

STEFANO EVANGELISTA

Il binomio letteratura scienza e il realismo interiore nell'opera narrativa di Luigi Capuana

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO EVANGELISTA

Il binomio letteratura scienza e il realismo interiore nell'opera narrativa di Luigi Capuana

Il fine è quello d'indagare l'evoluzione della poetica di Luigi Capuana, dalle prime prove narrative, influenzate dai modelli del naturalismo francese e in particolare modo dal roman experimental di Zola, ai romanzi della maturità, in cui l'autore perviene, attraverso l'analisi minuziosa della psiche umana, ad una sorta di realismo interiore. Il parallelismo tra fisiologia dell'apparato nervoso e psicologia umana era già al centro del primo romanzo di Capuana Giacinta (1879); la concezione psicologica che vi emerge non è però di stampo materialista, non a caso le convinzioni del Capuana venivano espresse attraverso la voce del dottor Follini, «medico filosofo» per il quale «i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo». Ben presto Capuana pervenne ad una crisi culturale che lo portò ad allontanarsi dai modelli del naturalismo francese per lasciar spazio al realismo interiore: in Profumo (1880) la problematica psicopatologica veniva indagata alla luce delle dinamiche interpersonali, ma soprattutto delle tensioni affettive (un quadro che potrebbe essere definito pre-freudiano).

Sebbene la formazione del giovane Capuana si dipani lungo gli anni del periodo insulare in cui ebbe modo di frequentare, dapprima il Reale Collegio di Bronte, poi (dopo una fase di studio da autodidatta) l'università di Catania, in cui preferiva al corso di giurisprudenza le problematiche letterarie e filosofiche, si può affermare che la vera maturazione dello scrittore e critico mineolo sia avvenuta solo in seguito all'arrivo presso Firenze, nella primavera del 1864. Certamente il contatto con una città intellettualmente vivace, destinata di lì a poco a divenire la nuova capitale del Regno d'Italia, ebbe gioco nel motivare Capuana ad intraprendere l'attività di critico teatrale presso il quotidiano «Nazione». Inoltre egli ebbe modo di aggiornare ed affinare la sua formazione culturale attraverso la frequentazione del Caffè Michelangelo, luogo di ritrovo per intellettuali e pittori macchiaioli e la concomitante introduzione nei salotti culturali più in voga, fra i quali è lecito nominare quello dei Pozzolini, presso cui conobbe illustri letterati come Aleardi, Prati, Dall'Ongaro e probabilmente anche Verga, nonché critici del calibro di Enrico Nencioni, il quale lo incoraggiò allo studio della letteratura inglese e della teorie artistiche elaborate dal Taine. Ma fondamentale si rivelò l'amicizia con il pittore Telemaco Signorini, il quale lo consigliò sugli scrittori contemporanei da leggere, e soprattutto «lo influenzò con le sue teorie estetiche fondate sullo studio 'dal vero' della realtà, in particolare quella sociale, e sulla riproduzione fedele di essa nella rappresentazione artistica».¹

L'aspirazione capuaniana ad un «reale ben temperato» è dunque il frutto del contatto con l'avanguardia pittorica del Caffè Michelangelo e con quegli ambienti culturali della capitale, divenuta in breve tempo la culla (insieme a Milano) del realismo italiano. La maturazione di un'arte ispirata al vero non fu così immediata come ci si aspetterebbe da colui che ancora oggi è ricordato come il teorico del verismo, piuttosto fu il frutto di un'immersione fiduciosa nella cultura fieramente italiana ma allo stesso tempo non refrattaria all'ibridazione europeizzante del continente e del conseguente processo di sprovincializzazione rispetto a una cultura attardata su posizioni romantico-risorgimentali come quella siciliana di metà secolo.²

¹ A. STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana*, Bari-Roma, Laterza, 1989, 6.

² A tal proposito si legga quanto affermato da Walter Mauro nella sua lucida *Introduzione* alla raccolta *Capuana. Antologia degli scritti critici*: «Ma prima di addentrarci al vivo del pensiero critico del Capuana [...] sarà opportuno sottolineare cosa abbia rappresentato la Firenze capitale provvisoria del giovane Stato Italiano, per due scrittori come Verga e il nostro [...] proprio nella Firenze degli anni Sessanta dell'Ottocento va maturandosi quella componente "nazionale" nella vita culturale italiana, le cui strutture ideologiche, se è vero che derivavano in parte dalla contrapposizione nazionalistica di Fichte al cosmopolitismo illuminista, è pur vero che si erano sviluppate in termini di concreta autonomia lungo il versante mazziniano e della sinistra ancora romantica, legate alle esperienze del neoghiebellinismo [...] A tutto ciò si aggiunga, a complemento del quadro della Firenze degli anni Sessanta, la rapidità con cui si andavano realizzando i ricambi culturali con i più disparati ambienti europei [...] al nodo del grande dibattito culturale di quegli anni sono reperibili le idee positiviste dello Spencer, del Comte e del Taine, così come le strutture formalistiche di Flaubert e di Teophile Gautier [...] né si trascurava

Così, in breve tempo, Capuana poté passare dallo studio del teatro storico a quello del dramma borghese di Augier e Dumas *filis*. Se su la «Rivista Italica» le sue prime recensioni erano volte a contrastare il successo raggiunto in quegli anni dal dramma francese, con il passaggio alla «Nazione», il critico mineolo raggiunse una maggiore autonomia di giudizio, meno inficiata dal gusto patriottico e classicheggiante. Egli era pervenuto alla convinzione che il teatro italiano dovesse rinnovarsi attraverso l'osservazione della realtà e lo studio 'dal vero', prediligendo le tematiche e le vicende contemporanee ai personaggi storici del passato. Nei suoi *Studi sulla letteratura contemporanea* preciserà che «un personaggio storico in drammatica, è menzogna bella e buona. E non può che essere falso, quindi rettorico».³ Eppure ciò non impedisce a Capuana di riconoscere la presenza in arte, così come era avvenuto nel volume *Il teatro italiano contemporaneo* (1972), delle due categorie fondamentali di "reale" e "ideale", in una interpretazione ancora ambigua, lì dove da un lato si riconosceva l'esigenza di trasporre in arte «certe tremende verità della vita», dall'altro lato si premurava di non disgregare i valori tradizionali della società borghese sotto la scure positivista. Il passaggio dalla critica teatrale a quella letteraria (riguardante, in particolare, la narrativa contemporanea), maturò lentamente già negli anni del ritorno alla città natia di Mineo, nella primavera del 1868, periodo travagliato in cui, pur dovendosi occupare del dissesto finanziario della sua famiglia a seguito della morte del padre, non gli fu impedito di continuare ad aggiornarsi, attraverso il carteggio con gli amici fiorentini, circa le novità letterarie del momento. È in questo periodo, inoltre, che Capuana cominciò a mettere a fuoco talune idee ispirategli da un'attenta lettura di Hegel, in particolare dalle sue teorie estetiche filtrate dalla critica di De Sanctis. Questi nelle *Lezioni sull'estetica di Hegel* aveva posto in evidenza come per il filosofo tedesco l'arte derivasse dall'armonia tra idea e forma, ed è certamente l'enfasi hegeliana intorno all'idea di forma artistica ad aver influenzato maggiormente lo scrittore mineolo. Sempre tramite Hegel, egli cominciava a considerare il genere romanzesco come una valida alternativa al teatro, e dal suo pensiero filosofico ricavava alcune geniali intuizioni sul romanzo come «moderna epopea borghese». La sua attenzione non si appuntava certamente sul romanzo storico, ma su quello di argomento contemporaneo che tanta fortuna aveva avuto in Francia con Balzac. E sicuramente illuminante fu per lui la lettura (probabilmente tra il 1870 e il '72) del romanzo *Dopo la laurea*, sorta di autobiografia in cui Angelo Camillo De Meis sottolineò il contrasto tra cultura hegeliana e quella positivista, senza negarne una conciliazione, ma allo stesso tempo avverso ad «un darwinismo estremo, cui contrapponeva, per dirla con il Russo, la sua tenace fiducia nel "teleologico svolgimento della vita della natura nelle sue varie fasi"».⁴ La mediazione fra posizioni estetiche ed ideologiche differenti, pur non rinnegando la propria tipicità, sarà sempre un mantra per il Capuana, che difatti nel 1883 ammetteva in una lettera a Edouard Rod di tenersi equidistante dal positivismo e dall'idealismo hegeliano fino a maturare l'idea di un realismo interiore.

Tale mediazione tuttavia, diveniva esplicita negli anni attraverso una maggiore consapevolezza estetica dello scrittore mineolo e non si offriva, dunque, come dato palesato *ab origine*.

In effetti, negli anni del trasferimento a Milano, capitale dell'editoria italiana, dove peraltro instaurò a partire dal 1877 una proficua collaborazione con il «Corriere della Sera» in veste di critico letterario e teatrale, una delle questioni culturali più dibattute era quella intorno al concetto di "realismo", e in tale frangente, Capuana non aveva esitato a consentire entusiasticamente con quel nuovo filone della narrativa d'oltralpe che si faceva strada in Francia, così come in Europa, attraverso la pubblicazione dei primi romanzi del ciclo Rougon-Macquart di Zola. La prima recensione a Zola

l'interesse verso il prenatalismo di Balzac o lo storicismo del Mommsen e l'ansia filologica del Lachmann» (W. MAURO, *Introduzione*, in IDEM, *Capuana. Antologia dagli scritti critici*, Bologna, Calderini, 1971, 1-23: 2).

³ L. CAPUANA, *A proposito del dramma storico*, in IDEM, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Catania, Giannotta, 1882, 264.

⁴ Cfr. MAURO, *Introduzione*, in IDEM, *Capuana. Antologia degli scritti critici...*, 8.

apparve sul «Corriere» il 10 marzo 1877 (per poi essere inglobata in quel volume di critica che è *Studi sulla letteratura contemporanea*) e fu scritta in occasione dell'uscita dell'*Assommoir* ove lo scrittore francese «ci dipinge il triste spettacolo della vita degli operai nei sobborghi parigini». Convinto che «in un'opera d'arte la forma sia tutto» egli ha:

studiato così profondamente il suo soggetto, si è talmente connaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, ch'anche quando parla per conto proprio continua ad usarne la parlata vivace, espressiva, insolente [...] fino all'indecenza [...] convinto [...] che qualunque indecenza, qualunque nudità della vita non è più indecente né nuda quando giunge a penetrare nella sublime sfera dell'arte.⁵

Ma del particolare e del colore Zola non fa strumento atto a cogliere solo le movenze esteriori di un personaggio, il suo scopo consiste di penetrarne l'intimo spirito. La sua arte discende da quella del Balzac della *Comédie humaine* (1830-1856), il quale aveva soffiato nei suoi personaggi e nella trama delle vicende quello *spiraculum vitae* tipico dell'opera d'arte. Tuttavia «l'infiltrarsi dell'elemento scientifico» nei suoi romanzi è così preponderante da costituire «un vero *segno del tempo*».⁶ Egli plasmava l'opera letteraria similmente a un fenomeno naturale, e organizzava la macchina narrativa mettendo in luce i nessi logici che legano fra loro gli eventi rappresentati.

Capuana, nel descrivere il metodo zoliano di scrittura, finisce per dimostrare l'affinità di lavoro tra artista e scienziato, il quale crea in laboratorio le condizioni per produrre la reazione da studiare in modalità sperimentale. Lo stesso Capuana, nella recensione a *Les frères Zemganno* di Edmond de Goncourt pubblicata nell'agosto 1879, sosteneva come nell'arte moderna le figure dello scienziato e dell'artista erano «sul punto di confondersi in uno»:⁷ agli elementi primigeni del sentimento e dell'immaginazione si univano nuovi spunti di carattere scientifico. Il romanzo rimaneva pur sempre un prodotto artistico, a patto che, sulle creature rappresentate, vi spirasse quel soffio di vita capace di compensare la scomposizione anatomica del quadro d'insieme. Allo stesso modo, compito del critico letterario (e quindi del Capuana stesso) era quello di spiegare, similmente ad un fisiologo, tutti gli elementi che avevano contribuito alla realizzazione dell'opera ed in particolare le condizioni psico-fisiche dell'autore («foga del sangue», «eccitazione di nervi» solo per citarne alcune). Nell'ambito della cultura tardo ottocentesca il binomio letteratura e scienza medica era divenuto un rapporto proficuo di scambi, specie per quegli autori che volessero indagare nelle loro opere la genesi e gli effetti sul corpo e la mente dei personaggi (per lo più femminili) della malattia.

In tale quadro si comprende come un ruolo chiave sia svolto dalla figura del medico, il cui punto di vista, garante di obiettività scientifica, diveniva un filtro privilegiato per una narrazione di stampo naturalista. Esso instaura per ragioni professionali un rapporto di confidenza con la protagonista, la quale diviene così un caso di psicopatologia da studiare e analizzare con gli strumenti della moderna scienza psichica. In Capuana, così come nella letteratura tardo-ottocentesca in genere, la follia femminile viene raffigurata come disturbo legato alla sofferenza amorosa: è il caso di Giacinta, così come quello di Eugenia, la protagonista del più tardo romanzo intitolato *Profumo*.

Da un lato, in linea con le idee darwiniane, venivano elaborate teorie sulla debolezza biologica e fragilità psichica della donna, dall'altro si utilizzava la patologia femminile per esasperare il concetto di pericolosità sociale della donna sovversiva, di qui il *topos* della «pazza» o della *femme fatale* vampiresca, come nel caso di *Fosca* (1869) di Ugo Iginio Tarchetti o della foggazzariana *Malombra* (1881). Gli autori focalizzavano i loro studi sulla coeva letteratura scientifica riguardante l'isteria, che se etimologicamente rimanda al genere femminile, pian piano fu dissociata dalla disfunzione uterina

⁵ L. CAPUANA, *Emilio Zola*, in MAURO, *Capuana. Antologia dagli scritti critici...*, 26-41: 29.

⁶ CAPUANA, *Emilio Zola...*, 36.

⁷ L. CAPUANA, *E. De Goncourt*, in MAURO, *Capuana. Antologia dagli scritti critici...*, 43-50: 50.

per essere estesa anche al genere maschile. Eppure, nel 1859 il *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* del medico francese Paul Briquet, definendo l'isteria «una nevrosi cerebrale che perturba principalmente l'espressione delle emozioni»,⁸ individuava ancora un'incidenza maggiore della patologia nelle donne anziché presso gli uomini. Bisognerà aspettare il 1887, quando Charcot pubblicò insieme al suo allievo Paul Richet *Les démoniaques dans l'art*, affinché fosse negata qualsiasi relazione sostanziale tra il fenomeno e la sua derivazione etimologica. Pur ammettendo che la componente sessuale svolgesse un ruolo importante nella vita delle pazienti isteriche, egli negava all'isteria, al pari di Briquet, lo status di nevrosi sessuale.

Successivamente, il suo collega della Salpêtrière, Alfred Binet, avanzò l'ipotesi (elaborata poi da Janet) che la patologia isterica potesse essere spiegata come un fenomeno di sdoppiamento di personalità. Queste idee aprirono la strada a nuove concezioni della psichiatria dinamica, in particolare attraverso i lavori di Breuer, Freud e Jung. Gli studi di Sigmund Freud, pubblicati nel 1888 descrivevano la sindrome isterica come una nevrosi di derivazione psichica comportante delle modificazioni fisiologiche, ma studiando la quale non si erano riscontrate significative alterazioni organiche del sistema nervoso. La sua origine era da ricercarsi nell'ereditarietà, così come fattori scatenanti potevano essere traumi, preoccupazioni, emozioni o malattie debilitanti.

Come sostiene Laura Michelacci è possibile ipotizzare che l'interesse verso il mondo della scrittura femminile abbia portato Capuana a focalizzare la propria attenzione sulla narrativa di Neera (alias Anna Zuccari), la quale nel 1886 pubblicherà il romanzo *Teresa*, e che contraddistinse la sua poetica per il tentativo di sganciarsi dai moduli troppo naturalisti della narrativa coeva, attraverso un'immersione dell'«ideale nel reale». Pur non trascurando il contesto sociale e culturale della trama, la scrittrice lombarda restituì rilievo alla dimensione fantasiosa e/o spirituale del racconto, tesa a ricercare, come confessa ella stessa nel carteggio con Marino Moretti curato da Patrizia Zambon e Carola Pegoraro, «nella realtà della vita la ragione intima, la molla che spinge in alto».⁹ È proprio da questa concezione del reale che Capuana prenderà le mosse per analizzare e quindi dare poi forma al suo personaggio femminile più famoso, ossia la Giacinta, protagonista indiscussa del romanzo omonimo pubblicato nel 1879 a Milano. Durante la prima fase di redazione del romanzo, le influenze letterarie che agivano sullo scrittore mineolo erano ancora per lo più francesi. *Giacinta* s'ispira, dunque, a tre modelli narrativi della letteratura d'oltralpe: «il romanzo erotico-mondano di un “moralista” arguto come Dumas *fiils*, quello sociale di ascendenza balzachiana e lo ‘studio di caratteri’ scientificamente ‘sperimentale’ di Zola, il venerato dedicatario».¹⁰ E fu Eugenio Cecchi a sottolineare, inoltre, il debito del romanzo nei confronti della *Madame Bovary* di Flaubert, in un'epoca in cui il bovarismo era divenuto moda letteraria (si veda anche la figura di appassionata lettrice e donna annoiata di provincia incline alla pazzia quale è Marina Crusnelli, protagonista del fogazzariano *Malombra*).¹¹

Sebbene l'idea originaria del romanzo derivasse da un caso di cronaca, ed in ciò il romanzo rispettasse in pieno la teoria naturalistica del “documento umano” delineatasi sul modello fisiologico di Claude Bernard (autore della celeberrima *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*), tuttavia il quadro offertoci dall'autore non è quello meramente fotografico, ma la protagonista vi viene innalzata a dignità di personaggio letterario grazie al lavoro di fantasticherie che contraddistingueva il Capuana, uomo di teatro ancor prima che romanziere. Ella era divenuta, secondo le parole espresse dall'autore

⁸ F. ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, Ets, 2014, 45.

⁹ NEERA, M. MORETTI, *Il sogno borghese. Corrispondenza (1910-1914)*, a cura di P. Zambon e C. Pegoraro, Milano, Guerini studio, 1996, 54.

¹⁰ ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale...*, 108.

¹¹ Per approfondimenti sul bovarismo nell'opera di Fogazzaro si veda: O. SANTOVETTI, *Metaliterary Fogazzaro: Bovarysme and Mysticism in «Malombra» (1881)*, «Italian Studies», LXVIII (2013), 2, 230-245.

stesso nella prefazione alla terza edizione, «più viva e più reale dell'altra, certamente più completa» (p. x). Il fine dello scrittore era quello di penetrare, con rigore scientifico, nell'intimità dei personaggi per coglierne «il segreto di certe azioni». Se la psicologia era una disciplina nata da poco tempo, che solo a partire dalla metà dell'Ottocento aveva cominciato ad acquisire dignità di scienza, era la fisiologia a costituire un possibile luogo di incontro tra scienze naturali e quelle dell'uomo. Tuttavia l'atteggiamento di Capuana non era certamente quello riduzionista di chi voleva ricondurre la vita psichica dell'uomo alle sole leggi della materia: egli sosteneva (non molto dissimilmente dal Taine del saggio *Sull'intelligenza*, 1870) che tra queste e quelle del pensiero «fosse possibile stabilire un parallelismo, non un'assimilazione totale». *Giacinta* è la storia di un caso di psicopatologia, una giovane donna che, a causa di uno stupro subito da bambina e del susseguente senso di colpa e di vergogna da lei ingiustamente interiorizzato, decide di sposare il conte Giulio dei Grippa di San Celso, anziché Andrea, l'uomo per cui nutre un amore incondizionato e con cui invece instaura una passionale e turbinosa relazione adulterina. Le ragioni della deviazione morale di Giacinta vengono ricercate attraverso un'accurata analisi eziologica nell'infanzia e nell'adolescenza della giovane donna. Di qui il lungo *flash-back* temporale in cui Giacinta viene descritta come una figlia indesiderata e poco amata dalla madre, l'ambiziosa signora Marulli che, nell'intento di persuadere, anni dopo, la figlia a sposare un buon partito, non perde occasione per rammentare a costei la macchia dello stupro, subito in tenera età dal garzone di famiglia Beppe. La descrizione fisica di tale «servitorino» rispecchia fedelmente lo stereotipo del «delinquente nato» così come descritto da Cesare Lombroso ne *L'uomo delinquente* (1876), un'opera che, nonostante i suoi limiti e le sue idiosincrasie, ebbe all'epoca molta influenza negli ambienti intellettuali:

Beppe era un ragazzaccio [...] un po' tarchiato, con la testa grossa, i capelli folti e arruffati, gli occhi pieni di malizia e di voglie animali che si tradivano pure nel taglio delle labbra e nella torosità del collo. La sua aria [...] celava però un'intelligenza svelta, di quelle che capiscono a volo, a un muover di labbra, a un ammiccar quasi impercettibile; celava una fermezza di propositi, una cocciutaggine illimitata tanto nel bene quanto nel male, un istinto di dispetto e di vendetta da confinar colla ferocia.¹²

Sin dal matrimonio con il rampollo dei conti Grippa di San Celso la lucidità psichica della protagonista sembra vacillare, come dimostra l'allucinazione di cui è vittima durante la celebrazione delle nozze, in cui l'altare comincia a trasfigurarsi a causa dell'orrore per il passo ormai compiuto. In seguito alle varie crisi di cui la Giacinta sarà vittima nel prosieguo del romanzo, il garante della scientificità della narrazione diventerà il dottor Follini, sorta di sdoppiamento dell'autore (Montagni), il quale viene così descritto da Capuana:

Egli era un medico filosofo, pel quale i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo. Non credeva all'anima immortale; però credeva all'anima ed anche allo spirito: combinava Claudio Bernard, Wirchoff¹³ e Moleschott con Hegel e Spencer; ma il suo Dio era il De Meis della Università di Bologna. Si era impossessato così bene della dottrina del suo maestro, che ne aveva anche preso un po' lo stile e le maniere, specialmente il risolino caratteristico tra ingenuo e malizioso.¹⁴

¹² L. CAPUANA, *Giacinta*, a cura di M. Paglieri, introd. di G. Davico Bonino, Milano, Oscar Mondadori, 1980, 25.

¹³ Rudolf Virchoff (1821-1902) pioniere nel campo della patogenesi ed autore del trattato *Cellularpathologie* (1858) in cui «localizza la malattia nella struttura alterata delle cellule» (ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale...*, 110).

¹⁴ CAPUANA, *Giacinta...*, 160-161.

Il suo approccio d'indagine era olistico, pertanto cercava di leggere, al di sotto delle manifestazioni somatiche della paziente, latenti verità psicologiche. In sostanza ciò che lo interessava maggiormente della Giacinta era il «caso di patologia morale»:

In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo, così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fatti individuali provati, pel suo gran lavoro sull'uomo, ideato sin da quando si trovava all'Università bolognese.¹⁵

Presto però il suo amante comincia ad assumere un atteggiamento più freddo e distaccato e così, nel momento in cui la figlia nata dalla relazione adulterina con Andrea Gerace si ammala gravemente, la Giacinta comincia ad essere ossessionata dall'idea assurda che fosse «lui, col suo cattivo influsso, che disfaceva il più forte nodo della loro catena di amanti».¹⁶ Capuana in queste pagine descrive mirabilmente l'evolversi del rapporto tra idea fissa e passione amorosa, attraverso la lente meticolosa del dottor Follini:

la Giacinta era entrata in una fase molto strana di quella passione sfrenata. La Giacinta non amava più, nel vero senso di questa parola. Quel che prendeva in lei tutte le apparenze dell'amore era un sentimento retrospettivo, un misto di rimpianto e di gelosia del passato, un ultimo aggavnarsi del cuore alla realtà che gli sfuggiva, semplice sforzo del naturale istinto di conservazione, atto di disperata resistenza di chi non voleva e si sentiva morire.¹⁷

Sebbene il romanzo nasca da una riflessione sul romanzo naturalista, le teorie di Taine non vengono seguite dall'autore in modo pedissequo. L'analisi psicologica della Giacinta presuppone uno scavo interiore del personaggio, e al contempo minimizza l'azione modificatrice del *milieu* in cui è ambientata la vicenda, ossia quello borghese di una città di provincia, che costituisce lo sfondo di una dinamica psicopatologica individuale consumatasi principalmente nell'ambiente familiare.

L'attenzione di Capuana per il mondo femminile e per la scienza medica e psicologica trovano il loro retroterra nelle prime prove narrative dello stesso autore: in *Profili di donne* (Milano, Brigola, 1877) la «consistenza» delle protagoniste (Delfina, Giulia, Fasma, Ebe, Cecilia e Jela) è data, come rileva Ghidetti, dall'«esistenza di un 'caso' psicologico»,¹⁸ che tuttavia viene presentato come sorta di materiale grezzo lungi dall'aver un'elaborazione simile a quelle degli anni successivi. Il «femminismo» capuano non era certo scevro dai pregiudizi dell'epoca sulla subalternità femminile, tuttavia prendeva chiaramente «le distanze dall'etica sessuale maschilista e feudale ancora persistente nella sua terra d'origine».¹⁹ Allo stesso modo un precursore del dott. Follini potrebbe essere rintracciato in quella figura di scienziato e moralista che è il dottor Cymbalus, da cui prende titolo l'omonimo racconto fantascientifico, il quale si mostra subito consapevole che la sua scienza può alleviare le sofferenze dovute alle passioni amorose, ma non lo sconvolgimento personale dovuto all'atarassia di un cuore atrofizzato mediante operazione chirurgica.

Nella successiva raccolta di novelle, le *Appassionate*, Capuana delinea figure femminili non più sommariamente abbozzate, ma, forte dell'esperienza romanzesca della *Giacinta*, concretate in casi complessi di psicopatologia. Sebbene ciò sembri corrispondere in pieno ai dettami della poetica naturalista, la lucida capacità di analisi oggettiva dell'autore comincia a vacillare, così come si indebolisce il ruolo dell'anamnesi relativa all'ereditarietà, restringendo il campo d'indagine all'analisi

¹⁵ Ivi, 161.

¹⁶ Ivi, 165.

¹⁷ CAPUANA, *Giacinta...*, 169-170.

¹⁸ E. GHIDETTI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, *Racconti*, t. 1, Roma, Salerno Editrice, 1973, XXIV.

¹⁹ A. STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana...*, 45.

di una passione tesa a sondare i meandri impenetrabili della coscienza umana (si vedano, ad esempio, i casi drammatici dei racconti *Ribrezzo* e *Tortura*). Tale atteggiamento autoriale trova i suoi presupposti in quella raccolta di saggi di poetica intitolata *Per l'arte* (Catania, Giannotta, 1885) in cui si avverte in maniera esplicita un primo distacco dalla poetica naturalistica, in particolar modo attraverso la neutralizzazione delle istanze politico-sociali così vive nelle opere francesi, e il ridimensionamento della funzione svolta, in sede narrativa, dal “documento umano”. Esso costituisce ora solo un materiale grezzo, non in grado di assumere una vera forma d'arte:

finché l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo gran *spiraculum vitae*. Allora soltanto non avrete più campo di fare distinzioni di sorta; il miracolo è riuscito. Quegli elementi disgregati son divenuti *forma*, organismo vivente per l'eternità, legalmente iscritto nello stato civile dell'arte, insomma, quel che dovevano essere: un'opera d'arte.²⁰

Si tratta di idee che maturarono lentamente in Capuana, come dimostra la corrispondenza di quegli anni con l'intellettuale e scrittore svizzero Édouard Rod. Se in una lettera del 1884 Capuana si mostrava in pieno accordo col Rod riguardo al giudizio sull'ultimo romanzo pubblicato da Zola, *La joie de vivre* (1884), troppo incentrato sulla descrizione del mondo fisico, e quindi esteriore in cui vivono i personaggi, nella missiva del gennaio 1886, egli ribadirà la sua intima adesione al concetto di realismo de “l'uomo interiore” non meno importante di quello esteriore.²¹

Sicuramente gli anni successivi segnarono un'ulteriore maturazione del distacco dalla matrice positivista con la conseguente riformulazione, almeno parziale, dei modelli assiologici applicati agli schemi narrativi. L'11 maggio 1899 egli teneva nella sala del teatro di Pisa la relazione di una conferenza, confluita poi a mo' di prefazione nelle *Cronache letterarie* (1899), dal titolo *Nuovi ideali d'arte e di critica*, in cui trapela in maniera abbastanza lapalissiana l'influenza della nuova poetica idealistica finisecolare, specie laddove il critico mineolo afferma che:

i veri artisti si disinteressano soltanto in apparenza di tutte le grandi quistioni che affannano l'umanità, perché loro dovere è unicamente mettere al mondo creature ideali, le quali poi non sono per questo meno reali di quelle che sogliamo chiamare più specialmente così; e che ognuna di tali creature è un'idea, un sentimento fatti di carne, ossa, sangue, non una vanità che par persona; e idea fondamentale, sentimento perenne?²²

Certo l'interesse scientifico delle prove naturaliste non verrà sconfessato. Quello che emerge nel nuovo romanzo *Profumo*, pubblicato a puntate nel 1890 sulla «Nuova Antologia» e poi edito in volume due anni dopo con poche varianti, se non nel finale ampiamente e visivamente rimaneggiato, è lo spostamento da un ambito prettamente clinico ad un'indagine psicologica tesa a far luce su un groviglio di affetti e pulsioni istintuali, in una zona di confine tra sanità e malattia mentale. I disagi e le tensioni messe in scena in questo romanzo sulla vita coniugale di Eugenia e Patrizio, messa a dura prova dalla gelosia morbosa dell'anziana suocera di lei, romanzo ambientato nell'atmosfera gelida e claustrofobica di un ex convento, non sono sempre di natura psicofisiologica, eccetto per l'emanazione del profumo di zagara dalla cute di Eugenia studiata con approccio meno scientifico del solito dal dottor Mola, non molto fiducioso verso le possibilità di diagnosi della medicina, più incline ad aver fede in Dio e a raccomandare a questi i propri clienti.

²⁰ L. CAPUANA, *Per l'arte* (1885), in MAURO, *Capuana. Antologia degli scritti critici...*, 91-109: 102.

²¹ Per approfondimenti sulla svolta spiritualistica e idealistica della narrativa italiana nel tardo Ottocento si veda: E. LANDONI, *Antonio Fogazzaro e i Cavalieri dello Spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, Editore San Marco dei Giustiniani, 2004.

²² L. CAPUANA, *Nuovi ideali d'arte e di critica*, in MAURO, *Capuana. Antologia degli scritti critici...*, 151-165: 160.

Addirittura il paradigma positivista dell'“uomo macchina” viene da lui ribaltato nel momento in cui spiega a Patrizio come le crisi della moglie così come la sua inettitudine a tranquillizzarla dipendano da «un disordine morale che ne produce uno fisico».²³ Rispetto al dottor Follini, il Mola suggerisce l'idea di un medico-confessore che non rinuncia ad osservare e a capire il disturbo di cui sono affetti i suoi pazienti (come quando cercando d'interpretare la malattia nervosa di Eugenia, si rifà ai casi d'isteria già studiati da Hammond e Ochorowicz)²⁴ ed ammette l'ipotesi che ad ogni stato psicologico possa corrispondere la produzione di un particolare odore da parte del corpo, superando in qualche modo il dualismo cartesiano di anima-corpo; pur tuttavia sembra fare affidamento più al suo buon senso che ai dettami della scienza. Egli è fiducioso che Eugenia e Patrizio possano con la volontà recuperare nella vita coniugale l'unione armoniosa di “spirito” e “carne” compromessa dagli attacchi isterici di lei e dal complesso edipico di lui. L'autore riconduce così, in linea con la sua visione conservatrice, la coppia di sposi nel «novero della pacificata dimensione borghese».²⁵ In fondo, come suggerisce la nota alla quarta edizione, in Patrizio Moro Lanza egli non vedeva che un “simbolo” di se stesso e «di parecchi altri che [...] hanno sbagliato la loro via, chiedendo alla vita più che essa non sia in grado di dare», con la differenza che egli infine comprende come “la vita” sia “l'ideale possibile”.²⁶

²³ L. CAPUANA, *Profumo*, Nonta, Morganti Editori, 2008, 231.

²⁴ Come nota Lara Michelacci, Capuana probabilmente trasse l'idea del romanzo dal saggio di Julian Ochorowicz *De la suggestion mentale* (1887) in cui vengono citati gli studi di Hammond.

²⁵ L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione...*, 107.

²⁶ CAPUANA, *Profumo...*, 16.