alle contestazioni del medico suo interlocutore, circa la realtà di quanto gli sarebbe accaduto:

Si tratta di fatti, certamente non ordinari, inesplicabili; ma questo non significa niente. Se dovessimo relegare tra le chimeriche tutti i fenomeni di cui non sappiamo darci spiegazione scientifica, l'universo si ridurrebbe per noi una immensa fantasmagoria. Siete molto presuntuosi voi altri positivisti. [...] non uscite dal campo dei fenomeni materiali e vi basta. Appena entra in ballo un fenomeno che sorpassa il limite delle forze fisiche...

La polemica rispecchia, come si vede, anche nei toni, il pensiero da tempo e più volte manifestato in questo campo dall'autore. E proprio nella breccia aperta dal Capuana studioso dell'occulto si lancia quasi d'istinto il Capuana novelliere, il quale narrativizza le premesse d'ordine ideologico – sostanzialmente simili nei quattro racconti e nel *Caso di Van-Spengel* – rendendole funzionali all'impianto fantastico del racconto. Il sonno e il sogno, come il sonnambulismo, condizioni psichiche già oggetto d'osservazione scientifica e già messe in relazione ai fenomeni dell'ipnotismo e dello spiritismo, vengono riconvertiti dallo scrittore in situazioni narrative, sviluppate – conformemente al "canone Hoffmann-Gautier-Tarchetti"³⁹ – come dispositivi atti-

³⁹ Questi racconti di Capuana, i cui protagonisti dormono e sognano, o sono sonnambuli rimandano specialmente al Gautier della *Morta innamorata* (1836), oltre che al Tarchetti, per es., delle *Leggende del castello nero* (1869).

vanti la scena del fantastico. Lo stato di sospensione del dormiente diviene così la soglia tra le due dimensioni spazio-temporali; e un varco d'accesso all'*oltre*. Entro questo spazio onirico, la zona infera del non cosciente – che è dunque anche uno snodo intertestuale perfettamente codificato – convergono, nelle novelle di Capuana, tensioni diverse, fra loro segretamente collegate.

Intanto, per esempio, è interessante la battuta che Van-Spengel pronuncia dopo aver appreso dalla governante che a scrivere il rapporto è stato proprio lui, da sonnambulo: "...siamo sul punto di diventar scrittori, romanzieri [...]. E i nostri romanzi li scriveremo senza fatica, ad occhi chiusi, dormendo". Lo scrittore sonnambulo: se Van-Spengel lo nomina "con un atteggiamento mezzo comico"⁴⁰, Capuana invece non scherza. Ne riparlerà, infatti, di lì a qualche anno, in *Spiritismo?*. Riporterà il caso, da lui stesso esaminato, di Fortunato Albertini, il ragazzo siciliano autore, come "medium scrivente", di leggende e novelle⁴¹; e un caso simile riferitogli da Eugenio Checchi. Parlerà, anche per esperienza diretta (così sostiene), di "allucinazione artistica", di "incoscienza sui generis" dell'artista, di "vere interruzioni o sospensioni della personalità" (gli sarebbe capitato lavorando alle fiabe)⁴²; citerà Balzac e Dickens, e paragonerà lo scrittore ispirato quasi a un "soggetto di sonnambulismo" o a un *medium*, fino a supporre una "analogia spiccatissima" tra scrittura e comunicazione spiritica⁴³.

⁴⁰ *Un caso di sonnambulismo*.

⁴¹ *Spiritismo?*, in *Mondo occulto*, cit., pp. 93 e ss. L'interesse per i fenomeni spiritici aveva contagiato in tutta Europa e in America artisti e intellettuali del secondo Ottocento: si vedano le note di S. Cigliana (spec. sulla "Society for Psychical Research" e sui suoi membri illustri, i cui lavori Capuana seguì costantemente), e M. Milner, *La fantasmagoria*, Il Mulino, Bologna, 1989 (IV capitolo). Alla "Society" londinese aderì pure C. Lombroso, prima scettico sullo spiritismo; ma in Italia fu Capuana, come egli stesso dichiara, "il primo a occuparsi dello scabroso soggetto". Cfr. anche C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania, s.d.

⁴² *Spiritismo?*, in *Mondo occulto*, cit., pp. 119 e ss. Si veda, tra l'altro, l'episodio di "allucinazione artistica" compreso nel presente volume col titolo *Ritratto d'ignota*. La genesi delle sue fiabe è evocata da Capuana anche nella *Prefazione* alla prima raccolta, *C'era una volta*, Treves, Milano, 1882.

⁴³ Come nota S. Cigliana, Capuana elaborava concetti analoghi, negli stessi

Talvolta, d'altra parte, il singolo caso oggetto di studio, o l'impressione o la fantasticheria sollecitategli dall'esperienza o dalla notizia di un fenomeno "straordinario", divengono immediatamente, per Capuana, il tema di un racconto⁴⁴. Sosteneva, per esempio, come apprendiamo da un ricordo personale di Lucio D'Ambra, "d'aver dentro un estro musicale non suo, sopravvivenza di un compositore siciliano morto giovane e che in fondo a lui, alle volte, misteriosamente improvvisava"; e inoltre, d'aver cantato, una notte in viaggio da Catania a Mineo, "tutta un'opera meravigliosa, dalla prima all'ultima nota, un capolavoro che nasceva e moriva nel medesimo tempo"⁴⁵. Ebbene, un caso analogo è narrato dallo scrittore in *Un melodramma inedito*, novella compresa in *Fumando*, del 1889⁴⁶. Durante un viaggio notturno, compiuto per rivedere e confortare una donna amata, ora in fin di vita, il protagonista, turbato e in "stato d'eccitamento nervoso", è preda di una "allucinazione musicale": pur non conoscendo le note, compone, esegue e al contempo assiste, mentalmente, a un "fantastico dramma" polifonico. Ricorderà poi la musica, di straordinaria bellezza, tuttavia non saprà trascriverla; né sarà più in grado di ricreare quell'allucinazione. La vicenda è narrata dal protagonista, Ludovico, all'amico Merlini, "wagnerista fanatico".

Allo stesso modo dell'autore, il personaggio di questa novella è dunque invaso da un'allucinazione artistica. "Allucinazione assurda, ma evidente quanto la stessa realtà" (è il presupposto d'ogni racconto fantastico). E come l'autore, e come Van-Spengel, egli avverte "in fondo" a sé la presenza di un *altro*: "...improvvisavo

mesi, nei saggi raccolti in *Per l'arte*, Giannotta, Catania, 1885. E più tardi, ne *La crisi del romanzo*, raccolto in *Gli "Ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania, 1898 (ora, a c. di G. Luti, Fratelli Fabbri, Milano, 1973), Capuana scrive: "Ogni opera d'arte, su per giù, è un sogno ad occhi aperti" (p. 51). Per i saggi capuaniani di poetica, si veda, oltre alla citata Introduzione di Ghidetti ai *Racconti*, il volume di C. A. Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, Laterza, Bari, 1970.

⁴⁴ Cfr. C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, cit.

⁴⁵ Id., *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Biblioteca Capuana, Catania, 1954, p. 356. Il brano è riportato anche da Ghidetti, in nota a *Un melodramma inedito*.

⁴⁶ L. Capuana, *Fumando*, Giannotta, Catania, 1889.

musica nuova, bella, meravigliosa... N'ero stupito io medesimo, e l'ascoltavo quasi venisse cantata da un altro". Il fantastico è l'effetto, qui come in *Un caso di sonnambulismo* o negli altri racconti incentrati sul motivo delle esistenze parallele, di una duplice causa: l'evidenza improvvisa dell'assurdo (la realtà dell'allucinazione, persistente ancora dopo "parecchi anni") e la "interruzione o sospensione" della normale coscienza del protagonista, che gli procura il perturbante sdoppiamento di personalità (per qualche ora egli è infatti l'amante che accorre al capezzale della donna in agonia, il quale non conosce la musica; e insieme è l'*altro*, che siede a dirigere la propria opera come fosse "la cosa più naturale del mondo").

Certo, Ludovico non ha con sé alcuna prova; e il ricordare non fa di lui un musicista. Gli mancherebbe perciò l'oggetto mediatore, che invece ha fatto impazzire l'investigatore sonnambulo. Questo attenuerebbe il senso di vertigine; e infatti, a distanza di tanto tempo la sua ipotesi, condivisa dall'amico Merlini, è che si sia trattato, al solito, "d'una rarissima esaltazione nervosa, di uno stato psicologico degno d'essere studiato". Diagnosi non diversa da quella formulata dal dottor Croissart per il caso Van-Spengel. Non la rivelazione dell'*oltre*, ma un più banale "strano" caso clinico. Invece, anche qui come in *Sonnambulismo*, è l'esperienza soggettiva del personaggio ad essere posta al centro del racconto. Cosicché, anche l'oggetto mediatore (la cui esistenza e funzione, per statuto del genere, sono assolutamente soggettive)⁴⁷ sussiste – a testimoniare della doppia vita di Ludovico – dato che l'opera musicale è tutt'ora "tutta negli orecchi" del protagonista narratore. E questo, per lui, non è in dubbio: è un fatto, ed è inspiegabile. Soltanto, non può comunicarlo; non può consegnarne la prova materiale.

Infine, è da notare come lo strano fenomeno d'allucinazione e sdoppiamento sia ricondotto, almeno da Ludovico e da Merlini, alla particolare condizione emotiva del protagonista, allo "strazio" e al "terribile turbamento" suscitatogli dalla malattia mortale dell'amica:

– Che mistero il cervello umano! Può darsi che tu sii stato pazzo in quei momenti.

⁴⁷ Salterebbe, altrimenti, l'esitazione essenziale del fantastico.

– Pazzo di dolore? Forse – conchiuse Ludovico.

L'amante infelice e il suo doppio nevrotico-fantastico: è un altro tema convenzionale del fantastico ottocentesco (Poe, Gautier, Villiers, Tarchetti, per fare solo qualche nome)⁴⁸. Capuana inserirà la novella anche fra le *Appassionate*, nel 1893.

Il poliziotto, il romanziere, il musicista sonnambuli: il sonno, comunque la sospensione della veglia, permetterebbe dunque (in casi eccezionali di "psicologia patologica") di violare la frontiera tra due dimensioni che non dovrebbero comunicare; che non è spiegabile come possano comunicare; il che vale a dire, implicitamente (come spesso nel fantastico), che non è lecito che comunichino. Se Ludovico, questo dilettante musicista onirico, non è riuscito a compiere la "violazione", a portare con sé dal mondo infero il capolavoro – cosicché si può supporre che sia stato "pazzo in quei momenti" piuttosto che artista-medium, e il prezzo che paga è tutto qui – un altro personaggio coinvolto in un'esperienza analoga, protagonista del *Sogno di un musicista* nella settima giornata del *Decameroncino* (1901), pagherà l'attraversamento con la vita. Questi, il viennese Volgango Brauchbar, studioso e compositore di musica sacra, ha sognato una "dolcissima voce" che lo invitava ad ascoltare una melodia di "ineffabile" bellezza, cantata da un "coro divino" di voci femminili. Ma con l'avvertimento: "Ricorderai la prima parte soltanto. Se ricordassi anche la seconda, morresti". Dopo il risveglio ha memoria infatti solo della prima parte del coro. La suona, traendo "dal pianoforte suoni così meravigliosi" come mai prima ha potuto. La trascrive, e decide di non eseguirla mai più, "atterrito della possibilità di rammentare la sublime seconda parte": non vuole morire, perché ama una giovane donna e sta per sposarla. Alla festa di nozze, tuttavia, dopo aver eseguito un epitalamio composto per l'occasione, riprende al pianoforte il coro sognato, e fatalmente ricorda e suona, fra la sbalordita ammirazione dei presenti, anche la seconda parte. Quindi, "con lo schianto delle ultime note", muore. Della

⁴⁸ La rilevanza dell'elemento erotico rispetto alla "irruzione del fantastico" nella narrativa italiana è indicata tra gli altri da M. Farnetti, in *Il giuoco del maligno*, op. cit., pp. 19 e ss.

vicenda è testimone esterno e narratore (nel salotto in cui si svolgono le conversazioni del *Decameroncino*)⁴⁹ il dottor Maggioli, che ricorda l'episodio risalente agli anni in cui, studente di medicina, aveva condiviso la casa col musicista.

Il compositore viennese è invaso dal *demone* dell'ispirazione⁵⁰.

⁴⁹ La raccolta è strutturata, sul modello di Boccaccio, in dieci "giornate", a ognuna delle quali corrisponde una novella raccontata dal medico ottuagenario Maggioli nel salotto della baronessa Lanari. I frequentatori del salotto, nei limiti di una conversazione elegante e leggera, fanno da interlocutori, e da contrappunto, al narratore, il quale si diverte a porre questioni e a esporre teorie anticonvenzionali – fra le meraviglie del progresso e i misteri della psiche e dell'occulto, fino agli estremi del paradosso e della fantascienza – di cui le novelle-aneddoto, che lo vedono per lo più protagonista o testimone, sarebbero l'illustrazione. La figura di Maggioli – che dei casi esposti nelle novelle è al tempo stesso narratore e interprete – rappresenta, come scrive E. Ghidetti nella Nota introduttiva alla raccolta (in *Racconti*, op. cit., vol. II, p. 259), "una proiezione sia del dottor Follini, allievo di De Meis, di *Giacinta*, che del dottor Mola di *Profumo*, dei quali riassume certi tratti caratteristici fondamentali [...] ma in una connotazione generale di senilità ormai distaccata ed ironica, esperta del giuoco mondano". Si potrebbe scorgere, in Maggioli, un alter ego del Capuana osservatore rigoroso del mondo occulto; ma i due profili, mi pare, non coincidono perfettamente, proprio per quel margine di distacco ironico e di gusto "brioso" dell'invenzione – e della sospensione, o ambiguità – fantastica che caratterizza semmai il Capuana novelliere. Ed è significativo, in questo senso, il ritratto "metanarrativo" che del suo Maggioli tratteggia – con oscillazione ulteriore tra simulazione e dissimulazione – l'autore, nella pagina introduttiva al libro: "Questo *Decameroncino* l'ha raccontato, a riprese, quel caro vecchietto del dottor Maggioli che seppe, a proposito di tutto, inventare lì per lì tante novelle senza mai far sospettare che le improvvisasse". Ecco Maggioli, insomma, scienziato-testimone "inaffidabile" e novellatore. Da non prendere troppo sul serio. La raccolta si chiude con l'undicesima novella, *Conclusione*, nella quale, rispondendo alla sollecitazione dell'autore, o meglio "trascrittore", del *Decameroncino*, Maggioli confessa di aver provato, una volta, la "terribile" esperienza di scrivere una novella: dopo averla abbozzata dal vero (per una "malaugurata ispirazione"), e in parte sviluppata, la lascia in sospeso, senza finirla. Ma poi ha strane allucinazioni: i protagonisti della storia inventata lo assediavano reclamando una conclusione. Maggioli riesce a liberarsene solo tracciando la parola "Fine!", dopo averli fatti "morire" in una "laconica chiusa" di mezza pagina.

⁵⁰ La situazione ricorda quella in cui si trova il tarchettiano Riccardo Waitzen, "ispirato" dalla moglie morta, "invaso", "raddoppiato" dall'anima o dal fantasma di lei. Del racconto di Tarchetti, Capuana riprende anche la scena finale, con la morte al piano del protagonista. Sull'originalità del Waitzen e in generale della formula tarchettiana del fantastico, cfr. Piero Pieri, almeno

Non è propriamente lui a fare la musica, ma qualcun *altro* che abita i suoi sogni (quando Maggioli ascolta la prima parte dell'opera e dichiara entusiasta che quello è il suo capolavoro, egli risponde: "Mio?"). Nel sogno si ritrova "in mezzo a una fitta nebbia, illuminata da luce bianca bianca, assai più bianca della luce lunare"; è trasportato in un mondo di abbacinante estraneazione. E qui incontra il demone. A differenza dei casi di Van-Spengel e di Ludovico, nel *Sogno di un musicista* l'io e l'*altro* – il protagonista e il demone, appunto – si trovano faccia a faccia: condividono lo spazio onirico. Volgango continua a essere se stesso, ha addirittura coscienza di sognare, e mentre ascolta il "coro divino" si augura di conservarne memoria:

...dicevo tra me e me: "Potessi ricordarmene sveglio! Potessi trascriverlo! Basterebbe a immortalarmi! Signore, Signore, fate che io me ne ricordi! Che non ne perda una nota!".

Quasi un patto faustiano, cui il musicista si dichiara disposto a adempiere con la vita ("Vorrei ricordarmene... Anche a costo di morire! Ho tentato, ma invano!"); e sarà accontentato, quando gli parrà di non volerlo più. A sedurlo, a ispirarlo, a dargli la "dolcissima voce" (un angelo o Mefistofele, comunque una volontà e un'identità distinte dalla sua) che gli parla "basso, all'o-

le pagine dell'introduzione al volume, da lui curato insieme a N. D'Antuono, I. U. Tarchetti, *Racconti fantastici*, Millennium, Bologna, 2003. "Nel *Riccardo Waitzen*", scrive Pieri, l'autore "mescola abilmente il mesmerismo con lo 'spiritismo', attraverso i quali il mondo sensibile è messo in contatto con quello sovrasensibile. Così l'autore orienta l'immaginazione narrativa sull'asse di un concetto scientifico (o parascientifico) per dotare il testo di una doppia valenza: la presenza di una scienza di confine come modello per sondare i processi misteriosi che muovono l'uomo a comportamenti imprevedibili. [...] Tarchetti tenta una rivoluzione copernicana all'interno del fantastico ottocentesco: spostarlo sul terreno della narrazione realista; il più idoneo per fare del modo fantastico uno strumento scientifico di analisi scrutante con occhio oggettivo gli sconosciuti principi immateriali attivi fra le segrete pieghe del mondo. Così la realtà naturale non è disgiunta da quella soprannaturale; va solo conosciuta attraverso la scienza della letteratura [...] interfaccia dialogante fra la 'materia' del conosciuto e lo 'spirito' dell'ignoto" (pp. X, XIV).

recchio", che gli dice "ascolta!", che gli prescrive le condizioni – dimenticare o morire – e che forse, alla fine, gli impone la reminenza fatale. Si direbbe, in effetti, che Volgango Brauchbar non abbia desiderato che questo: liberarsi dall'impaccio della vita e dei sensi, in nome della purezza assoluta – "mistica" – della musica. È un bravo compositore, però avverte nelle proprie note "ancora troppa sensualità, troppa materialità", e dispera di poter mai realizzare un'opera perfetta. Il fatto è, secondo lui, che non si può amare felicemente ed essere artisti:

"La mia disgrazia – mi confessò un giorno, – proviene dallo stato del mio cuore. Amo, riamato!"

"E la chiamate disgrazia?"

"Per l'arte, sì. Ma come fare?"

"Io v'invidio".

"Se potessi strapparmi il cuore!"⁵¹.

Prima ancora di infrangere il divieto di ricordare la musica, Volgango trasgredisce alla prescrizione opprimente della felicità e dell'amore. A spingerlo verso il patto demonico è insomma una sorta di repulsione della felicità fisica della vita quale gli si prospetta col matrimonio: la sua fidanzata è una "giovane italiana di forme giunoniche, fior di bellezza e di salute"; lui è invece un asceta, "biondo, mezzo anemico, timido". Per questo, contro la propria stessa volontà cosciente – come spiegherebbe lo scrittore "anatomista" delle passioni umane – egli s'è formato il demone ispiratore-annientatore⁵²; il quale è "altro da lui" quanto più personifica il suo desiderio profondo e la sua più vera natura⁵³ (accertabile, questa, grazie ai progressi della fisio-

⁵¹ Quasi la stessa frase era pronunciata dal protagonista del *Dottor Cymbalus*, come vedremo.

⁵² Si veda *supra*, la n. 17, e il saggio di E. Fusaro *Intuizioni prefreudiane nelle prime opere di Luigi Capuana*, in «Versants», n. 39, 2001, pp. 123-134. A ben vedere, Mefistofele arriva a Capuana attraverso *Lo zigrino* di Balzac.

⁵³ È la natura ambigua del doppio, che è identico e *altro*, che agisce contro il soggetto protagonista e allo stesso tempo realizza la sua più intima natura, i suoi desideri più profondi e rimossi.

gnomica). Ma, al di là dell'interpretazione psicologica del caso specifico, che stavolta il narratore-commentatore non s'incarica di formulare nemmeno come ipotesi, conviene tornare all'argomento generale della novella, al "soggetto della conversazione" da cui prende avvio la narrazione del dottor Maggioli: il sogno come esistenza parallela, motivo che Capuana riusa combinandolo con le suggestioni, ugualmente diffuse nella tradizione del fantastico ottocentesco, della novella hoffmanniana d'argomento musicale⁵⁴.

La tesi che il dottore vuol dimostrare con la sua "storiella" è che "il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà". Lo indicavano già i casi strani di Van-Spengel e di Ludovico; lo confermerà il protagonista di *Sogni... non sogni!*. Ora l'idea è espressa compiutamente per bocca dello scienziato-narratore, nel salotto della baronessa Lanari. "E quando", egli aggiunge rivolto a uno degli scettici presenti, "tra cento anni, se le fa piacere, morrà qui, in questa realtà, in questa natura, forse si desterà nell'altra, precisamente come da un sogno...". La sospensione della coscienza vigile solleva il velo su quell'altra realtà, vera almeno quanto, o persino "più reale"⁵⁵ – seppure non accertabile con strumenti clinici – della normale realtà diurna. È la realtà del sogno, che diventava addirittura verità investigativa in *Un caso di sonnambulismo*. Verità dell'arte, nella prima novella musicale e in questa. Ancora Maggioli:

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'anima sta in questa essenza che noi chiamiamo spirito e non sappiamo affatto che cosa sia. Egli spesso, nel sogno, vede chiarissimo il futuro;

⁵⁴ I racconti musicali di Hoffmann (a cominciare dal *Ritter Gluck*, del 1908) suggerirono il tema a scrittori fantastici anche italiani: cfr., oltre al *Riccardo Waitzen* di Tarchetti, *La canzone di Weber* (1868) di Luigi Gualdo.

⁵⁵ *Il sogno di un musicista*.

scioglie problemi che, sveglio, non era riuscito a distrigare, crea opere d'arte che, sveglio, era incapace di creare. Più realtà di questa vuole lei?⁵⁶

Capuana-Maggioli rilegge dunque in chiave "parapsicologica" il topos romantico del sogno rivelatore di verità essenziali e trascendenti; riagganciandolo, come s'è visto, da una parte al tema delle "misteriose oscurità" della "facoltà artistica"⁵⁷, e dall'altra alla casistica psicopatologica. I poteri inesplorati della mente: il loro impiego estremo è indizio (non si sa se in quanto causa o effetto) d'alterazione psichica, o come minimo d'esaltazione nervosa; e può dar luogo a fenomeni straordinari, ma pure conduce spesso alla follia o alla morte. Nel migliore dei casi fa affiorare l'io multiplo e scisso. C'è un'ambivalenza fondamentale nelle considerazioni del dottore così come in quelle dello scrittore: l'occulto e il sovrasensibile rientrebbero nel campo della natura, di ciò che la scienza, se non ora, prima o poi sarà in grado di spiegare⁵⁸; allo stesso tempo, i soggetti

⁵⁶ Si avverte, in questa concezione del sogno e in generale del "di là" dalla vita, l'influenza delle complesse dottrine mistico-spiritiche swedenborghiane (che ebbero grande fortuna nella narrativa fantastica, non solo italiana, e verso le quali l'interesse di Capuana si accentua nel tempo: cfr. in proposito le pagine di Farnetti, nel *Gioco del maligno*, e l'introduzione di Simona Cigliana a *Mondo occulto*), ma un'influenza filtrata dal pensiero essenzialmente positivista dello scrittore siciliano. Potremmo definire Capuana uno swedenborghiano che sostituisce l'idea di "anima" con quella, "moderna", di "psiche" (e di tensione e persistenza del desiderio). Così Remigio Zena, nella novella *L'invitata* (1895), riassume il "grande principio" della "teurgia" di Swedenborg (Stoccolma 1688-Londra 1772): "non solo l'anima è distinta dal corpo, ma conserva la propria individualità nello stato del sonno e della morte e può comunicarsi a noi tanto nell'uno come nell'altro". Mi pare che, mutando appunto il termine *anima* con quello (proposto dal celebre William Crookes – premio Nobel per la chimica nel 1907 e studioso del paranormale – per spiegare la "realtà" dei fenomeni spiritici) di *forza psichica*, questo possa considerarsi il principio organizzatore della varia fenomenologia capuaniana dell'occulto.

⁵⁷ *Spiritismo?*, p. 119.

⁵⁸ "La nostra ignoranza intorno alle funzioni del sistema nervoso e del sistema psichico che gli corrisponde ci impone di essere circospetti. Tu rideresti certamente di un medico che volesse attribuire i fenomeni della gran nevrosi isterica al vecchio intervento del diavolo. *Le demoniache* di una volta oggi non vengono più bruciate ma condotte negli ospedali o rinchiusi nelle Case

medianici protagonisti di queste novelle, che con quel mondo enigmatico dello "spirito" entrano in contatto, violano i limiti umani, e la trasgressione li rovina. È ciò che capita, per es., al musicista, il quale, eseguendo la seconda parte del coro, ha reso palese ciò che avrebbe dovuto rimanere celato (perché sublime, perché rimosso dalla coscienza atterrita e lacerata dell'artista-fidanzato). Come studioso nemico dei "pregiudizii" e delle "idee preconcepite"⁵⁹, sia dei materialisti sia degli spiritualisti⁶⁰, Capuana-Maggioli semplicemente sfida le convenzioni della cultura borghese (e ci tiene a mettersi al passo coi tempi), e utilizza le sue storielle esemplari per mostrare la "strettissima analogia tra lo stato normale e l'anormale, tra il sonno e il sonnambulismo provocato, tra lo stato magnetico e lo spiritico, fra questi due e lo stato ordinario delle nostre facoltà intellettuali"⁶¹. Ma come novelliere, egli asseconda il proprio istinto immaginativo, e intravede nel fenomeno medianico "un soggetto di novella fantastica"⁶²; cosicché, dicevo, il caso clinico-filosofico si presenta al lettore trasposto subito in situazione letteraria, dove la spiegazione scientifica, e ovvia, dell'evento non appare come la più persuasiva⁶³, e il referto si legge, anzi, "più verosimilmente" come traccia di una violazione della soglia tra l'umano e l'*oltre* soprannaturale, che come suggestione isterica. Volango Brauchbar è morto: forse i suoi nervi non hanno sopportato il terribile sforzo creativo-conoscitivo (è la spiegazione che avrebbe proposto un Croissart); oppure – ecco l'esitazione fantastica – il *demone* lo ha ucciso. Il suo sguardo non avrebbe retto la visione del dio, infero o celeste; la sua fibra umana non avrebbe potuto in sé contenerne l'invasione, e ne avrebbe subito lo schianto insieme alla rivelazione.

di salute; e la Chiesa cattolica non fiata. [...] O perché, domando io, non dobbiamo trattare alla stessa stregua coloro che, pur riconoscendo gl'intimissimi legami tra il sonnambulismo provocato e i fenomeni dello spiritismo, s'inalberano poi all'ipotesi che questi, con la loro base anzi radice in quegli altri, possano esserne semplicemente una varietà, sebbene molto distinta e più straordinaria?" (*Spiritismo?*, pp. 116-117).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 116.

⁶² *Ibidem*, p. 123.

⁶³ Cfr. Todorov, sul "fantastico-strano" (cap. III).

Oblío o morte (oppure la follia), a marcare l'alterità assoluta del "mondo occulto", per non dire latente, da cui provengono (o meglio affiorano, con effetto perturbante) le verità, la musica e i sogni. Ora: se in *Un caso di sonnambulismo*, in stato d'incoscienza e di "sospensione della personalità", l'investigatore arriva alla soluzione di un enigma; se, in condizioni per molti versi simili, altri protagonisti dei racconti di Capuana producono opere d'arte (da rilevare almeno la *Conclusione del Decameroncino*)⁶⁴; altri ancora, per lo più (ma non solo) figure femminili, generano *spettri*, come vedremo. Situazioni in apparenza non comparabili nella sostanza accomunano, fra loro e a Van-Spengel, due categorie di personaggi capuaniani: gli artisti e le (gli) appassionate/i. Ad accomunarli è l'irruzione di energie inconscie, rivelatrici, che li travolgono nel momento stesso in cui fanno emergere la loro identità più intima e segreta. Agisce, in questi personaggi, quell'*altro* onirico-spiritico che abita misteriosamente la zona psichico-emotiva sommersa, confinante e in gran parte coincidente con i territori del sonno. Proprio come l'investigatore sonnambulo, gli artisti e le appassionate sono invasi da un *demone* infero: il demone della musica (o della scrittura o dell'arte); il demone del desiderio (nelle sue più varie forme). E questo demone – ecco ancora l'effetto fantastico – per vie e con modalità diverse valica il confine tra spazio psichico e spazio fisico, tra il "di là" e il mondo dei vivi, lasciando tracce e oggetti mediatori; imponendo atti involontari, o persino coagulando in forme umane percepibili.

Ho voluto inserire in questa raccolta una novella per così dire "irrealizzata" da Capuana, cui ho dato come titolo *Il ritratto d'ignota*. Si tratta in effetti di un episodio riferito dallo scrittore siciliano in *Spiritismo?*; un'avventura, egli dichiara, realmente capitatagli a Roma e che avrebbe potuto costituire "un bel soggetto di novella fantastica. Capuana, nell'autunno del 1875, visita la Galleria

⁶⁴ L. Capuana, *Conclusione*, in *Il Decameroncino*, cit., vol. II, pp. 320-327. In questo "metaracconto" – quasi una dichiarazione di poetica – Capuana-Maggioli rappresenta il processo creativo, l'ispirazione, alla stregua di un'alucinazione medianica, in termini simili a quelli utilizzati dall'autore nelle pagine, citate, di *Spiritismo?*. Cfr. *supra*, n. 49 e n. 43.

dell'Accademia di San Luca, ed è colpito da un ritratto d'ignota di Van Dyck: il ritratto di una "gran dama" triste e dal "pallore di avorio". Ad attrarlo, oltre alla bellezza del soggetto, è la forza espressiva del ritratto. Ne è soggiogato e rimane in contemplazione del quadro fino all'orario di chiusura. Tornato a casa, avverte una presenza invisibile accanto a sé, una presenza che sembra poi farsi sempre più viva e nella quale egli crede di riconoscere la donna del quadro. A questo punto, il racconto diviene volutamente ambiguo: il protagonista – chiamiamolo così – comincia a far lavorare la suggestione e la fantasia, e a considerare la vicenda come il possibile soggetto di una novella. La svolge mentalmente, ne immagina lo sviluppo – con la figura femminile di volta in volta più visibile, che arriverà a parlargli e abbracciarlo – senza riuscire a trovarne la chiusa. E allo stesso tempo, in parallelo o a causa della fantasticheria, progredisce la "materializzazione" dello spirito (o dell'immagine) della donna ritratta da Van Dyck: "Sentivo in quello stanzone di via Ripetta la presenza della Ignota". Così, i due piani – allucinazione e invenzione – finiscono per confondersi. Scatta la molla del desiderio e allora il fantasma prende corpo: "sentivo le sue labbra sfiorare tiepide le mie, con una sensazione ineffabile di dolcissimo ribrezzo...". L'amore è tuttavia impossibile, per quel "ribrezzo", e la bella donna, che "neppur dopo morta doveva essere amata", svanisce per sempre. In questo modo, Capuana sembrerebbe aver trovato il finale della sua novella; eppure non riuscirà mai a scriverla, poiché, dice: "Tutte le volte che l'ho tentato, la forma non mi è mai parsa così leggiera, così, trasparente, vorrei dire così impalpabile come la richiederebbe il soggetto".

Naturalmente, la novella risulta invece essere scritta, e noi la leggiamo, attraverso un congegno di trascodificazione, come un gioco di specchi che rende visibile l'invisibile con uno spostamento prospettico. Capuana dichiara: a) questa non è una novella fantastica, ma la realtà di quanto mi è accaduto; b) lo prova il fatto che il mio tentativo di farne una novella è fallito per insufficienza della parola rispetto all'evento; e insomma, lo spirito delle figure ritratte può staccarsi dalla tela – come dimostra questo episodio – ed entrare nel mondo dei viventi. D'altra parte, proprio la storia non narrabile, ma tipicamente fantastica, è raccontata di riflesso – con un'operazione

(forse consapevolmente) iperletteraria – trasposta in quest'altro contesto che è il saggio sullo spiritismo. Dovrebbe essere solo un episodio-testimonianza del mondo occulto; è invece una breve novella fantastica: forse la più "todoroviana" tra le novelle di Capuana⁶⁵.

Il tema è quello dell'ispirazione medianica, collegato all'altro, di lunga tradizione⁶⁶, del "ritratto vivente": il protagonista trova l'ispirazione, seppure per un testo che dichiara irrealizzato, in uno stato di semi incoscienza, quasi d'ipnosi ("...né di completa realtà né di allucinazione completa"), per intervento di un'entità proveniente dal "mondo arcano", e precisamente da un quadro da cui quell'entità s'è "redenta", animandosi. Sull'animazione delle opere d'arte Capuana tornerà molti anni più tardi, con una novella perfettamente compiuta, *La redenzione dei capilavori*, che esamineremo. Intanto vorrei rilevare alcuni aspetti del *Ritratto d'ignota*. A liberare la figura dalla tela che la imprigiona è la "simpatica insistenza" dello sguardo dello spettatore, il cui fissarsi fantasticante sul soggetto del quadro ricorda quasi la concentrazione del magnetizzatore sull'ipnotizzato⁶⁷. Il narratore lascia così trapelare l'idea implicita (resa poi esplicita nella *Redenzione dei capilavori*) che possa esistere una sorta di fluido "empatico", spirituale o mesmerico, attraverso cui gli esseri viventi avrebbero la facoltà di entrare in contatto – anche fisico – con le figure inanimate, animandole. Ma allo stesso tempo, quel fissarsi degli sguardi ha una connotazione erotica che nello svolgersi della narrazione si manifesta in modo sempre più evidente. Vi è dunque da ipotizzare un nesso occulto tra quella forza mesmerico-medianica e questa del desiderio. La bella donna si stacca dal quadro per essere amata; e il protagonista effettivamente la ricambia fino alle lacrime. Il primo contatto tra i due amanti, tra la donna pallida e l'Orfeo suggestionabile che l'ha quasi strappata al mondo infero delle ombre e delle immagini – perdendola, poi, incapace di

⁶⁵ L'esitazione fantastica vi rimane, infatti, irrisolta.

⁶⁶ Cfr. P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Ed. dell'Arco, Milano, 2001. Ma si veda anche il celebre scritto freudiano *Gradiva*, del 1907, sul racconto fantastico di W. Jensen (da affiancare all'altro, del 1919, sull'*Uomo della sabbia* di Hoffmann, *Il perturbante*).

⁶⁷ Cfr. le pagine (70-89) di *Spiritismo?* in cui Capuana rievoca le proprie esperienze di ipnotizzatore, di cui fu "vittima", a Firenze, Beppina Poggi.

sostenere l'orrore del confronto con Thanatos (o con Eros?) – avviene per lui con l'avvertimento dell'"alito caldo di un respiro umano sulla guancia destra". Lo scrittore riesce con efficacia a rendere la sensualità, la paradossale fisicità dello "spirito" del ritratto. E vi aggiunge un ulteriore elemento, che fa entrare la donna del Van Dick nel novero delle "appassionate" capuane: la sua è "la storia di una passione repressa"; è una "pietosa storia di intime sofferenze". Ecco insomma una delle prime eroine capuane che il confronto tra la legge e il desiderio strugge fino alla follia o alla morte: come la Giustina di *Ribrezzo*⁶⁸ o la Teresa di *Tortura*.

Il motivo del ritratto animato, dicevo, torna nel racconto *La redenzione dei capilavori*, del 1911. Il narratore è ancora una volta il dottor Maggioli, che nel salotto della baronessa Lanari, come avveniva dieci anni prima nel *Decameroncino*, racconta uno dei suoi aneddoti esemplari: vuol mostrare, con l'incredibile storiella di cui è stato protagonista, la possibilità futura di "redimire", attraverso il magnetismo, le figure umane imprigionate nei "capilavori". Lo ha tentato – dice Maggioli – e per poco non c'è riuscito, un suo vecchio professore di fisiologia. Per due volte, davanti ai suoi occhi increduli, il professore ha cominciato a risvegliare con la forza dell'ipnosi la "vita latente" di un'ignota ritratta in un celebre quadro di Sebastiano del Piombo. L'esperimento è rimasto però incompiuto, interrotto "appena a un terzo di strada" a causa della morte del fisiologo ipnotizzatore. E quando poi Maggioli, per un "doloroso presentimento", è tornato a vedere il ritratto, lo ha trovato "irrimediabilmente deformato; quasi la pelle di quel florido viso femminile fosse stata ridotta una vescica sgonfiata, raggrinzita e appiccicatasi, seccando, su la tela"⁶⁹.

A parte il ribaltamento del motivo manifestamente wildiano

⁶⁸ L. Capuana, *Ribrezzo*, nella raccolta omonima, Giannotta, Catania, 1885; poi in *Le appassionate*, cit., in *Ribrezzo e fascino* (col titolo *Travolta*), Sandron, Palermo, 1921, e ora in *Racconti*, vol. I, pp. 427-474. Sul motivo capuano del "ribrezzo", cfr. la nota 91.

⁶⁹ Ancora una novella in cui l'incertezza del fantastico si mantiene fino all'ultimo, poiché con la distruzione del quadro si perde anche ogni "prova mediatrice" del fenomeno straordinario dell'animazione.

del finale⁷⁰, la novità della novella – nella ripresa di un topos classico della narrativa fantastica – è da individuare nella modalità con cui il ritratto è vivificato. Già in Poe il magnetismo è utilizzato per i passaggi di soglia, per i sondaggi del limite estremo: l'ipnotizzato è spesso mantenuto in sospeso, per es., tra la vita e la morte, come in *Valdemar*⁷¹; o tra due diverse dimensioni spazio-temporali, come nel caso dei *Ragged Mountains*. Il magnetismo applicato a un'opera d'arte è invece originale in Capuana. Ma ha una funzione analoga a quella degli altri casi: aprire un varco nel mondo occulto, violando i confini che lo separano dal nostro; far affiorare, in questo modo, la "vita latente", infera, dei "capilavori". È infatti proprio il mondo infero, l'*oltre* psichico, che l'artista condivide con le figure (autonome)⁷² delle sue opere. Ecco il mistero dell'ispirazione: l'artista ha il compito e il potere di mostrare la vita occulta di quelle figure, con i drammi, i desideri, la sofferenza, la "smania repressa" che esse incarnano. L'ipnotizzatore crede di poter andare oltre, di poter risvegliare quelle vite, di riportarle alla luce, come un Orfeo moderno; d'altronde, Maggioli identifica il lavoro dello scienziato con quello del poeta (il che vale innanzitutto per lui, medico-novelliere, autore di *Conclusioni*). Il sonnambulismo, spontaneo (come in *Van-Spengel*) o provocato (come qui), apre dunque un canale attraversabile a doppio senso. Ma non senza rischi: il primo, lo si è visto, è che l'eroe orfico venga risucchiato dal mondo infero, e che ci perda la vita o la ragione; l'altro, è che l'attraversamento non si compia e il personaggio resti in mezzo, in sospeso, come accade anche alla donna ritratta da Sebastiano del Piombo, la quale non riesce a redimersi del tutto. Così, se l'ipnotizzatore viene "vampirizzato" dall'opera d'arte (e in questo

⁷⁰ Come ha osservato per primo E. Ghidetti, in una nota ai *Racconti*, "questa novella reca evidenti tracce della lettura di *The Picture of Dorian Gray* [...] soprattutto nella conclusione, ove pure la situazione appare invertita rispetto al modello".

⁷¹ E. A. Poe, *Le vicende relative al caso del signor Valdemar*, in *Racconti*, cit., vol. I, pp. 316-326.

⁷² Autonome come in *Conclusioni*, i cui personaggi "in cerca d'autore" si direbbero un antecedente della novella pirandelliana *Tragedia di un personaggio* (1911), della raccolta *L'uomo solo*, ora in *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano, 1987. Cfr. *supra*, e la n. 49.

Capuana riprende il Poe del *Ritratto ovale*)⁷³, la sequenza centrale della novella coincide con l'epifania mostruosa e perturbante dell'ibrido (altro tema chiave di un certo filone del fantastico, che dalle origini si prolunga fino al secondo Novecento)⁷⁴:

L'impressione che ne sentivo era stranissima: di cosa equivoca, non più opera d'arte e non ancora persona viva.

La ripugnanza che il narratore avverte al contatto con "quel volto che si animava, che palpitava", provando "la sensazione di toccare non un freddo dipinto ma carne tiepida e molle che si sollevava, come una bolla, dal fondo della tela", è l'orrore dell'essere incompiuto, sospeso tra la forma e l'informe come tra la vita e la morte. E in questa allucinante apparizione dell'ibrido convergono, mi pare, due filoni tematici capuaniani: i terrori della scienza; gli spettri del desiderio. L'immagine mostruosa dell'errore prometeico attualizza la *ibris* tragica dello scienziato-stregone frankensteiniano, che in nome della scienza viola le leggi della natura ed è destinato al fallimento e alla catastrofe. È una figura ricorrente, questa dello "scienziato folle", sin dal romanzo gotico europeo⁷⁵, e nella produzione narrativa di Capuana ha nel *Dottor Cymbalus* il progenitore. C'è poi un altro livello di elaborazione metaforica, in cui il tema dell'ispirazione come affioramento della vita infera, occulta, si collega a quello delle "misteriose forze della psiche" e delle passioni: al termine chiave, "latente", se ne affiancano nel racconto altri – "incompleto", "incubazione", "smania repressa" – che sembrano evocare o rimandare al tema centrale della tensione tra desiderio e rimozione, o repressione, o *ribrezzo*⁷⁶ (generatrice di spettri e incubi) su cui è

⁷³ Dove però l'opera d'arte "vampitizza" la modella.

⁷⁴ Dalla "creatura" frankensteiniana all'"*Orcaferone*" darrighiano. Sul tema del "mostro" nella letteratura fantastica di fine Ottocento, cfr. l'imponente lavoro di E. Stead, *Le Monstre, le singe et le foetus: ténatogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, Genève, 2004.

⁷⁵ Cfr. per il rapporto tra scienza e narrativa fantastica, i saggi, citati, di V. Roda, M. Farnetti, P. Pellini e, su Capuana, l'introduzione di E. Ghidetti ai *Racconti* (le pp. XLIX-LI e LV-LVI).

⁷⁶ Cfr. la nota 91.

articolata, come vedremo, gran parte della novellistica "appassionata" di Capuana, proprio al confine con quella dell'occulto.

Il nesso desiderio-morte-opera d'arte (il rappersersi spettrale e il ritorno vampiresco del rimosso) è ancora attivo nel racconto *La Nemica*, sempre del 1911. Qui è assente il motivo dell'animazione del ritratto, ma ugualmente la vita – stavolta proprio la vita del pittore (allo stesso modo di quella del musicista, nella novella del 1901) – è risucchiata dall'opera d'arte: in pochi mesi, l'artista Federico Cantelli è "dimagrito, invecchiato, incanutito completamente", e dopo aver terminato il suo capolavoro, è morto.

Capuana sovrappone e fa coincidere ambigualmente il potere seduttivo-vampiresco dell'immagine e quello oscuramente analogo della donna, della "nemica" che Federico ha sempre disprezzato ("Io la schiaffo là, nella tela, perché è forma di bellezza; ma nella vita!... Via! Via!"), e che, incarnata nella solita misteriosa "bella dama forestiera", irrompe inaspettata nella sua severa esistenza ("Bisognava scegliere, secondo lui, tra la donna e l'arte: l'una escludeva l'altra"). La narrazione, ancora una volta, introduce un gioco di specchi, di riflessi e trasposizioni: la protagonista non si vede mai direttamente in scena, ma – oltre che nelle parole significative del vecchio servo ("quando essa andava via, Federico rimaneva sconvolto, come se colei avesse operato uno stregamento") – è presente nel racconto soltanto per mezzo dei due dipinti di Federico. Il primo, una tela rimasta incompiuta, e velata: lusso, tristezza e malattia (Eros e Thanatos, ovviamente); l'altro, un affresco che celebra il trionfo della bellezza e della vita, nel finale. Non la donna, insomma, ma la sua immagine; e non dal vero, ma attraverso il filtro proiettivo della memoria e del desiderio: la tela è "uno spettacolo di straziante tristezza che pareva scaturisse, come una proiezione, dal cuor del pittore e stentasse a fissarvisi".

La donna, il ritratto, diventano un'ossessione: Federico non è più lui, fugge, sparisce dal mondo, rifugiandosi nell'isolamento di una casa di campagna per condurvi una vita "somigliante alla morte". Come Wolgango, l'artista si consuma tutto e annulla se stesso nell'opera. Quando gli amici riescono a trovarlo, è

ormai tardi: Federico giace esanime nella stanza in cui ha compiuto il suo secondo e ultimo capolavoro:

...seduto sul canapè, sembrava guardasse ancora, con gli occhi velati dalla morte, la meravigliosa figura di donna dipinta su la parete di faccia, e che gli sorrideva, sfolgorante di vita, reggendo con le braccia al seno un gran mucchio di fiori.

Il sorriso di uno spettro, di un vampiro.

Mi pare di scorgere, ancora, un'allusione wildiana: come nel ritratto di Dorian Gray, anche in questo – la cui “fattura sembrava raggiunta con misterioso processo” – il soggetto appare “sfolgorante di vita”; una vita che la “sana e fresca figura di qui” si direbbe aver rubato all’“altra della malata, coperta dal panno nero nello studio, laggiù”. All’altro ritratto, e alla donna e all’artista.

Nel sogno, nell'allucinazione artistica o spiritica, o nel delirio amoroso, il personaggio delle novelle di Capuana esprime un'incontrollabile carica trasgressiva, che lo pone al di fuori della comunità cui dovrebbe appartenere; addirittura, in certi casi, della comunità universale degli umani. Lo stesso accade, però da sveglia, allo sventurato protagonista del *Dottor Cymbalus*. Ed è rilevante che la produzione narrativa dello scrittore siciliano abbia inizio proprio con questo racconto fantastico, storia di una prometeica⁷⁷ trasgressione punita e insieme modello delle trasgressioni e punizioni di molte fra le passionarie eroine capuaniane.

Usinger e le altre.

Il fantastico di Capuana confina spesso, soprattutto nel nuovo secolo, con la “science fiction”. Che dello “strano” può in alcuni casi considerarsi – con le sue macchine impossibili ma verosimili – quasi uno sviluppo estremo⁷⁸. Per lo scrittore siciliano, come notato, la dif-

⁷⁷ Del “Prometeo moderno” Frankenstein.

⁷⁸ Cfr. *supra*, nota 35. T. Todorov parla di “meraviglioso giustificato” (com-

ferenza tra visibile e “invisibile esistente”, tra materia e spirito (“questa essenza che non sappiamo affatto che cosa sia”⁷⁹), proviene da un'imperfezione dei nostri sensi e dei nostri mezzi: un'imperfezione che alcuni personaggi delle sue novelle intendono superare con l'invenzione utopica (o più spesso distopica) di apparecchi o tecniche fantascientifiche – per es. l’“erosmetro”⁸⁰ – le quali dovrebbero appunto esplorare e influenzare-manipolare le forme dell'invisibile. Ma accanto allo “strano scientifico” – così prossimo ai territori del mondo occulto – Capuana sviluppa un'ampia, notevole produzione riconducibile più propriamente al “meraviglioso scientifico”. Le ragioni, legate ai gusti del pubblico, ma non solo, e in sostanza la poetica sottostante a questi racconti sono ambigualmente espresse dallo scrittore nella parte iniziale, introduttiva, di uno di essi, *L'invisibile* (1911):

Raccontatemi una fiaba, datemi a leggere una storia meravigliosa e sto a sentirla tutta occhi e orecchi, e divoro le pagine con deliziosa ansietà, anche quando la paura mi fa accapponare la pelle.

A parlare è la baronessa Lanati; e Maggioli, al solito come alter ego inaffidabile dell'autore, contrasta in modo indiretto la sua posizione, esponendo un caso che preventivamente dichiara vero sebbene incredibile, essendone stato lui stesso testimone diretto. In questo modo, Maggioli riporta allo strano scientifico un accadimento in apparenza “meraviglioso”, proprio come in altri casi ha fatto per l'occulto. Intanto, però, le parole messe in bocca alla baronessa sembrano una specie di autogiustificazione ironica dello stesso Capuana-Maggioli:

Le novelle, i romanzi, che ci rappresentano fatti di ogni giorno, [...] mi fanno l'effetto di un pettegolezzo trasportato dai

prendente i due sottogeneri “strumentale” e “scientifico”), opponendolo al “meraviglioso puro”: cfr. *Op. cit.*, cap. 3, pp. 59-61.

⁷⁹ *Il sogno di un musicista*.

⁸⁰ È lo strumento, creato dallo scienziato protagonista del racconto omonimo (in *Decameroncino*), per misurare i gradi e la qualità dell'amore.

salotti nelle pagine di un libro. Invece, le storie maravigliose che hanno la potenza di farci penetrare lentamente, inavvertitamente, nelle regioni dell'impossibile, dell'assurdo, e farci sognare a occhi aperti e darci l'illusione che l'impossibile, l'assurdo siano, o siano stati, per eccezione, per misteriose circostanze, una realtà, non mi deliziano soltanto perché mi trascinano con dolce violenza in un mondo diverso dal nostro, ma anche perché m'ispirano una grande ammirazione per l'ingegno dell'autore.

Alla fantascienza appartengono molti dei racconti compresi in *Decameroncino* (1901) e in *Voluttà di creare* (1911), oltre a novelle sparse quali quelle del 1908, recentemente raccolte nel volume *Quattro viaggi straordinari*⁸¹, e del 1913 – tra gli ultimi testi scritti da Capuana – sotto il titolo “novelle inverosimili”: *l'uomo senza testa* e *L'acciaio vivente*⁸². Ho scelto di non inserire in questo volume la science fiction capuaniana, a eccezione di due novelle che si collocano pressoché al margine del genere: *L'invisibile* e il *Dottor Cymbalus*. Nel primo, al di là degli spunti offerti nella cornice e della credibilità del narratore Maggioli, “l'assenza di testimoni” e la sostanziale inspiegabilità del fenomeno straordinario insinuano il dubbio, l'incertezza essenziale del fantastico (in tal modo anche distaccando la novella di Capuana dall'ipotesto wellsiano)⁸³.

Quanto dall'altra, oltre alla pressoché assenza di testimoni (il prodigio scientifico – stavolta “spiegato” in termini medici – resta un segreto fra i tre che vi hanno in modo diverso partecipato, tra i quali il narratore), è la messa a fuoco – sulla reazione soggettiva, sulla dinamica psichica del personaggio piuttosto che sull'esperienza in sé – a collocarla nell'area tematico-gnoseologica del fantastico. L'equilibrio fantastico potrebbe qui pendere, semmai, verso un altro versante: quello dell'*allegoria* (e dove c'è allegoria, come

⁸¹ L. Capuana, *Quattro viaggi straordinari*, a cura e con Introduzione di G. de Turrís, Solfanelli, Chieti, 1992.

⁸² Uscite, rispettivamente, il 5 aprile e l'11 agosto 1913, nel «Giornale d'Italia».

⁸³ Il romanzo *The Invisible Man*, pubblicato dallo scrittore inglese Herbert George Wells (1866-1946) nel 1897, viene esplicitamente citato nella novella capuaniana, senza che ne sia menzionato l'autore.

avverte Todorov, non c'è fantastico)⁸⁴. È un rischio che *Il dottor Cymbalus* (novella che costituirebbe uno dei capostipiti del genere in Italia) condivide con le novelle fantascientifiche pubblicate da Capuana negli anni successivi. E dunque: è un racconto fantastico, *Il dottor Cymbalus*; o invece *pseudo-fantastico* (da interpretare come parabola)? Incapace di sopportare le sofferenze d'amore, il “bel giovane” William Usinger si fa atrofizzare il cuore dal “vecchio scienziato”, con una “dolorosa operazione chirurgica” che lo rende “freddo e insensibile come il marmo”. Prima di operare, il dottor Cymbalus ha tentato di dissuaderlo, e lo ha avvertito: “un giorno voi potreste amaramente rimpiangere quello di cui ora volete disfarvi!”; ma vedendolo disposto, altrimenti, al suicidio, ha compiuto l'intervento. Per sei anni Usinger vive felice, “come circondato da un'immensa solitudine”, senza più dolore. Poi la pace si converte in noia e rimpianto: “i momenti più tristi della sua vita gli parvero preferibili, immensamente, a quella calma di morte”. Ritorna dal dottor Cymbalus, il quale ormai non può far più nulla per lui. Quindi si uccide, disponendo che i propri beni siano devoluti all'istituzione di “una scuola gratuita dove si insegni ad AMARE!”.

La trovata fantastica della novella è nella “straordinaria scoperta”, fatta dal dottor Cymbalus (“il più grande dei fisiologi viventi”, celebre per le “sue scoperte sul sistema nervoso”), della coincidenza perfetta tra *cuore e amore*, tra l'affettività e quella che è considerata tradizionalmente, in senso figurato, la sua sede somatica⁸⁵. È un procedimento ricorrente del fantastico: assumere “il senso *proprio* di un'espressione figurata”⁸⁶ per farne derivare una paradossale, straniente situazione narrativa. Così, come Usinger invoca “il mezzo di strapparsi il cuore dal petto e non morire”, Cymbalus può prenderlo alla lettera e recidere il nervo che lo fa soffrire, facendo di lui “un uomo nuovo, una creatura senz'affetti”⁸⁷.

Grazie al fisiologo – che appare come un essere mefistofelico

⁸⁴ T. Todorov, *Op. cit.*, cap. 4.

⁸⁵ D'altra parte, Capuana rende più “credibile” il fondamento scientifico dell'intervento collocando la parte da desensibilizzare tra occipite e spina dorsale.

⁸⁶ T. Todorov, *Op. cit.*, cap. 5, p. 82.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 240. La situazione di Usinger dopo l'intervento ricorda per certi versi quella del protagonista di *Perdita di fiato* di Poe.

("– È dunque un Dio cotest'uomo? – Uno scienziato; val quasi lo stesso")⁸⁸ con cui stringe un patto che finirà per dargli – William ottiene ciò che anche Volgango avrebbe desiderato⁸⁹: vivere senza cuore, libero da ogni vincolo e affanno amoroso. Ma la morale del racconto (o apologo?) è così formulabile: si può vivere senza poter amare? E la risposta è: no, si muore (la chirurgia non inganna la natura). Il cuore che il protagonista vuole strapparsi è il coagulo spettrale e fantastico della sua dolente attitudine affettiva, generatosi appunto con la presa alla lettera del senso figurato. È l'*altro*, che l'opprime; è l'antagonista calato dentro di lui. Respinto, devitalizzato, *mancante*, questo *Doppelgänger* somatico continua nondimeno a incarnare il desiderio che il personaggio ha rimosso, e agendo su di lui in forza della propria assenza⁹⁰, lo attrae fino risucchiarlo nel nulla. Il cuore è insomma il doppio-*altro* che William Usinger vorrebbe, e riesce ad annientare; però annientando se stesso (proprio come fa il suo quasi omonimo William Wilson).

Usinger si fa *amputare* il cuore perché sente di averne perso il dominio. Il motivo dell'angosciante spossamento di sé, che in *Un caso di Sonnambulismo* sarà correlato alle manifestazioni medianiche, in questa novella d'esordio è ricondotto alla fenomenologia della passione (considerata oggetto, sin d'ora, d'interesse clinico). Il protagonista – "una vita vigorosa, un'intelligenza potente" – elimina (vale a dire, "censura") la "metà" di sé che non controlla, illu-

endosi in questo modo di salvare l'altra, razionale. Ma è come se fosse lui la parte amputata dal tutto, e non viceversa; come se, atrofizzato il cuore, anche il resto fosse destinato a disseccare, a fare cancrena. Nello stesso modo avvizziscono e spesso muoiono le appassionate protagoniste di tanti racconti capuaniani, con i loro desideri celati (o altrimenti repressi) e i loro rifiuti, le rivolte intime e le trasgressioni: si spengono, come Usinger, per eccesso di sensibilità amorosa, e per autocensura somatizzata in *ribrezzo*⁹¹. D'altra parte, anche il loro "animo è doppio..."; lo è quasi sempre in chi ama. Se, infatti, già nei *Profili di donne*⁹² il desiderio tende a rivelarsi agli amanti come una *presenza* misteriosa e fantasmatica⁹³, man mano che, nelle raccolte successive, l'indagine capuaniana sulla fisiologia (o neuropatologia) delle passioni e della vita coniugale si fa più complessa e raffinata, quella presenza va acquistando i connotati perturbanti, la fisionomia e la densità larvale di un doppio-*altro* psichico, fino al punto di staccarsi dal proprio insediamento somatico e rappersersi in un vero e proprio spettro. La forza del desiderio suscita sgomento in chi la sperimenta; quasi una demarti-

⁸⁸ Come Peter Schlemihl al Maligno, Usinger vende al demonico Cymbalus la propria "ombra-doppio somatico". In questa novella il dottore-Mefistofele veste tuttavia (del tutto superficialmente) i panni del "genio del bene".

⁸⁹ Come ha desiderato pure Ludovico: è questo, infatti, il tema del melodramma da lui sognato.

⁹⁰ È una condizione che Vittorio Roda ha descritto, in ambito italiano, a proposito del motivo fantastico del "corpo diviso" (in *I fantasmi della ragione*, op. cit., soprattutto il cap. I). Di Capuana è esaminato da Roda proprio *Il dottor Cymbalus*. Il protagonista, osserva Roda, "trova l'antagonista calato dentro di sé" (p. 14), come "un *double*", si potrebbe dire, "che non sta fuori ma all'interno del soma"; da lì, "dal luogo del suo inquietante insediamento", l'*altro* "esercita quella funzione antagonistica che lo apparenta al *double* inteso in senso stretto". Il conflitto è un segno dei tempi: è il fondamento della "neo-antropologia" elaborata da una "*lignée* culturale inclusiva, per non dir d'altri, delle figure d'un Taine, d'un Ribot, d'uno Charcot, dello stesso Janet" (*Ibidem*, p. 161), oltre che del Binet "ispiratore", come si sa, di Pirandello (e non solo).

⁹¹ Cfr. la novella omonima, nella raccolta che da essa prende il titolo, Giannotta, Catania, 1885; ora in *Racconti*, vol. I. "Il 'ribrezzo' – scrive E. Ghidetti nell'introduzione, p. XXXII – che la protagonista – una donna ingiustamente sospettata di adulterio che, allontanata da casa, si vendica unendosi a chi era stato creduto il suo amante – prova al momento dell'unione con l'uomo, non è sinonimo, in questo caso, soltanto di frigidità. Lo stato di frustrazione e di ribellione di Giustina ('Lo han voluto! ... devon esser soddisfatti') è, come nel caso di Giacinta, all'origine della sua vendetta nei confronti di quella società, che in base ai ferrei giudizi di una meschina moralità l'ha ingiustamente condannata; ma la vendetta che la donna non riesce a portare a compimento, perché il suo corpo si ribella alle pretese dell'amante in un 'convulso di ribrezzo', è il segno più evidente che questa 'piccola borghese' non è uscita, dopo il primo clamoroso gesto di sfida, dai limiti angusti di quella stessa mentalità che ha determinato la sua rovina".

⁹² L. Capuana, *Profili di donne*, Brigola, Milano, 1877; ora in *Racconti*, cit., vol. I.

⁹³ Cfr. per es. *Delfina*: "...siamo avviluppati dal mistero. Non viviamo come sopraffatti da una magica potenza che par trasmuti ogni cosa attorno a noi e dentro di noi..."; o *Fasma*: "Di rado passan dei giorni che questo gentil fantasma non mi si presenti innanzi gli occhi e non mi faccia tristamente fantasticare", *Racconti*, I, pp. 18-19 e 43.

niana "crisi della presenza", cui l'appassionato reagisce con uno sdoppiamento di sé⁹⁴.

Il potere seduttivo, specie quello femminile, diviene esso stesso una forza occulta, addirittura malefica. Già per es. in *Avventura*, del 1889⁹⁵ (non compresa in questo volume), la storia è incentrata sul fascino oscuro di una perfetta *femme fatale*: una donna russa, secondo un abusato cliché ottocentesco⁹⁶, "scettica, altera, inaccessibile... Tenebre negli occhi, tenebre fitte e lampi"⁹⁷. Affascinante e "perversa", anche questa donna si sdoppia nell'immagine dipinta dall'artista innamorato, proiezione di un "angoscioso desiderio":

Quel corpo di donna, mezzo affondato tra la giubba d'una pelle di leone, già palpitava di vita, con le carni fine, candidissime, inondate di luce in mezzo al gran verde della serra, tra le larghe foglie delle piante esotiche rizzantisi attorno trionfalmente. E negli occhi cerchiati di azzurro, nuotanti in voluttuoso umidore; e nelle brevi narici rigonfie, aspiranti profumi di quell'aria

⁹⁴ Cfr. anche le pagine di Milner su Maupassant, in *Fantasmagoria*, cit.

⁹⁵ L. Capuana, *Avventura di Alberto*, in *Fumando*, Giannotta, Catania, 1889, poi (col titolo attuale) in *Appassionate*, cit., e ora in *Racconti*, vol. I.

⁹⁶ Un cliché che ritornerà, "umoristicamente" rovesciato, nella pirandelliana Varia Nestoroff. Ne parla Luciana Martinelli: "Con la Nestoroff, la figura umoristica mostra la propria genesi nel terreno delle rappresentazioni psichiche. [...] la seduzione è l'unica forma di potere che le è concessa e la Nestoroff la usa come un'arma mortale. [...] La distruttività della Nestoroff non è che la proiezione del bisogno distruttivo degli uomini: distruggere nella donna tutta la virtualità sconvolgente degli istinti, delle passioni proprie, che deviano dalla Legge; negare, negando lei, l'ombra loro che si insinua dentro il loro essere coscienti e consapevoli. A sbranare, pertanto, è una Nestoroff che è sbranata. A mettere in moto i meccanismi di morte è una Nestoroff che è uccisa" (*Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Dedalo, Bari, 1992, pp. 121, 125, 128). Nel ruolo di vittima sacrificale delle proiezioni del desiderio maschile la figura pirandelliana della Nestoroff sembra peraltro, in certi tratti, anticipata da quella capuana della protagonista di *Suggestione*. Ovviamente, sul motivo universale della donna fatale, cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1986 (soprattutto il cap. IV).

⁹⁷ L. Capuana, *Avventura*, p. 325.

greve, c'era, proprio – accennato, sì, ma c'era – l'angoscioso desiderio di piaceri acri e nuovi, voluto esprimere dal pittore⁹⁸.

Ma qui è la donna vera a trionfare sull'immagine, e l'opera d'arte resta incompiuta. L'ammaliatrice otterrà dall'amante il sacrificio della vita in cambio di un bacio; senonché il racconto si chiude con l'incertezza sulla sorte del protagonista: vittima di un'assassina o solo di un crudele scherzo?

Nel racconto *L'inesplicabile*, del 1902, Capuana riprende, accentuandoli, i tratti demoniaci della seduttrice e il nucleo tematico di *Avventura*. Qui, però, l'uomo avrebbe ucciso la donna invece che se stesso, per liberarsi dal suo incantamento. La suspense fantastica del giudizio è fondata sull'ambiguità costituzionale del tracciato psichico del soggetto appassionato – chi ama è sempre folle o veggente – ma arriva a ripercuotersi sull'impostazione complessiva del testo. Il protagonista è infatti anche colui che racconta la storia: naturalmente, al proprio medico. E che si sia trattato soltanto di un'allucinazione e non di un vero omicidio, è lui stesso a ipotizzarlo; il che non allevia il senso di spossamento su cui si articola il dispositivo fantastico della novella:

Il mio cervello non funziona regolarmente; ha strane intermittenze. L'imbroglio consiste in questo: io non distinguo più tra sogno e realtà, tra fatti fantastici in momenti di strana esaltazione e fatti realmente avvenuti...

La seduzione è l'elemento perturbante che rovescia il mondo del protagonista, che annulla, persino, ogni frontiera spaziale e temporale, come tra realtà e incubo, tra la *presenza* dell'io e il disordine catastrofico delle sue percezioni. È un potere fascinatório – trattandosi di Capuana, verrebbe da dire: potere ipnotico, "mesmerico", o "fatale influsso" – uno stregamento che mette il protagonista in balia di una volontà altra e condiziona i suoi comportamenti. Una voce, un'"ispirazione", una "malìa" che lo costringe a recarsi a Firenze, dove incontra la *femme fatale*. È un

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 325-326.

richiamo a distanza, ossessivo e inspiegabile: “ne ero invaso. Mi aggiravo smanioso di imbartermi in lei...” (ritroviamo lo stesso schema narrativo, sotto una trama diversa, lo stesso alone di mistero e di turbamento conoscitivo in *Suggestione*, del 1914, dove però è l'uomo a scatenare il proprio odio di amante tradito, operando un maleficio che colpisce a distanza la bella seduttrice e che finirà, forse, per ucciderla).

Il delirio del narratore-protagonista dell'*Inesplicabile* – simile a certi deragliamenti dei personaggi di Poe, di Maupassant, o persino di Dostoevskij⁹⁹ – è dunque ricondotto al turbamento provocato in lui non si sa se da una donna in carne e ossa o dal suo fantasma psichico. La forza terribile e misteriosa del desiderio ha fatto in ogni caso precipitare quest'appassionato nell'assurdo, in un abisso che ricorda quello di Van-Spengel:

O dunque? In che modo io sono vissuto questi ultimi due mesi? In che modo tutto quel che vi ho narrato si è andato formando nella mia mente con la suprema evidenza della realtà?

Qualcosa di simile avviene nell'*Allucinato*, novella del 1898, ugualmente narrata in prima persona. Anche qui il motivo centrale, sotteso alla trama del racconto, è il contrasto fra desiderio e *ribrezzo*. Il protagonista è un uomo debole e “malaticcio”, che si sente rinascere a nuova vita in seguito al fidanzamento con una giovane donna, Savina, segretamente amata da tempo. Dopo un'esistenza senza gioia, vissuta nell'isolamento, nei “rimuginamenti” di “giornate tetre o grigie”, le novità dell'amore e del vigore fisico (“la giovinezza mia fioriva tardivamente, ma tutt'a un tratto”) lo sgomentano. Gli pare, inizialmente, di non poter resistere a quest'impeto di felicità e di vita, ma le cure della futura sposa lo consolano e lo rafforzano. Poi le nozze, in una villa “fuori mano” in aperta campagna, dove la coppia si trasferisce; e alcuni sereni giorni di convivenza. Fino alla prima allucinazione, durante una passeggiata notturna:

⁹⁹ *Il sosia* di Dostoevskij è del 1846.

Illusione?... Realtà?

Fra i tronchi, tra i rami degli alberi, dietro le macchie brulcavano figure che avevano sembianze umane, apparenza di persone vive: una, due, venti, cento... una folla! [...] occhi lampeggianti, facce atteggiata a ironici sorrisi, mani che si agitavano con gesto beffardo... Poi, lievi come il soffio della brezza che faceva stormire le foglie, risa e parole.

La sequenza è rapida, sorprendente: il narratore-protagonista rende con straordinaria efficacia l'effetto della visione, con scelta perfetta dei termini e del ritmo della climax – da una figura a una folla; dalle apparenze vaporose agli occhi lampeggianti e alle mani; dalle facce ai gesti, alle risate, alle parole – mantenendo il fuoco sulla propria percezione soggettiva, proprio al limite, e nella completa incertezza, fra realtà evanescente e nitida allucinazione. In effetti, la scena è stata abilmente preparata. Il personaggio ha prima tratteggiato (con tono e immagini alla Poe) se stesso e l'ambiente in cui ha trascorso sinora l'esistenza: quasi a indicarvi, implicitamente, le cause, o almeno una predisposizione al suo “male” presente; poi ha definito le sensazioni che il nuovo stato, la vicinanza con la donna, gli provoca:

...così eccessive, che talvolta mutavano la mia gioia in vivissima sofferenza, non capivo bene se dell'organismo o dello spirito, ma tale da farmi ora contrarre, ora scattare come sotto il bisturi di un'operazione chirurgica.

Infine, subito prima della visione, ha descritto una sorta di iperestesia, che acuendo le sue percezioni – visiva, sonora, olfattiva – ha come trasformato lo spazio, conferendogli un “aspetto pauroso”:

La campagna verdeggiava e fioriva in ogni punto; si sentiva, d'attorno, il particolar odore del rigoglio della terra che si schiudeva alla vita vegetativa con una specie di bacchico furore. [...] Si udivano qua e là rumori sordi, gridi repressi di animali e d'insetti tra le macchie.

Fin dall'inizio, e in tutta la prima parte della novella, l'evoluzione del personaggio è ricostruita facendo frequente ricorso a variazioni sul tema floreale, dal "Sentivo germogliare dentro di me una vita nuova!" dell'incipit, a questa trasfigurazione mostruosa della campagna notturna, da cui sembrano spuntare le figure dell'allucinazione.

Allo sbalordimento, all'angoscia l'allucinato reagisce cercando di darsi una spiegazione. E il dubbio già investe il paradigma di realtà: si è trattato proprio di un'allucinazione, riconducibile appunto a una sorta di *ribrezzo* per la sua nuova condizione di amante riamato ("...così dunque mi ero detto quelle beffarde cose da me?..."); oppure si è trattato non di allucinazione, "ma di cose realmente viste e udite"? Al contrario di Van-Spengel, quest'ultima evenienza gli parrebbe meglio accettabile rispetto all'altra, che implicherebbe (che dovrebbe fargli riconoscere) nel suo "organismo" una malattia o una "anormalità". Naturalmente, quanto più il personaggio procede nei suoi ragionamenti, nel suo "rimuginare", tanto più chiara ne emerge la matrice psicotica e delirante. Eppure, un senso di incertezza, di spiazzamento – come se i conti non tornassero – permane. Le presenze misteriose che tormentano il protagonista – per quanto lui stesso riconosca con orrore la loro più che probabile origine proiettiva – mantengono una evidenza tale che è quasi impossibile escludere una loro effettiva esistenza. E quest'ipotesi, confrontandosi con quella razionale, "clinica", garantisce sino alla fine la tensione fantastica del racconto:

Dunque la lesione avvenuta nel mio cervello perdurava? [...] Io però avevo la coscienza di vedere bene, e capivo che non si trattava di illusioni ottiche [...] I miei sensi avevano acquistato una speciale virtù?... [...] E se avessi finalmente perduto la coscienza della realtà? E se la mia intelligenza si fosse ottenebrata?

Le visioni, infatti, si ripetono: già la seconda notte, e poi per mesi, anche dopo il ritorno in paese; e in viaggio per mare (il personaggio ha inutilmente sperato di trarne pace "mutando luoghi e clima, tra gente sconosciuta"), dove i suoi incubi si levano dalle

onde, nella scia del piroscifo, e dove un cantante lirico si trasforma addirittura, ai suoi occhi, prima in Mefistofele, poi anche, dopo l'arrivo a Napoli, in amante di sua moglie. Le figure delle allucinazioni mostrano tutte una propensione aggressiva verso il personaggio: un'aggressività che si esprime in "insulti", non meglio precisati, e soprattutto in ironia e sarcasmo. Col loro echeggiare nella mente dell'allucinato, come su una scena teatrale o in una "stanza della tortura", quelle voci, quei gesti hanno già qualcosa di pirandelliano.

E dunque, mentre avverte il progressivo annebbiarsi della ragione, "l'orrore della pazzia da cui mi sentivo afferrare e legare", l'uomo continua a credere vere le figure orribili dell'incubo: "di minuto in minuto la realtà e l'allucinazione diventavano tutt'uno per me". Poi la catastrofe: la follia conclamata; cui segue la convalescenza. Quindi, la conclusione, che riapre all'ultimo, inaspettatamente, la crisi fantastica:

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!

Allucinazioni!

E se invece?...

Il personaggio, oltre a narrare le proprie vicende, se ne è fatto di volta in volta interprete, secondo quello schema doppio e "sfasato" che caratterizza, dicevo, le novelle fantastiche capuaniane. L'effetto perturbante è prodotto nel lettore dalla constatazione che quello che a tutti gli effetti si direbbe il profilo di un deragliamento psichico, è osservato e riferito dal soggetto stesso dell'osservazione "clinica". Il che rende quanto mai incerta la soglia tra i livelli di realtà nel testo, con conseguenze simili a quelle provocate dal disordine mentale e conoscitivo del narratore-protagonista nella struttura della novella *L'inesplicabile*.

Nei territori del sovrannaturale-spirito si colloca *Forze occulte*, del 1902, dove la presenza misteriosa avvertita dai due giovani sposi nella villa abbandonata, "come pel contatto di persona disagiata, invisibile", è rapportata all'ipotesi di una persi-

stenza fantasmatica di violente passioni, "fissate nell'universa materia cosmica come su una lastra fotografica":

Le pareti di quella casa dovevano essere certamente sature di misteriosi fluidi, di pensieri e di atti là registrati, e con tale forza da produrre terrificanti sensazioni rivelatrici.

Anche in questa novella la donna si sdoppia; caduta in catalessi, è occupata dalla terribile visione:

Poi le labbra di lei si agitarono; suoni inarticolati le uscirono di bocca. In piedi, con le mani sporte in avanti, ella indietreggiava, voltando il capo da una parte come per evitar di vedere. [...] Era ormai certo che in quella villa era dovuto accadere qualche terribile tragedia rimasta ignorata. Le pareti vibravano terrore. Si sentiva sopraffare anche lui dalla misteriosa forza ogni giorno più. Sarebbe soggiaciuto alla catalessi pure lui?

Gli spettri si manifestano insomma come persistenza fisica, oltre i normali confini dello spazio e del tempo, di una forte tensione non consumata; e se il protagonista maschile ipotizza una spiegazione positiva del fenomeno, certo gli rimane il sentimento inquietante d'essere stato invaso, fin nell'intimo della vita familiare, da quelle forze occulte: la moglie, infatti, non conserva memoria cosciente della trance, e tuttavia il ricordo involontario dell'evento tragico che si sarebbe consumato nell'esistenza di quegli altri, seppur vago, le riaffiora più volte alla mente, provocandole un senso "strano, strano" di intermittenza psichica.

Alla persistenza del desiderio, fra suggestione e fenomeni spiritici, alludono diverse altre novelle capuaniane. Tra queste, *La voglia*, in *Istinti e peccati* (1914). La "voglia di fragola sotto la guancia sinistra" dell'uomo che ha tentato invano di sedurla, diviene per la protagonista un'ossessione; ne morirà, impazzita, appena dopo aver dato un figlio al marito:

Ella aveva fatto uno sforzo, rizzandosi sul busto, con gli

occhi sbarrati da ineffabile angoscia; e appena scoperse su la guancia sinistra del bambino un vivace punto rosseggiante, di cui nessuno si era accorto, proruppe in un represso, sgraziatissimo grido, e con le dita convulse d'una mano tentò di scancellare, di asportare via quella *voglia*, falsa accusatrice di una colpa non commessa neppur col pensiero.

E il giorno dopo, in un ultimo attacco di violentissima febbre, la povera pazza era morta, protestando smaccatamente:

– Via, via quell'orribile segno! Via! Via!

L'esame rapido di questi ultimi testi (ma il campione potrebbe essere ben più ampio) suggerisce, dunque, come gli effetti della passione assumano spesso in Capuana una vaga connotazione spettrale, nel loro riecheggiare – in penombre – entro la coscienza dei protagonisti. Peraltro è proprio l'ossessione, il delirio erotico, così come l'incertezza del sogno e della memoria, a insinuare nelle narrazioni il dubbio fantastico. La passione è un disturbo nervoso che può produrre un'alterazione percettiva, e far vedere fantasmi o demoni inesistenti (oppure solo invisibili): l'arte moderna s'è forgiata, per questo, strumenti d'indagine anche più sottili e precisi di quelli della scienza. Eppure, resta sempre un margine di inconnoscibilità inquietante. Le aperture al fantastico, nei racconti d'amore di Capuana – fin dal *Dottor Cymbalus* (la cui vicenda è in tal senso esemplare) – ben al di là dei referti clinici, evocano la trasgressione di Psiche, il terrore della visione, la forza misteriosa e invincibile del dio occulto.

L'evoluzione, non lineare, del doppio-*altro* erotico dal campo dell'immaginazione eccitata a quello dello spiritismo è infine riscontrabile nel confronto tra due delle novelle più note di Capuana, appartenenti a distinti filoni tematico-narrativi e a epoche diverse ma a una comune ispirazione di fondo: *Tortura* (1889) e *Un vampiro* (1904). Nel tempo intercorso tra la pubblicazione delle due novelle, è progressivamente venuta meno la fiducia dello scrittore siciliano nel sapere scientifico: non solo nelle sue possibilità di fornire risposte ai quesiti posti dall'osservazione della natura, ma nel suo metodo stesso, che era stato il cardine della model-

lizzazione e interpretazione capuaniana – e verista-naturalista – del reale¹⁰⁰. Sempre più Capuana – che ormai considera i fenomeni spiritici, medianici e telepatici “accertatissimi fatti” – guarderà alle nuove esperienze spiritualiste e irrazionaliste europee. Del 1891 è il romanzo *Profumo*; del 1897, *La sfinge*; del 1896 il saggio *Mondo occulto*, in cui l'autore parla tra l'altro di un diffuso, “inatteso risorgimento spiritualista”, spiegandolo pure come reazione antipositivista¹⁰¹, e dove afferma che l'uomo “dovrà riuscire ad indagare”, tra le leggi della natura, “anche queste che vengono quasi a sconvolgere dalle fondamenta le scienze positive attuali¹⁰²; confermerà questa posizione in diversi interventi, negli anni successivi¹⁰³. Al volgere del nuovo secolo il distacco è ormai compiuto¹⁰⁴, e alla scienza non resta altro, nelle novelle capuaniane degli ultimi quindici anni, che un doppio ruolo di “termine di confronto”, in negativo (per insufficienza interpretativa), delle verità ormai dispiegate del mondo occulto; e di pretesto allo “strano” fantascientifico, come dicevo. E il ritrarsi della scienza lascia sempre più spazio alla “libera” manifestazione, nel mondo diurno, di fantasmi, spiriti e vampiri, spesso proprio nelle forme e nelle modalità descritte dalla tradizione popolare, di cui Capuana è stato da sempre un cultore. Così, ad esempio, proprio in una novella del 1900, *Enimma* (due

¹⁰⁰Ma sulla evoluzione della poetica capuaniana, fino al superamento del naturalismo, si vedano almeno, oltre alla citata Introduzione di Ghidetti ai *Racconti*, i saggi di C. A. Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, cit., di A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Patron, Bologna, 1982 e di A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Laterza, Bari, 1989.

¹⁰¹“Assistiamo oggi nella vita, nell'arte e nelle più alte sfere del pensiero a un così inatteso risorgimento spiritualista, che gli osservatori spassionati non sanno ancora se giudicarlo naturale ma passeggera reazione contro gli eccessi del positivismo scientifico, o pure una nuova e più eccelsa rifioritura d'un concetto antico quanto il mondo”, in *Mondo occulto*, cit., p. 185.

¹⁰²*Ibidem*, p. 184.

¹⁰³Per es. nel 1901, in *Il “Di là”*, cit., p. 225: “Il Di là [...] esiste nella Natura precisamente come vi esistevano tante forze fisiche prima ignorate e delle quali ora ci serviamo senza punto lasciarci vincere dalla repugnanza ispirata da fatti quasi identici ai Raggi X e alla telegrafia senza fili”.

¹⁰⁴E il suo “testamento spirituale” del 1915, esplicita confessione di fede, completa un iter di “conversione” cominciato già almeno negli anni Novanta.

anni prima di *Forze occulte*), è presente a tutti gli effetti un fantasma. È un fantasma innamorato, ovviamente: a causa di un equivoco, che allenta in tono comico-ironico la tensione “gotica” del racconto, il protagonista inscena con lo spirito di una donna morta (come solo più tardi scoprirà) un dialogo appassionato attraverso una parete di casa. E il solito commentatore – stavolta un filosofo, cui il protagonista ha narrato la storia – dichiara:

Amleto ha detto: *Vi sono, Orazio, tante e tante cose nel cielo e nella terra che la vostra filosofia ignora!* – E non si può ancora dire niente di più savio intorno a questo argomento!

Si va insomma costituendo nell'opera dello scrittore siciliano un sistema integrato, sempre più complesso, internamente coerente, di interpretazione dei fenomeni dell'occulto: fra l'*oltre* psichico e il di là della natura, tra folclore, ironia e spiritismo, tra l'io e le sue molteplici rappresentazioni.

Gli spettri, dunque; la persistenza delle passioni. La protagonista di *Tortura*, nelle *Appassionate*, è stata violentata – “a tradimento”¹⁰⁵ – dal cognato, e non riesce a credere, non sa spiegarsi come l'“oltraggio” possa essere stato consumato, come abbia potuto sopportarlo. Forse è “soggiaciuta per l'annientamento d'ogni forza”, dice a se stessa, “vinta da un immenso stupore, quasi fosse stata non già vittima, ma testimone di quel delitto”: come se a subire l'aggressione – incapace di fronteggiare non tanto la forza fisica del cognato quanto lo *stupore* della passione – non fosse stata lei, “moglie immacolata” e fedele, ma un'altra. Anche adesso non è padrona di sé, e la terribile “infamia” le riaffiora di continuo alla mente in forma di “allucinazione”, come se un “tristo demone” gliela imponesse:

...sentiva, ahimè!, invadersi a poco a poco da una specie di fascino che la forzava a ricordare, a rappresentarsi fino i minuti particolari dell'atrocissima scena. [...] rivedevasi ritta in mezzo al salottino, come si era vista in quel momento nello

¹⁰⁵L. Capuana, *Tortura*.

specchio di faccia, senza riconoscersi, atterrita di quel fantasma pallido e sconvolto che non si moveva, là, non parlava, e pareva non respirasse neppure...

Il riflesso nello specchio¹⁰⁶ è proprio l'immagine dell'*altra*, da cui vorrebbe dissociarsi; che vorrebbe respingere da sé, o piuttosto annientare. La sua coscienza si sdoppia, per "ribrezzo e orrore" della violenza patita, e perché ne avverte una vaga, segreta responsabilità: "...non c'era stato dalla parte di lei un cieco assentimento di sensi?" (ipotesi che le è impossibile accettare consciamente)¹⁰⁷. Vorrebbe "non più ricordarsene, per non più crederci"; occultare "il delitto" negandolo. Invece il *demone* la "tortura": il cognato è fuggito oltreoceano, muore suicida, ma torna a perseguirla come spettro. Le si è insediato "in seno", oltre che nell'immaginazione, ispirandole un "cieco terrore":

...tornava ad assalirla come un invasamento, parlando dal profondo delle viscere di lei; irridendola quasi col mandarle a traverso lo spazio, dall'oceano che egli forse in quel momento traversava, le infami parole: "Ti amavo! Da due anni!". Non avrebbe taciuto mai?

Nell'"incestuosa creatura" frutto della violenza del cognato – che lei respinge "nauseata" ancor prima di partorirla – i suoi nervi irritati percepiscono, forse più che il "marchio" della colpa, proprio "il fantasma di colui, dello scomparso". E anche dopo aver dato alla luce e allontanato da sé il bambino, la sua "fissazione" persiste ("Il nemico è accovacciato qui, nel mio interno"):

Quell'altro, lo scomparso, tornava a farsi risentire [...]. E

¹⁰⁶Capuana qui utilizza in modo molto efficace lo specchio come "soglia" e, per così dire, come "trasmutatore" di livelli di coscienza-realtà. Molto spesso d'altronde il doppio è generato o rivelato dallo specchio.

¹⁰⁷"Oh, no! Oh no!... Ella non sospettava; non diffidava... Il fratello di suo marito!".

all'allucinazione del suono delle parole, s'univa quella della figura, alta, bruna, dal viso serio, dallo sguardo quasi severo e contenuto a stento... E qualcosa si ridestava in tutto il suo corpo con lento brulichio di sensazioni e di vibrazioni, qualcosa rimasto a germogliare nell'oscurità feconda, e che usciva fuori a un tratto, e si espandeva e fioriva... Questo le pareva più abietto della prima violazione del suo corpo...

Lo spettro come proiezione fantastica del desiderio. In stato di allucinazione, la donna vive l'esperienza trasgressiva che la sua coscienza vigile – "riscuotendosi atterrita, feroce contro colui, riboccante di sprezzo di se stessa" – rifiuta; fino a vagheggiare la morte del bambino, per poi credere che tutto è stato solo un "sogno orrendo"¹⁰⁸.

In questo racconto, lo spettro s'interpone, come rivale, fra marito e moglie; e quando il bambino muore, lei si considera finalmente libera (ormai impazzita, dice al marito: "Ti vorrò più bene... Vorrò bene a te solo. A te solo..."). In modo analogo, in *Un vampiro*, del 1904, un *revenant* irrompe nella serenità matrimoniale dei due protagonisti. Lui lei e il vampiro: come dire – il più ovvio e letterario triangolo coniugale romantico-borghese, in versione spiritica. Però, certo – e lo dovrà ammettere cautamente anche il dottor Mongeri, lo scienziato inizialmente scettico che l'amico Giorgi, minacciato insieme alla moglie dalla oscura presenza, chiama in aiuto – il vampiro esiste. Di che si tratta? Innanzi tutto, proprio d'un vampiro; di quelli che la sapienza popolare (e romanzesca) combatte disseppellendo e bruciando il cadavere: quindi, non di un'allucinazione (fenomeno psichico, precisa il dottore, di cui non si conoscono ancora i meccanismi), né di un "caso d'induzione" o di "suggerione" nervosa. Si tratta proprio

¹⁰⁸Scrive E. Ghidetti, nell'introduzione ai *Racconti*, p. XL: "...il dramma [...] non è più, nonostante certe analogie tematiche, quello di Giacinta, ma è circoscritto alla 'coscienza' della protagonista, isolata dal mondo esterno da un atto che ha infranto il codice morale che questo mondo regola: il risultato di questo scavo nella coscienza è la scoperta della follia come dimensione di una riacquistata e intoccabile libertà (il lettore benpensante sarà compensato dall'opportuno suicidio del responsabile del dramma)".

di un vampiro "invisibile", che somiglia (del tutto esteriormente) all'Horla maupassantiano¹⁰⁹, e che è invece lo spirito vagante e geloso del primo marito di lei, morto da tempo. Più esattamente, si tratterebbe della sua "individualità persistente": questa è l'interpretazione "positiva" che ne dà Mongeri. Credenze popolari e spiegazione scientifica: è il sistema integrato dell'oltre capuanaiano; eros, psiche e "superstizione"¹¹⁰, per spiegare l'invisibile esistente. È il sistema, dopotutto, su cui si basa una novella come *Suggestione*, ben al di là della filiazione gautieriana¹¹¹. Ed è il tema-pivot di questa novella.

In effetti, la prima ipotesi dello scienziato, mantenendo il fenomeno al di qua del paranormale, lo avvicina per vari aspetti al caso di *Tortura*:

Qualcosa permane sempre del marito morto, a dispetto di tutto, nella vedova. Sì. "È lui! È lui!" Non già, come crede tua moglie, l'anima del defunto. È quel *lui*, cioè sono quelle sensazioni, quelle impressioni di *lui* rimaste incancellabili nelle sue carni. Siamo in piena fisiologia.

Mongeri parla dunque, inizialmente, di "impressioni", di "fantasie sovraeccitate", di "attenzione aspettante"; anche di "prodigi dell'incosciente". Ma poi "i fatti" non lasciano adito a dubbi: "Luisa sembrava vinta dal malefico fascino di *colui*", gli riferisce l'amico, "Non m'udiva più, se la chiamavo, non si accorgeva di me che le stavo davanti... Parlava con *colui* e, dalle sue risposte, capivo quel che *colui* le diceva" (il vampiro non è altro, in fondo, che

¹⁰⁹L. Capuana, *Un vampiro*: "...vide apparire davanti al lume una mano grigiastra, mezza trasparente, quasi fosse fatta di fumo, e che contraeva e distendeva con rapido moto le dita assottigliandosi come se il calore della fiamma la facesse evaporare".

¹¹⁰A Mineo Capuana s'era dedicato a studi sul folclore e sulla poesia popolare siciliana, confluiti poi nel volume *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Zanichelli, Bologna, 1894, e di cui troviamo numerose tracce - insieme alle memorie personali, fin dall'infanzia - nelle opere narrative e soprattutto nelle fiabe.

¹¹¹La novella fantastica di Gautier, *Jettatura*, è del 1857.

un potente seduttore). Il morto vivente accusa la donna d'averlo avvelenato, ora la rivuole con sé, e minaccia il bambino della coppia, nella culla. Persistenza del desiderio, fin oltre la morte.

Chinato sul bambino dormente, faceva qualcosa di terribile, bocca con bocca, come se gli succhiasse la vita, il sangue... Sono tre notti di seguito che la nefanda operazione si ripete e il bambino, il caro figliuolino... non si riconosce più. Bianco, da roseo che era!

Così, il dottor Mongeri assume il ruolo quasi di un Van Helsing. Si fa teorico¹¹² e poi esperto esorcista di vampiri:

...la quistione si riduce, secondo qualcuno, a sapere se la putrefazione, la disgregazione degli atomi, o meglio la loro funzione organica si arresti istantaneamente con la morte, annullando *ipso facto* la individualità, o se questa perduri, secondo i casi e le circostanze, più o meno lungamente dopo la morte... Si comincia a sospettarlo... E su questo punto la scienza verrebbe a trovarsi d'accordo con la credenza popolare... [...] perché in ogni superstizione si nasconde qualcosa che non è unicamente fallace osservazione dell'ignoranza... [...]. I Vampiri sarebbero individualità più persistenti delle altre, casi rari, sì, ma possibili anche senza ammettere l'immortalità dell'anima, dello spirito...¹¹³

In seguito all'intervento dello scienziato, la donna cade in "trance spontanea", e si sdoppia, posseduta dal vampiro: "La signora Luisa si era rizzata sul busto con tal viso rabbuiato, con tale espressione di durezza nei lineamenti, da sembrare altra persona". Alla

¹¹²Ma la fonte di questa "teoria" è ancora una volta individuabile nell'articolo, citato, *Il "Di là"*, pp. 229-230, dove il concetto, attribuito ad Adolphe D'Assier (matematico e filosofo positivista, autore fra l'altro del fortunato volume *Essai sur l'Humanité posthume et le Spiritisme*, del 1883), è già riportato dallo scrittore quasi con le stesse parole di Mongeri.

¹¹³Il tema della "morte progressiva" torna nella novella *Per la morte della morte*, in *Istinti e peccati*.

fine il vampiro è scacciato e poi distrutto, con la cremazione del corpo. Ciononostante, Mongeri intollererà la relazione sugli eventi *Un preteso caso di Vampirismo* (qualcosa di simile al punto interrogativo che completa il titolo del saggio capuano sullo spiritismo).

La donna è in Capuana un catalizzatore delle forze occulte: la sua speciale sensibilità erotica e nervosa ("i nervi di una giovane signora sono impressionabilissimi", riflette il protagonista di *Forze occulte*) la rende una potenziale sensitiva, quasi un tramite tra il nostro mondo e il "di là", o l'*oltre*. È il caso, per es., di Emilia, protagonista di *Veggenza*, del 1908. Prima di dare il proprio consenso alle sue nozze, il padre della giovane pretende che il fidanzato, Ugo Macri, si sottoponga a un completo esame medico. Lo comunica alla figlia, spiegandole di voler evitare, con tale precauzione, una nuova tragica delusione, dopo che l'altro suo figlio è "morto di dolore" in seguito alla pazzia della moglie, che sembrava invece "un fior di salute"; e aggiunge: "il nostro organismo è pieno di insidie, che gli occhi di noi profani non sono capaci di scoprire...".

La frase rimane impressa nella mente di Emilia, e diventa un'idea fissa che la terrorizza anche dopo l'esito positivo degli esami clinici. Il sospetto che le parole del padre le hanno suscitato si tramuta in presentimento; risveglia, anzi, una sua facoltà occulta, visionaria e premonitrice. Emilia non solo si accorge di poter leggere nei pensieri di Ugo (e se ne spaventa, temendo "di scoprire che quel fenomeno provenisse da gravi disturbi del sistema nervoso, e che l'ammalata fosse lei, invece del suo Ugo"), ma vede progredire nel fisico di lui un male che sfugge, sino all'ultimo, all'osservazione dei medici: "...un malefico lavoro di forze nemiche sotto la pelle del viso di Ugo, una specie di lentissima corrosione". E arriva al punto di scorgere nel fidanzato due persone sovrapposte (altro caso interessante di sdoppiamento psichico-fantastico in Capuana): una in salute e l'altra già cadavere:

...dietro anzi dentro la persona del fidanzato, ridotta per gli occhi di lei trasparentissima come cristallo, le parve di vedere il cadavere quasi purulento di esso, con gli occhi torbidì, fissi, senza sguardo. Diede un grido, sobbalzando dalla seggiola, e cascò rovescio con le braccia tese, in violentissima convulsione.

Riavutasi completamente solo dopo diversi giorni, descrive al padre e al medico le angosce, ormai svanite, che l'hanno portata alla crisi. Il medico le attribuisce alla suggestione provocata in lei dalle parole del padre – "il nostro organismo è pieno di insidie" – e taglia corto sui dubbi di lui:

– Ho letto però che si son dati dei casi...

– Non me ne parli. Casi! Casi non provati scientificamente: fantasticherie di pseudo-scienziati che mettono la confusione là dove c'è bisogno della più assoluta chiarezza. E lei presta fede a simili scioccherie? Dica che crede anche ai medium, ai tavolini parlanti, alle apparizioni degli spiriti!... Un uomo intelligente come lei!

Ancora una volta un richiamo alla polemica antipositivista. Il tono perentorio dell'interprete – come sempre, un medico – che costringe la posizione dubitativa del padre di Emilia nel breve e vago spazio dei puntini di sospensione, la sua netta affermazione, smentita dai fatti nell'epilogo, rafforzano proprio le ragioni dell'ipotesi opposta, medianica e occulta. Le visioni della giovane donna appassionata – e forse presa da un po' di *ribrezzo* – sono vere, reali, affioranti dall'*oltre* che è "fuori di noi e dentro di noi"¹¹⁴.

Così, il motivo dell'invisibile esistente – proprio nelle sue interferenze con lo psichico e il "mesmerico" – tende ad allargarsi includendo una buona parte dei racconti "appassionati". Si potrebbe allora notare un duplice atteggiamento in Capuana: l'*occulto* come caso da trattare con strumenti d'indagine obiettiva, pur senza pregiudizi o inflessibilità scientifiche, proprio per rivelarne e mostrarne la spiegabilità (prima o poi); e la *passione* come

¹¹⁴Cfr. *Mondo occulto*, p. 193. Un vero e proprio caso di telepatia – peraltro simile a quello narrato da Edoardo Calandra in *Telepatia* (1889) – è presente nel finale del romanzo *La sfinge*, Brigola, Milano, 1897. E diversi casi analoghi – dati per veri – sono illustrati e catalogati da Capuana, sempre nel saggio del 1896.

mistero ben più perturbante, con la sua carica trasgressiva e le sue valenze gnoseologico-morali. Soltanto lo "scrittore-medium" sarà capace – a patto di acquisire con piena aderenza la prospettiva dei personaggi che avvertono il turbamento – di scorgere il nesso tra questi due livelli di realtà: l'*oltre* e gli "enigmi" della passione; e di rappresentarli di volta in volta come visione soggettiva di un organismo esaltato o come spettro, doppio o vampiro.

Un alone di mistero avvolge la vita affettiva dei personaggi capuaniani. Quell'alone, quell'*oltre* psichico-spettrale vorrebbero intercettare gli scienziati crudeli e folli discendenti di Cymbalus, con i loro "eròsmetri", gli "incredibili esperimenti", gli interventi "in anima vili", le "voluttà di creare"¹¹⁵; sperimentatori-stregoni – figure ricorrenti nella novellistica capuaniana – che violano le leggi della natura, sacrificando alla propria ossessione conoscitiva e manipolatrice vittime e destini, e infine se stessi. E sempre tragicamente falliscono. Il loro peccato originale è lo stesso commesso dal dottor Cymbalus: d'aver usato "aghi e lancette" sulle *ombre* amorose (per vedere, alterare, amputare ciò che soltanto la natura governa). Proprio la critica all'onnipotenza presunta delle scienze rigidamente positive, ai nuovi "mostri della ragione", apre d'altronde il campo all'altra scienza, dell'occulto, e insieme alla delicata esplorazione delle coscienze.

In conclusione, ancora *Il dottor Cymbalus*: questa novella ha una funzione proemiale nella produzione narrativa di Capuana. Il fantastico vi si pone, infatti, come ipotesi per così dire "allegorica": supponiamo per assurdo di poter individuare, circoscrivere (ed eliminare) la sede organica della passione. Questa ipotesi, esplicitamente irrealistica – e tale che, coerentemente sviluppata dal narratore, dà al racconto un'apparenza di parabola morale – diverrà poi, una volta ricondotta alla categoria dello "strano clinico", il fondamento dell'indagine dello scrittore siciliano sull'*oltre* erotico, sui *ribrezzi* e le allucinazioni, sui fantasmi e i vampiri. Se a prevalere, nella novella del '67, è ancora l'*exemplum* etico, relativo alla questione scienza *vs.* natura e ai diritti e agli abusi di quel-

la su questa, nelle novelle successive la parte separata dal corpo-tutto acquisirà, invece, una piena, spettrale autonomia, costituendosi come tema centrale dell'opera di Capuana, sia nella sua versione più esplicitamente fantastica e fantascientifica (dove sarà spesso mantenuto l'elemento allegorico), sia in quella puramente appassionata e psicologica.

Respinto o rimosso, l'*altro*, sempre, ritorna.

¹¹⁵Cfr. le raccolte, citate, *Il Decameroncino* e *La voluttà di creare*; ora in *Racconti*, vol. III.

Luigi Capuana nasce a Mineo, in provincia di Catania, il 29 maggio 1839. Figlio di un proprietario di terre, trascorre lunghi periodi nella grande tenuta paterna di Villa Santa Margherita. Qui ha i primi contatti con quella cultura e quell'immaginario popolari la cui influenza si avvertirà in una parte cospicua della sua produzione saggistica e letteraria. Ai primi anni – rievocati nei *Ricordi d'infanzia* (1922), in *Scurpiddu* e in vari altri scritti – risale anche la curiosità per le esperienze di magia e spiritismo¹. Frequenta la scuola a Mineo, dai Gesuiti, poi al Real Collegio di Bronte, dove comincia a interessarsi alla letteratura e alla lingua italiana e a tentare le prime prove di poesia. Tornato a casa nel 1855, coltiva disordinatamente – con l'eclettismo che caratterizzerà poi sempre la sua personalità – gli studi più disparati. Nel 1857 si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza, ma si dedica interamente alla lettura dei classici; legge anche Guerrazzi e Manzoni, e prova a scrivere abbozzi drammatici. Conosce Lionardo Vigo, studioso di cultura e folklore siciliani, e con lui collabora all'edizione della *Raccolta amplissima* dei canti popolari siciliani, pubblicata nel 1857. Abbandonata l'università nel 1859, diviene segretario del comitato insurrezionale di Mineo, poi cancelliere del nuovo consiglio civico. Scrive una "leggenda drammatica in tre canti", dal titolo *Garibaldi*, edita a Catania nel 1861.

Nel 1864 lascia l'isola per raggiungere Firenze, in cerca di nuovi stimoli e di gloria letteraria. Qui frequenta il caffè Michelangelo, ritrovo di artisti quali Signorini e Boldini, e i salotti letterari, specialmente quello di Dall'Ongaro, dove conosce – oltre ai nomi allora più illustri della cultura – Giovanni Verga. Dopo una

¹ Cfr. per quest'ambito, L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Prisma, Catania, 1995.

breve parentesi alla «Rivista Italica», diviene critico teatrale per «La Nazione», dal 1864 al 1868 (e vi pubblica, nel 1867, *Il dottor Cymbalus*). Gli articoli formeranno la raccolta *Il teatro italiano contemporaneo*, del 1872. Il periodo fiorentino sarà decisivo nella formazione di Capuana: l'attività stessa di recensore, e le nuove letture (Hugo, Balzac e Flaubert, Augier, Sardou e Dumas *fils*, accanto a Hegel e De Sanctis) cominceranno a indicargli la strada da percorrere come scrittore². A Firenze Capuana coltiva anche il suo interesse per l'occulto: si mantiene aggiornato sul dibattito del tema in ambito internazionale, e conduce esperimenti, in seguito descritti in *Spiritismo?*

Nel 1868 è costretto, per ragioni di salute, a tornare in Sicilia, dove rimarrà per sette anni. Dopo la morte del padre, fronteggia una serie di difficoltà economiche. Trova lavoro come ispettore scolastico, poi come consigliere comunale, per diventare infine sindaco (meritandosi la fama di «De Pretis di Mineo»). Nonostante gli impegni, si dà alle attività più diverse: dall'incisione alla fotografia, dal disegno alla ceramica; e, naturalmente, allo «sciagurato passatempo» (come lo definirà l'amico Verga) degli studi spiritici. Ma a Mineo soprattutto consolida e ordina le proprie conoscenze letterarie e filosofiche, rileggendo De Sanctis e Hegel attraverso il filtro del romanzo-saggio *Dopo la laurea*, di Angelo Camillo De Meis, e alla luce delle teorie e poetiche positiviste. Nel 1872 pubblica la novella *Delfina* e nel 1873 scrive *Un caso di sonnambulismo*. Ha una relazione con la domestica Giuseppina Sansone, dalla quale nasceranno diversi figli, tutti destinati all'ospizio dei trovatelli; nel 1892 Capuana indurrà l'amante a sposarsi (tracce di questa vicenda si troveranno nel *Marchese di Roccaverdina*).

Dopo un breve soggiorno a Roma, alla fine del 1875, durante il quale concepisce il romanzo *Giacinta* (pubblicato a Milano nel 1879 – suscitando «un urlo di indignazione» per il tema scabroso e la novità delle soluzioni formali – poi, in edizioni ampiamente riviste, nel 1886 e nel 1889), torna a Mineo, dove lavora al suo primo volume di novelle, *Profili di donne*, pubblicato nel 1877. In

² Ma sulla formazione culturale e letteraria capuaniana cfr. C.A. Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, Laterza, Bari 1970.

questo stesso anno, sollecitato da Verga, raggiunge Milano. Inizia il periodo di attività critica più proficuo per Capuana, con la collaborazione al «Corriere della Sera», la partecipazione decisiva al dibattito sul naturalismo e la pubblicazione dei due volumi di *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 e 1882: vi sono compresi i saggi fondamentali – già usciti nel giornale milanese – su Zola, Goncourt, Sacchetti, Gualdo, Faldella, Dossi, Balzac, Verga). In essi Capuana definisce una vera e propria teoria del romanzo, fondata sul realismo come necessaria acquisizione, alla letteratura, del metodo positivo della scienza moderna: «Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma soltanto nella forma, e tal influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte». Metodo scientifico, ma essenziale autonomia dell'opera d'arte: l'originale sistema estetico capuaniano diviene la base teorica del verismo.

Dalla fine del 1880 fino al 1882, Capuana è a Mineo. Pubblica le novelle *Un bacio e altri racconti* (1881) e, incoraggiato dall'amico Giuseppe Pitré, la prima delle molte raccolte di fiabe, *C'era una volta* (1882). Nel 1881 conosce Federico De Roberto e comincia la stesura del *Marchese di Roccaverdina*. Dello stesso anno è la celebre recensione ai *Malavoglia*, pubblicata il 29 maggio nel «Fanfulla della Domenica». Trasferitosi a Roma, dove conosce D'Annunzio, Scarfoglio e la Serao, assume per due anni la direzione del «Fanfulla della Domenica», e pubblica la raccolta *Storia fosca* (1883). Nel 1884 torna a Mineo – dove l'anno successivo è rieletto sindaco – per restarvi fino al 1888. In questi anni pubblica, tra l'altro, il saggio *Spiritismo?* (1884, preceduto da diversi articoli e interventi sull'argomento), dedicato a Salvatore Farina: riscuote un certo successo fra gli esperti. E poi, la raccolta di saggi *Per l'arte* (1885), le novelle di *Ribrezzo* (1885) e *Homo* (1888), e le poesie di *Semiritmi* (1888).

Nel 1888 torna a Roma, dove rimarrà per tredici anni. È questo il periodo di più intensa attività (durante il quale si consuma gradualmente il suo distacco del naturalismo): sei raccolte di novelle, tra cui *Le appassionate* (1893) e *Le paesane* (1894); i romanzi *Profumo* (1892), *La sfinge* (1897), *Il marchese di Roccaverdina* (1901), *Rassegnazione* (1907); altre raccolte di fiabe,

e il lungo racconto per ragazzi – vero capolavoro del genere – *Scurpiddu* (1898); tre raccolte di saggi: *Libri e teatro* (1892), *Gli "Ismi" contemporanei* (1898) e *Cronache letterarie* (1899); scritti sulla Sicilia e opere teatrali, tra cui *Giacinta* (1888) e *Malia* (1891, da cui trae, nello stesso anno, un libretto d'opera messo in musica con successo e una commedia in dialetto, nel 1902). E poi, *Mondo occulto* (1896): all'argomento sono inoltre dedicati altri suoi interventi, tra cui *La religione dell'avvenire* («Corriere della Sera», 10 novembre 1879), *Il "Di là"* («La rassegna internazionale», 1 gennaio 1901), *La medianità* («Il Marzocco», 24 marzo 1901). Nel 1890 Capuana ha ottenuto la cattedra di Letteratura italiana al Magistero di Roma, dove nello stesso anno ha conosciuto Pirandello.

Nel 1895 si unisce ad Adelaide Bernardini, che sposerà nell'aprile del 1908. Nel 1902 torna definitivamente in Sicilia, dove è chiamato alla cattedra catanese di Estetica e Stilistica. A quest'ultimo periodo risalgono *La scienza della letteratura* (1902), prolusione al corso inaugurale all'Università, e le *Lettere alla assente* (1904); diversi volumi di novelle, tra i quali *Un vampiro* (1907); fiabe e racconti per ragazzi. La sua produzione teatrale in dialetto confluirà nei tre volumi del *Teatro dialettale siciliano* (1912-1921). Nel 1910 si celebra solennemente a Catania il suo giubileo letterario. Nello stesso anno difende in tribunale Filippo Tommaso Marinetti, accusato di oltraggio al pudore per *Mafarka il futurista*.

Don Lisì, come veniva chiamato fin dall'adolescenza a Mineo, muore a Catania il 29 novembre 1915.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Luigi Capuana

a) Novelle

Indispensabili al reperimento delle novelle non comprese nell'ampia raccolta di E. Ghidetti (L. Capuana, *Racconti*, a c. e con *Introduzione* di E. Ghidetti, 3 voll., Salerno, Roma, 1973-1974; l'edizione comprende le seguenti raccolte: *Profili di donne*, *Storia fosca*, *Le appassionate*, *Le paesane*, *Il Decameroncino*, *Delitto ideale*, *Coscienze*, *Un vampiro*, *La voluttà di creare*) sono i repertori allestiti da G. Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Ciranna, Roma, 1969 e da A. Navarria, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, in «Archivio storico siciliano», s. III, vol. XVIII (1968), Presso la Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 1969, pp. 279-303.

Prime edizioni in volume: *Profili di donne*, Brigola, Milano, 1877; *Un bacio ed altri racconti*, Ottino, Milano, 1881; *Storia fosca*, Sommaruga, Roma, 1883; *Homo!*, Brigola, Milano, 1883; *Una bomba* (novella), Voghera, Roma, s.d. [ma 1884]; *Ribrezzo*, Giannotta, Catania, 1884; *Fumando*, Giannotta, Catania, 1889; *Le appassionate*, Giannotta, Catania, 1893; *Le paesane*, Giannotta, Catania, 1894; *Fausto Bragia e altre novelle*, Giannotta, Catania, 1897; *Il braccialetto*, Brigola, Milano, 1898; *Nuove "paesane"*, Roux Frassati, Torino, 1898; *Anime e nudo*, Società editrice nazionale, Roma, s.d. [ma 1900]; *Il Decameroncino*, Giannotta, Catania, 1901; *Il benefattore*, Aliprandi, Milano, 1901; *Delitto ideale*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli, 1902; *Coscienze*, Battiato, Catania, 1905; *Un vampiro*, Voghera, Roma, 1907; *Passa l'amore*, Treves, Milano, 1908; *Figure intraviste*, Voghera, Roma, 1908; *Nel paese della zagara*, Bemporad, Firenze, 1910; *La voluttà di creare*, Treves, Milano, 1911; *Perdutamente!*, Puccini, Ancona,

1911; *Eh... La vita!*, Quintieri, Milano, 1913; *Il nemico è in noi*, Giannotta, Catania, 1914; *Passanti*, Cappelli, Rocca di San Casciano, 1914; *Istinti e peccati*, Libreria Minerva, Catania, 1914; *Dalla terra natale*, Sandron, Milano-Palermo, 1915; *Nostra gente*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli, s.d. [ma 1915]; *Riaverti*, Vitagliano, Milano, 1920; *Come l'onda...*, Sandron, Palermo, 1921; *Ribrezzo e fascino*, Sandron, Palermo, 1921; *Le ultime paesane*, Treves, Milano, 1923; *Quattro viaggi straordinari*, a c. e con Introduzione di Gianfranco de Turreis, Solfanelli, Chieti, 1992.

b) Romanzi

Prime edizioni in volume: *Giacinta*, Brigola, Milano, 1879 (II ed., "completamente rifatta", Giannotta, Catania, 1885; III ed., Giannotta, Catania, 1889); *Profumo*, Pedone Lauriel, Palermo, 1892; *La sfinge*, Brigola, Milano, 1897; *Il marchese di Roccaverdina*, Treves, Milano, 1901; *Rassegnazione*, Treves, Milano, 1907.

c) Fiabe

Prime edizioni in volume: *C'era una volta...*, Treves, Milano, 1882; *Il regno delle Fate*, Morelli, Ancona, 1883; *La Reginotta*, Brigola-Ottino, Milano, 1883; *Il pecoro nero* (fiabe e novelle), Giannotta, Catania, s.d. [ma 1894]; *Il raccontafiabe*, Bemporad, Firenze, 1894; *Re Bracalone*, Bemporad, Firenze, 1905; *Chi vuol fiabe, chi vuole?*, Bemporad, Firenze, 1908; L. Capuana, P. Lombroso, D. B. Segré, *Fiabe*, Podrecca e Galantara, Roma, 1911; *Si conta e si racconta...*, Muglia, Catania, 1912; *Tiritituf*, La scolastica, Ostiglia, 1915; *Le ultime fiabe*, Milano, Mondadori, 1919.

d) Racconti per ragazzi

Prime edizioni in volume: *Vento e Tempesta*, Sandron, Palermo, 1889; *Fanciulli allegri*, Voghera, Roma, 1894; *Il drago*, Voghera, Roma, 1895; *Schiaccianoci*, Bemporad, Firenze, 1897; *Scarpiddu*, Paravia, Torino, 1898; *Raccontini e ricordi*, Paravia, Torino, 1899; *Avarizia*, Sandron, Palermo, 1899; *Le prodezze d'Orlando*, Sandron, Palermo, 1899; *L'ultima scappata*, Sandron, Palermo, 1899; *Pupattolina*, Sandron, Palermo, 1899; *Tentennone*, Carabba, Lanciano, 1901; *Gambalesta*, Biondo, Palermo, s.d. [ma

1903]; *Pagine sorridenti*, Biondo, Palermo, s.d. [ma 1903]; *La paura è fatta di nulla*, Paravia, Torino, 1906; *Come Berto divenne buono*, Corselli, Palermo, 1906; *Cardello*, Sandron, Palermo, 1907; *Cara infanzia*, Carabba, Lanciano, 1908; *Gli "Americani" di Ràbbato*, Sandron, Milano-Palermo, 1912; *La primavera di Giorgio*, "La scolastica", Ostiglia, 1913; *Testoline!*, Carabba, Lanciano, 1913; *Il diario di Cesare*, Sandron, Palermo, 1914; *Buono per inganno*, Sandron, Palermo, 1914; *L'omino di mamma*, Sandron, Palermo, 1914; *Guerra! Guerra!*, Sandron, Palermo, 1914; *Saria per bambole*, Sandron, Palermo, 1914; *Un piccolo Fregoli*, Sandron, Palermo, 1914; *Prime armi*, Sandron, Palermo, 1915; *L'avventura di Liana*, Sandron, Palermo, 1915.

e) Poesia

Prime edizioni in volume: *Faunus, Vanitas vanitatum*, Galàtola, Catania, 1863; *I Paralipomeni del "Lucifero" di Mario Rapisardi* (parodia in versi), Zanichelli, Bologna, 1878 (anonimo); *Parodie: Giobbe, Lucifero*, Giannotta, Catania, 1884; *Semiritmi*, Treves, Milano, 1888; *Istantanee*, nell'antologia a c. di E. Levi, *Dai nostri poeti viventi*, Bemporad, Firenze, 1903.

f) Teatro

Prime edizioni in volume: *Garibaldi*, leggenda drammatica, Galàtola, Catania, 1861; *Il piccolo archivio*, atto unico, Galàtola, Catania, 1886; *Rospus*, fiaba in un atto in prosa o quasi, Tipografia dell'Arte della Stampa, Firenze, 1887; *Giacinta*, commedia in 5 atti, Giannotta, Catania, 1890; *Malia*, commedia in 3 atti, Tip. Sinimberghi, Roma, 1891; *Spera di sole*, commedia per burattini, Paravia, Torino, 1898; *Serena*, commedia in 3 atti, Pierro, Napoli, 1899; *Teatro dialettale siciliano*, vol. I e vol. II, Reber, Palermo, 1911; *Teatro dialettale siciliano*, vol. III, Reber, Palermo, 1912; *Milda*, fiaba in un atto, musica di P. Allen, Casa musicale Sonzogno, Milano, 1913; *Teatro dialettale siciliano*, vol. IV, Giannotta, Catania, 1920; *Teatro dialettale siciliano*, vol. V, Giannotta, Catania, 1921.

g) Critica letteraria

Prime edizioni in volume: *Il teatro italiano contemporaneo*,

Pedone Lauriel, Palermo, 1872; *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie, Brigola, Milano, 1880; *Studii sulla letteratura contemporanea*, II serie, Giannotta, Catania, 1882; *Per l'arte*, Giannotta, Catania, 1885; *Libri e Teatro*, Giannotta, Catania, 1892; *Gli "ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania, 1898; *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania, 1899; *La scienza della letteratura*, Giannotta, Catania, 1902; *Lettere alla assente*, Roux e Viarengo, Roma-Torino, 1904; *Arte e scienza*, Galati, Catania, 1904.

h) Saggi, memorie e interventi di argomento vario:

Il bucato in famiglia, Galàtola, Catania, 1870; *Il Vespro Siciliano nelle tradizioni popolari della Sicilia-Mineo*. Tumma Gallia, in *Ricordi e documenti del Vespro Siciliano*, Società siciliana per la storia patria, Palermo, 1882; *Spiritismo?*, Giannotta, Catania, 1884; *La Sicilia e il brigantaggio*, "Il Folchetto", Roma, 1892; *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Zanichelli, Bologna, 1894; *Mondo occulto*, Pierro, Napoli, 1896; *L'isola del sole*, Giannotta, Catania, 1898; *Ricordi d'infanzia*, Sandron, Palermo, 1922.

i) Epistolario:

Carteggio inedito, a c. di S. Zappulla Muscarà, Giannotta, Catania, 1973; *Carteggio Verga-Capuana*, a c. di G. Raya, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984; *Lettere inedite a Lionardo Vigo: 1857-1875*, a c. di L. Pasquini, Bulzoni, Roma, 2002.

La critica

L. Pirandello, *Luigi Capuana*, in «La Critica», 22 aprile 1896; B. Croce, *Luigi Capuana*, in «La Critica», gennaio 1905, poi in *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1915; A. Pellizzari, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, Perrella, Napoli, 1919; L. Russo, in *I narratori*, Fondazione Leonardo, Roma, 1923; C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Biblioteca Capuana, Mineo, 1954; E. Petrini, *Luigi Capuana*, Le Monnier, Firenze, 1954; G. Raya, *D'Annunzio e Capuana*, in *Ottocento inedito*, Ciranna, Roma, 1960; M. Zangara, *Luigi Capuana*, La Navicella, Catania,

1964; G. Raya, *Luigi Capuana*, Ciranna, Roma, 1966; C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Giannotta, Catania, s.d. [ma 1967]; V. Santangelo, *Luigi Capuana e i suoi critici*, Ciranna, Roma, 1969; G. Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana*, cit.; A. Navarria, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, cit.; C. A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari, 1970; G. Raya, *Capuana e D'Annunzio*, Giannotta, Catania, 1970; G. Luti, Introduzione a L. Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, Fabbri, Milano, 1973; E. Ghidetti, *Introduzione a L. Capuana, Racconti*, cit.; P. Mazzamuto, *Introduzione a L. Capuana, Teatro dialettale siciliano*, Giannotta, Catania, 1974; P. M. Sipala, *Capuana e Pirandello*, Bonanno, Catania, 1974; V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano, 1977; E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, Liviana, Padova, 1982; A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Patron, Bologna 1982; *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di studio, Catania 29-30 Ottobre 1982, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 1984; *Capuana e De Roberto*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta, 1984; A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Laterza, Roma-Bari, 1989; A. P. Cappello, *Invito alla lettura di Luigi Capuana*, Mursia, Milano 1994; *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a c. di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma, 1990; S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, CUECM, Catania, 1996; P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1998; *Luigi Capuana*, a c. di G. Oliva e L. Pasquini, Sellerio, Palermo, 1999; D. La Monaca, *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2003; L. Martinelli, *Il verismo: Capuana, De Roberto*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. IX, Motta, Milano, 2004.

Sul fantastico

a) Il fantastico

J. P. Sartre, *Aminadab, o del fantastico come linguaggio*, in *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 1966 (Paris 1947); G.

Manganelli, *Letteratura fantastica*, in *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967; I. Bessière, *Le récit fantastique, la poésie de l'incertain*, Larousse, Paris, 1974; T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977 (Paris 1970); S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977; S. Solmi, *Saggi sul fantastico*, Einaudi, Torino, 1977; M. Beutler, *Fantastico*, in «Enciclopedia», VI, Einaudi, Torino, 1979, pp. 17-37; I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico* (1970), in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980; J. L. Borges, Introduzione all'*Antologia della letteratura fantastica*, a c. di Id., A. Bioy-Casares, S. Ocampo, Editori Riuniti, Milano, 1981 (Buenos Aires 1940); R. Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», 45, giugno 1981, pp. 199-231; N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982; R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983; I. Calvino, Introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori, Milano, 1983; *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, a c. di B. Pisapia, Bulzoni, Roma, 1984; R. Caillou, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Roma-Napoli, 1985 (Paris 1966); A. Scarsella, *Profilo delle poetiche del Fantastico*, in «Rassegna della letteratura italiana», XC, serie VIII (1986), nn. 1-2, pp. 201-220; L. Vax, *La natura del fantastico*, Theoria, Roma, 1987 (Paris 1979); *Gli universi del fantastico*, a c. di V. Branca e C. Ossola, Vallecchi, Firenze, 1988; M. Milner, *La fantasmagoria*, Il Mulino, Bologna, 1989; G. C. Lepschy, *Aspetti linguistici del fantastico*, in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 199-230; S. Albertazzi, *Il punto su la letteratura fantastica*, Laterza, Roma-Bari, 1993; *Geografia Storia e Poetiche del Fantastico*, a c. di M. Farnetti, Olschki, Firenze, 1995; R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996; O. Rank, *Il doppio*, SE, Milano, 2001; P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Ed. dell'Arco, Milano, 2001; S. Micali, *I sogni nel racconto fantastico*, in *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a c. di A. Piemonti e M. Polacco, Le Monnier, Firenze, 2001, pp. 183-197; *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a c. di M. Vanon Alliata,

Marsilio, Venezia, 2002; E. Stead, *Le Monstre, le singe et le foetus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, Genève, 2004; P. Pieri, *L'ordine della scrittura fantastica e il disordine della lettura*, in *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, a c. di A. M. Mangini e L. Weber, Allori, Ravenna, 2004 (II ed. accresciuta, 2006).

b) Il fantastico italiano

G. Finzi, Introduzione a *Racconti neri della scapigliatura*, Mondadori, Milano, 1980; E. Ghidetti, Introduzione a *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Editori riuniti, Roma, 1984 (poi, ampliato e col titolo *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori riuniti, Roma, 1987); E. Raimondi, *Il "sussurro fantastico". Dalla scena al romanzo*, in *Le pietre del sogno*, Il Mulino, Bologna, 1985; *Fantastico e immaginario. Seminario di Letteratura fantastica*, a c. di A. Scarsella, Solfanelli, Chieti, 1988; M. Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1988; Id., Introduzione a *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Mursia, Milano, 1990; L. Lattarulo, *"Antica storia narra così". Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco*, in *Geografia Storia e Poetiche del Fantastico*, a c. di M. Farnetti, Olschki, Firenze, 1995, pp. 121-134; V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1996; P. Pellini, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, in «Problemi», 112, settembre-dicembre 1998, pp. 236-260; M. La Ferla, *Un siciliano sulla Luna*, Postfazione a L. Capuana, *Novelle inverosimili*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1999; A. Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Unicopli, Milano, 2002; *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, cit., 2006.