

ELVIRA M. GHIRLANDA

Arte e «puro pensiero» in 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]

ELVIRA M. GHIRLANDA

Arte e «puro pensiero» in Capuana

La proposta intende trattare il rapporto tra scienza e letteratura a partire dal *Decameroncino* (1901) e dalla *Voluttà di creare* (1911) di Capuana. Più specificamente: si analizzeranno le nozioni di ‘arte’ e di ‘osservazione scientifica’/‘esperimento’, nonché il confine che tra esse intercorre, come approdo di una riflessione avviata dall’autore, muovendo dal dibattito estetico hegeliano, come già si configura nella sua Prefazione al Teatro Italiano Contemporaneo (1872), e soffermandosi sull’influenza del testo di F. Paulhan, *Psychologie de l’invention* (1901).

Il rapporto ‘arte e scienza’, nocciolo di gran parte della riflessione poetica capuaniana, assume una sua fisionomia matura nelle due edizioni primonovecentesche *Il Decameroncino* del 1901¹ e *La voluttà di creare* del 1911² e di entrambe, già analizzate in sede critica,³ si offrirà una lettura alla luce dell’incontro tra alcune considerazioni di Capuana sull’arte a partire dall’estetica hegeliana – già radicate nella sua *Prefazione al Teatro Italiano Contemporaneo*⁴ – con la lettura da parte dello stesso del volume di Frédéric Paulhan *Psychologie de l’invention* del 1901.⁵

Com’è noto, *Il Decameroncino*, dedicato alla poetessa Vittoria Aganoor, è edito da Giannotta a Catania nel 1901, e, come suggerisce lo stesso titolo, è una raccolta di novelle che si richiama al modello boccacciano: si tratta di 11 racconti, dieci novelle scandite in dieci giornate, più un’ultima posta a chiusura. La raccolta viene interamente riproposta nel 1911 col titolo *La voluttà di creare*, edita da Treves, ma ampliata; le novelle infatti diverranno ventidue.⁶ È tuttavia significativo che i nuovi inserimenti siano tutti testi già pubblicati da Capuana, e tutti pubblicati tra il 1900 e il 1901, tranne tre.⁷ I due progetti del *Decameroncino* e della *Voluttà di creare*, del resto, propongono la medesima

¹ L. CAPUANA, *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901.

² ID., *La voluttà di creare*, Milano, Treves, 1911.

³ N. MINEO, *Il novellare come sperimentazione: Il Decameroncino di Luigi Capuana*, in Atti del Convegno Internazionale su “La novella italiana” (Caprarola 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno editrice, 1989, 1031-1039; E. VILLA, *Il sogno di pigmalione. Note di narrativa*, Genova, Brigati, 1998, 239-259; A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Pisa, ETS, 2008, 113-122; I. GIABAKGI, “Né in cielo, né in terra”: *Il Decameroncino di Luigi Capuana fra scienza, pseudoscienza e letteratura*, «Amedis», III, 6, 21 marzo 2011, 280-282; AA.VV., *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, Pisa, Nistri Lischi, 1985; P. PELLINI, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, «Problemis», 1998, 112, 236-260; M. SACCO MESSINEO, *La voluttà di creare in Capuana*, in ID., *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Palermo, La Zisa, 1999, 105-120; A. LORIA, *La voluttà di creare: teoria dell’arte e spiritismo nell’ultimo Capuana*, «Filologia antica e moderna», XVI (2006), 30-31, 255-272.

⁴ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872.

⁵ F. PAULHAN, *Psychologie de l’invention*, Paris, Lacan, 1901.

⁶ Se ne riportano di seguito i due indici, marcando in grassetto nella seconda edizione i nuovi innesti. D: Introduzione, 1. Giornata Prima “Americanata”, 2. Giornata Seconda “L’aggettivo”, 3. Giornata Terza “Presentimento”, 4. Giornata Quarta “Il giornale mobile”, 5. “Creazione”, 6. Giornata Sesta “La spina”, 7. Giornata Settima “Il sogno d’un musicista”, 8. Giornata Ottava “In anima vili”, 9. Giornata Nona “L’Eròsmetro”, 10. Giornata Decima “Un uomo felice”, 11. Conclusione. LVC: 1. “Creazione”, 2. “Americanata”, 3. “Presentimento”, 4. **“I microbi del signor Sferlazzo”**, 5. **“Un geloso!!!”**, 6. “Il giornale mobile”, 7. “Il sogno d’un musicista”, 8. “La spina”, 9. **“L’incredibile esperimento”**, 10. “Un uomo felice”, 11. **“La redenzione dei capilavori”**, 12. **“La scimmia del prof. Schitz”**, 13. **“Il busto”**, 14. “L’aggettivo”, 15. “In anima vili”, 16. “L’Eròsmetro”, 17. **“La conquista dell’aria”**, 18. **“Due scoperte”**, 19. **“L’invisibile”**, 20. **“Il domatore di aquile”**, 21. **“La maga”**, 22. Conclusione. Com’è evidente i titoli del 1901 sono interamente accolti nel 1911.

⁷ Si tratta dei tre ancora inediti *La scimmia del professor Schitz*, *La conquista dell’aria* e *Il domatore di aquile*, infatti il quarto titolo ignoto al pubblico (*La maga*) era già apparso in realtà come *La evocatrice* in *Delitto ideale* (L. CAPUANA, *Delitto ideale*, Milano-Roma-Napoli, Remo Sandron-Editore). Le rimanenti otto novelle, invece, parzialmente apparse già su rivista in un primissimo momento, erano comunque interamente presenti nel volume

struttura narrativa; vale a dire che entrambi i volumi mantengono lo stesso protagonista e la stessa cornice descritta da Capuana nell'*Introduzione al Decameroncino*:

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. | Sembrava ricordarsi di qualche lettura, d'una confidenza ricevuta tempo addietro di un'avventura della sua giovinezza; e l'uditorio si meravigliava della tenacità di memoria del buon vecchietto, quasi più vegeto a ottantasei anni e certamente più brioso di un giovanotto del giorno d'oggi. | Dirò all'ultimo come io scoprii per caso, che il dottor Maggioli era un meraviglioso novelliere, una specie di Gianni, di Sgricci, il quale – invece di versi e tragedie – improvvisava novelle; e spero che i lettori mi saranno grati di non aver lasciato perire col narratore – spentosi serenamente tre anni fa, mentre sorbiva una delle dieci o dodici tazze di caffè che soleva bere ogni giorno – qualcuna delle tante sue felicissime invenzioni, delizia di coloro che ebbero la fortuna di udire dalla sua bocca in casa della baronessa Lanari.⁸

La struttura a cornice, dunque, prevede: una narrazione principale in prima persona che riporta gli incontri a casa della baronessa Lanari – un salotto frequentato da medici, giovani avvocati, giornalisti –; tra essi assiduo frequentatore è il dottor Maggioli, il quale si dimostra sempre pronto a raccontare aneddoti e storielle, dando avvio alle narrazioni di secondo livello, le novelle *stricto sensu*. Il *novelliere* è pertanto un medico, cioè un uomo di scienza, e gli argomenti delle novelle sono – com'è noto – tutti di ambiente scientifico o pseudoscientifico, tanto che i racconti sono ascrivibili, secondo una suddivisione operata da Edwige Comoy Fusaro, al genere del «fantarealismo» e della «fantascienza»⁹, o meglio di una *protofantascienza*. Non sono più solo il mondo occulto e la scienza di esso a divenire oggetto della ricerca letteraria, adesso Capuana spinge il ruolo della scienza oltre il limite della conoscenza per sconfinare nell'estremo atto dell'alterazione della natura, o meglio nel sostituirsi alla stessa, come emblematicamente avviene in *Creazione* dove il personaggio della novella crea in laboratorio la donna ideale, o come in *L'incredibile esperimento* dove si disquisisce intorno alla «fecondazione artificiale per mezzo dell'elettricità»¹⁰; si tratta cioè o di eventi paranormali o di esperimenti scientifici estremi che «fanno violenza a una legge di natura»¹¹ sollevando al narratore (e quindi al lettore) problemi di natura etica attorno alla dialettica natura/cultura, alla questione, quindi, della *tecnica* («Io non saprei determinare fin dove si estenda il diritto dell'osservazione scientifica; so però che certe volte esso rasenta il delitto», *In anima vili*)¹². Come si accennava, tale complessa posizione di Capuana rispetto alla *scienza*, canonicamente intesa, e alle *scienze occulte*, quale emerge dalle due raccolte, è stata ampiamente dibattuta in sede critica anche in tempi recenti, specialmente laddove le due raccolte vengono messe in relazione con i già consolidati studi di Capuana nell'ambito dello spiritismo e della fotografia, quindi dell'allucinazione artistica.¹³

capuaniano di novelle del 1900 *Il benefattore* (Milano, Carlo Liprandi Editore, 1901), precedente, quindi, al *Decameroncino* stesso. (Cfr. E. GHIDETTI, *Nota ai testi*, in L. CAPUANA, *Racconti*, III, Roma, Salerno Editrice, 318-320).

⁸ L. CAPUANA, *Introduzione*, in ID., *Il Decameroncino...*, 1-2.

⁹ E. COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2009, 149.

¹⁰ La citazione è stata estrapolata – così come in seguito – dalla *Voluttà di creare* e non dal *Decameroncino* – in quanto ultima volontà d'autore (per quanto non presentino le due edizioni in tali luoghi varianti che non siano grafiche). CAPUANA, *La voluttà di creare...*, 116.

¹¹ Ivi, p. 119.

¹² Ivi, p. 190.

¹³ Cfr. E. COMOY FUSARO, *Capuana fotografo*, «Arabeschi», XI (2018), 2, 93-105; G. SORBELLO, *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L'occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco 2014, 90-106.

Il *fantarealismo* si configura così, inevitabilmente, la scelta risolutiva del conflitto tra *reale* e *fantasia* a vantaggio della seconda, quale stato di sonno e di allucinazione dominante nell'atto artistico, poiché in grado di creare una realtà autonoma – quella nello specifico letteraria –, per un superamento, all'interno della poetica capuaniana, della «realtà positiva» con l'affermarsi della «realtà del sogno»;¹⁴ per cui «medici, testimoni oculari, sonnamboli, artisti sono riuniti in una stessa critica implicita dei mezzi di autenticazione del reale (sia esso osservabile o meno)».¹⁵

Tuttavia per l'analisi delle due raccolte sarebbe interessante vagliare anche una prospettiva inversa: non la scienza che influenza l'arte narrativa o la scienza applicata all'arte come stimolo per innovative strategie di scrittura, quanto piuttosto l'inverso, cioè fare ancora dell'arte un esperimento scientifico, riuscito, una dimostrazione di tesi in atto, in linea di prosecuzione, ma con sostanziali scarti, con le precedenti esperienze capuaniane nell'ambito del Naturalismo e dello spiritismo.

In tal senso è utile in primo luogo riattraversare le due raccolte per quei cardini che strutturano il tema *arte/scienza* all'interno delle stesse, accentrando l'attenzione sull'ultimo racconto *Conclusioni*.

Innegabile e imprescindibile punto di partenza è, nello specifico, che i due volumi lasciano emergere un fitto legame tra la figura dello scienziato – in consonanza coi tempi novello e folle Prometeo –¹⁶ e quella del narratore, spingono, cioè, una ricerca sull'atto di *creazione*: innanzitutto, e molto banalmente, l'inventore/improvvisatore di novelle è un medico; e ancora, le raccolte sono disseminate da luoghi in cui si dibatte circa i concetti di *assurdo*, *serio* (*e vero*), *immaginazione* (*e sogno*) ed *esperimento*.¹⁷

¹⁴ COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito...*, 157.

¹⁵ Ivi, p. 155.

¹⁶ Cfr. G. PONNAU, *Le mythe du savant fou*, in *Les savants fous*, Paris, Presses de la Cité, 1994, XIX; E. COMOY FUSARO, *Création artificielle et régénération. Mythes de l'homme nouveau dans la littérature science fictionnelle italienne de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle*, «Cahiers d'études romanes», (2013), 27, 475-492.

¹⁷ «L'esperimento lo ha dimostrato, e la filosofia dà la ragione dell'esperimento fallito. I filosofi affermano essere le idee una realtà, anzi la sola realtà. Le idee *uomo* e *donna* non le abbiamo foggiate noi, ma Dio o la Natura, o non sappiamo Chi; e se noi avessimo la potenza di attuarle come la hanno Dio, o la Natura, o non sappiamo Chi, arriveremmo soltanto a fare quel che hanno già fatto questi onnipotenti maestri», (*Creazione*, 2); «La psicologia non è ancora scienza positiva; le manca una delle più vitali condizioni: l'esperimento. Essa studia certi fenomeni, certi fatti, ma non può riprodurli a piacere per sottometterli all'esame provando e riprovando. Ignora il processo creativo, vitale; poggia tutta su ipotesi. E quando si trova davanti a certi fatti che la mettono in imbarazzo, o li nega o li salta sprezzosamente; ma i fatti non esistono meno per questo, e rimangono là irremovibili, attendendo una spiegazione, che forse non verrà mai. Sono così limitate le nostre forze e i nostri mezzi d'investigazione! Ci vorrebbe però tanto poco per dire: – Ignoriamo! – E questa umile confessione sarebbe tanto più scientifica dell'affermare: – È assurdo! – L'assurdo esiste soltanto pei matematici. E anche! E anche! Io, per esempio, ho conosciuto...», (*Presentimento*, 24-25); «Ma, se io scrivessi le mie memorie – e queste storielle, infine, non sono altro che memorie parlate – vedreste che gli scienziati se ne impossesserebbero e darebbero valore di documenti ai fatti narrati. Qui però non posso pretendere che lor signori li prendano sul serio. È assai che mi facciano l'onore di stare a sentirmi», «Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. E più bella, più libera, più reale aggiungo, non ostante il suo risolino di compassione, avvocato. | – Come più reale? – lo interruppe questi. – Parecchie volte mi son sognato di essere ferito, di morire, e mi sono svegliato vivo e sano! | – Ma di là, nella vita del sogno è stato ferito davvero; ma di là, nella vita del sogno, è morto davvero. E quando, 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, e dirà: – Che stranezza! Mi era parso di morire! Come sembrano veri certi sogni! – 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; 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?», (*Il sogno d'un musicista*, 82-83, 84-85); «Era giusto che io dicessi almeno che vi sono molte e grandi

Un ulteriore dato da segnalare è che tutti i protagonisti delle narrazioni di secondo grado muoiono, tranne uno, quello dell'ultimo racconto, *Conclusione*, il cui protagonista è Maggioli stesso.

Conclusione ha un soggetto a questo punto di certo molto interessante: l'io narrante, strabiliato dalla notevole capacità di Maggioli di narrare oralmente, gli chiede se ha mai pensato di scrivere novelle e Maggioli dice di averci pensato sì, sotto incitamenti, solo una volta e di essersene pentito. Infatti prendendo spunto dalla vita quotidiana dei suoi vicini di casa, inizia a confondere il piano del reale e quello della fantasia, entrando in uno stato confusionale che gli fa abbandonare la scrittura. Ma a questo punto i personaggi vanno a tormentarlo la notte, poiché rimasti «né in cielo né in terra»,¹⁸ incompiuti, finché Maggioli disperato non ne scrive rapidamente la fine, facendoli morire e liberandosene.¹⁹

Conformemente all'ispirazione dell'intero volume (per ciò che riguarda sia il *Decameroncino* sia *La voluttà di creare*): anche in questo racconto il protagonista, Maggioli, è uno *sperimentatore*, ma non in quanto medico – o comunque non unicamente –, quanto piuttosto in quanto *improvvisatore* di novelle. A tal proposito la consultazione del materiale autografo capuaniano²⁰ conservato a Mineo porta in luce una variante nel titolo di indubbio interesse non ancora attenzionata in sede critica, infatti originariamente *Conclusione* si intitolava proprio *Il Novelliere*. E ancora, parimenti a ciò che accade in tutti i racconti che precedono *Conclusione*, anche in questo ultimo caso la narrazione termina con la morte dei suoi personaggi. Tuttavia a morire, lo si diceva, non è il protagonista, lo *sperimentatore*, ma i suoi personaggi – in questo caso dichiaratamente figli della fantasia. L'ultima novella, si potrebbe dedurre, assurge quindi a una nuova valenza metaletteraria che illumina a ritroso l'intera raccolta, la quale si configura così come un insieme di narrazioni interrotte per necessità del loro creatore.

Conclusione ha infatti come oggetto tematico l'atto di creazione, così descritto da Maggioli:

Esso mi fiorisce nella mente così all'improvviso, che io sono il primo ad esserne stupito. Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppure io cominciando; [...]; e veggio i miei personaggi, osservo i loro atti, odo la loro voce, quasi avvenga in me una semplice operazione di memoria, più che di altro. [...] | Spesso, quel che mi dà la spinta è un concetto astratto, un principio morale, o anche una nozione scientifica. Per qual processo essi mi si trasmutano subito in persone vive, e con tale rapidità da farmi dimenticare il loro punto di origine? [...] Quella esplosione di storielle – proprio, esplosione! – mi sembrava dunque un fatto comune, ed io mi divertivo ad ascoltarmi, al pari degli altri. La novella che così mi usciva dalle labbra era una novità anche per me.²¹

eccezioni alla regola... E, per rispetto dell'umana dignità, voglio credere che sia così in tutte le professioni e in tutti i mestieri», (*La spina*, 106).

¹⁸ CAPUANA, *La voluttà di creare...*, 305.

¹⁹ Il soggetto sarà evidentemente ripreso successivamente da Pirandello per i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*, così come per le novelle precedenti *La tragedia d'un personaggio* (apparsa sul «Corriere della sera» il 19 ottobre del 1911 e poi pubblicata da Treves nel 1915 all'interno del volume *La Trappola*) e *Colloqui coi personaggi* (uscita a puntate sul «Giornale di Sicilia» il 17 e 18 agosto del 1915 e 11-12 settembre dello stesso anno). Cfr. G. BONAVIRI, *Una novella di Capuana fonte di "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «L'Osservatore romano», (21 agosto 1996), 3; S. BALLONI, *Metapsichica e teosofia tra Capuana e Pirandello*, «Antologia Viesseux», XI (2005), 33, 63-85; S. CIGLIANA, *I fantasmi del naturalismo. Ombre, personaggi suggestioni esoteriche in Verga, Capuana e Pirandello*, «Incrocio», (luglio-dicembre 2005), 12, 67-85; A. LORIA, *La voluttà di creare: teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana*, «Filologia antica e moderna», (2006), 30-31, 255-272; T. PERUSKO, *Colloqui coi personaggi della narrativa italiana del Novecento*, in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Cesari, 2007, 317-327.

²⁰ L'autografo si trova presso la Biblioteca Comunale di Mineo, all'interno della cartella "Il Decameroncino, giornata decima e ultima" (47/18).

²¹ CAPUANA, *La voluttà di creare...*, 293-294.

Immediatamente l'atto viene da Maggioli intellettualizzato, nonché focalizzato sulla questione artistica del *realismo*, o meglio del rapporto tra *arte* e *vero*, e condotto su aspetti stilistici, che, com'è ovvio, presuppongono diverse «filosofie della bella arte».²²

In quel tempo era in gran moda il *verismo* o *naturalismo* che voglia dirsi, assai più che non adesso. Dovevo essere, pensavo, *verista naturalista*, anch'io; e osservare, studiare, dipingere minuziosamente la realtà. In che modo? Non sapevo da che parte rifarmi. E rimanevo là, con la penna tra le dita, tormentandomi i baffi e la barba allora biondi, stropicciandomi la fronte, quasi il calore della mano dovesse farvi scaturire le idee. | Una malaugurata ispirazione mi balenò nella mente: – Non avevo, a portata di mano, al secondo piano della casa dove abitavo, quella coppia di giovani che facevano all'amore da un anno?²³

Ora, invece, mi sentivo impacciato dal maledetto *verismo* o *naturalismo*, dalla maledettissima teorica dell'*osservazione diretta*. Avevo io mai badato a queste sciocchezze?²⁴

In ultimo: nei passi che riguardano l'insorgere dell'intuizione artistica essa viene descritta come esplosione improvvisa, come una condizione coatta a creare, mai declinata attraverso il concetto di *ispirazione*, ravvicinando la miccia del novellare a quella di qualsiasi genialità scientifica: «Esso mi fiorisce nella mente così all'improvviso, che io sono il primo ad esserne stupito. Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppur io cominciando», «Quella esplosione di storielle – proprio, esplosione! –».²⁵

Un'esplosione che conduce Maggioli a *sperimentare l'assurdo*: «Voi ridete; vi sembra assurdo che un uomo così solidamente imbastito possa essere giunto a tal estremo; ma in questo momento io non invento niente, caro amico!».²⁶ E si badi che è il medesimo esperimento attorno a cui ruotano tutte le novelle della due raccolte. Ma se in *Conclusioni* l'atmosfera è visibilmente condizionata da un certo spiritismo (e questi personaggi agiscono e interagiscono come dei fantasmi) – siamo cioè con evidenza nel *fantarealismo* –, non è pur esperienza esperita per uno scrittore quella di entrare in dialogo e contatto con i personaggi da lui creati, non sono essi vivi e presenti nei suoi pensieri, non concepisce attraverso i sensi un doppio livello di realtà che lo assorbe? *L'assurdo* è stavolta esperienza condivisa, illuminando, per paradosso, di veridicità i racconti precedenti che divengono *veri*, in quanto *esperimento vivo* del *novelliere* e di Capuana stesso. Capuana dimostra, di fatto, *l'assurdo* e proprio in *Conclusioni*.

La posizione strategica della novella, collocata non solo in chiusura di entrambi i volumi, ma fuori dalla 'dieci giornate' – almeno nel *Decameroncino*, si ricorda infatti che è l'undicesimo capitolo –, nonché la modifica del titolo (da *Il Novelliere* a *Conclusioni*), sono elementi che sottolineano la funzione teorica della novella, che diviene *conclusione* non delle raccolte, ma della tesi.

Ma qual è la tesi?

Per individuarla bisogna risalire alle origini di queste riflessioni capuaniane, di cui indubbiamente la crisi del romanzo per come viene pronunciata in *Per l'arte*²⁷ costituisce un tassello fondamentale;

²² G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, I, Feltrinelli, Milano 1978, 5.

²³ CAPUANA, *La volontà di creare...*, 297.

²⁴ Ivi, p. 300.

²⁵ Ivi, pp. 293-294.

²⁶ Ivi, p. 305.

²⁷ «Non ci sarà mai né un romanziere naturalista, né un novelliere verista il quale abbia tanto coraggio da inventar nulla che rassomigli, da lontano, alle continue e terribili assurdità della vita reale. E se il romanziere e il novelliere rispondono alla vostra esclamazione col mettervi dinanzi i documenti, per provarvi così che essi han narrato un fatto vero, replicate che la difesa diventa peggior dell'accusa. Vorrà dire che essi non hanno saputo indovinare il segreto processo di quel fatto vero, che nella loro narrazione s'incontrano delle disconti-

così come *Storia fosca* che già denuncia la messa in discussione del rapporto tra *documento umano* e *fatto*²⁸ – del resto anche Maggioli parla di *verismo*.

Tuttavia il nodo teorico in cui si origina questa riflessione – in termini parzialmente dialettici – sulla vita del personaggio (e quindi sulla forma artistica) è chiaramente una rivisitazione del pensiero hegeliano, che Capuana esplicita con interessanti collisioni rispetto al tema della novella *Conclusione* già nell'*Introduzione* al *Teatro italiano contemporaneo* del 1872 (Palermo, Luigi Pedone Lauriel).

Prima però di passare all'*Introduzione* capuaniana è opportuno enucleare alcuni di quei punti del pensiero estetico hegeliano ripresi dal nostro.

Innanzitutto lo scopo dell'arte, cioè rivelare la verità sotto forma di configurazione artistica sensibile:

L'arte ha in comune questa *destinazione* con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare ch'essa manifesta sensibilmente anche ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento. [...] Ma lo spirito sa guarire questa *frattura* a cui procede; esso produce da sé le opere della bella arte come il primo anello di conciliazione tra ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte, ed il puro pensiero, tra la natura e la realtà finita e l'infinita libertà del pensiero concettuale.²⁹

Secondariamente va messo in evidenza il discorso sulla dissolvenza dell'arte, o meglio sull'appartenenza dell'arte al passato. L'arte romantica supera cioè l'arte classica, considerata da Hegel il momento apice di armonia tra forma e contenuto, quindi tra pensiero e rappresentazione, in virtù di un nuovo squilibrio tra pensiero e forma, a favore del primo; l'arte «va oltre se stessa»³⁰ e volge alla filosofia. È divenuta oggetto del pensiero razionalistico nell'ottica di una riformulazione dell'estetica come scienza, «l'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte».³¹ L'arte diviene autocosciente, un pensiero

nuità, e quindi l'azione, i personaggi non sian riusciti organici, viventi! Vorrà anche dire: è solamente artista colui che ripete, nella forma letteraria, il segreto processo della natura», «Il romanziere moderno è uno scienziato, aggiungiamolo subito, dimezzato. Lo scienziato, appena creato o scoperto un processo (val tutt'una) è più fortunato di quello: può riprodurne il fatto a piacere, quante volte gli garba, e può servirsi di tal processo per scopi più belli e più ragionevoli che non siano quelli della Natura. Il suo *fatto* avviene fuori di lui; è il suo schiavo. | Il romanziere moderno, invece, dopo che ha scoperto o creato un processo (ripetiamolo: val tutt'una) non può verificare il fatto, non può riprodurlo a suo piacere. È un'infierità naturale, invincibile: non sappiamo che farci. Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessissimi elementi dell'opera d'arte. Per rappresentare, per far del vivo ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa. | Vi dirò anzi che il romanziere moderno ne adopera oggi in maggior quantità che non quelli del passato. Come potete affermare di no, se egli ha rinunciato volontariamente a tutti i mezzucci di effetto della vostra vecchia retorica? Trovatemi venti righe di descrizione oziosa nelle cose del Verga, e vi darò causa vinta» (L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, XXVII, XLVIII-XVLIX).

²⁸ «la realtà di un fatto importa assai poco, quando i personaggi non riescono qualcosa di vivente anche nel mondo dell'arte [...]. | [...] Oggi che il romanzo e la novella son diventati un vero studio psicologico, i caratteri dei personaggi, l'ambiente dov'essi vivono, le circostanze che li fanno agire occupano talmente il posto del *fatto*, prima creduto l'essenziale, che lo stesso fatto può essere ripreso e studiato con varietà indefinita. Da esso, trasportato in altro ambiente, come da invisibile nucleo, si svolge e si forma un nuovo organismo di caratteri e di sentimenti, non più vaghi e indeterminati, ma concreti, determinatissimi, del tal posto, del tale anno; ed è il completo trionfo dell'individuo vivo sull'individuo astratto, sul tipo classico, insomma una cosa perfettamente moderna» (L. CAPUANA, *Al lettore*, in ID., *Storia fosca*, Roma, Sommaruga, 1883, X-XII).

²⁹ HEGEL, *Estetica...*, 13-14.

³⁰ Ivi, p. 108.

³¹ Ivi, p. 18. Cfr. «Ma l'arte, lungi dall'essere, come noi vedremo più specificamente, la suprema forma dello spirito, trova la sua autentica conferma solo nella scienza» (Ivi, 20).

che pensa se stesso, e quindi l'arte passata, in quanto pensiero inconsapevole, scompare. Scompare cioè in quanto forma in cui lo spirito vive in maniera immediata e intuitiva la fusione tra soggetto e oggetto.

Capuana, com'è noto, legge Hegel a seguito del suo ritorno in Sicilia nel 1868 (e legge anche De Meis) e lo interiorizza e reinterpretata in maniera singolare; singolari cioè sono le conseguenze a cui la riflessione estetica lo conduce, infatti il pensiero artistico autocosciente per Capuana si oggettivizza in personaggi, creature, indipendenti dal loro autore/creatore:

In Augier e Dumas figlio [...] si è prodotta, per un fortunato concorso di elementi diversi, il più arduo, il più difficile connubio che esiga l'arte contemporanea, quella del pensatore e dell'artista. Il pensatore, notiamolo, di già supera l'artista [...]. Ci manca poco perchè qui il personaggio, la creatura, abbia netta coscienza di se stessa quanto il poeta, suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero. Involontariamente, da vero artista, Dumas figlio ha messo fuori il grido d'allarme che annunzia questa finale e tremenda catastrofe. [...] È un grido che strazia l'anima, qualcosa che somiglia al famoso grido dell'antichità: Il gran Pane muore! Il gran Pane muore!³²

In questo passo il tema di *Conclusioni* non sembra solo anticipato, quanto piuttosto postulato in termini teorici, se non fosse che è il legame con un altro testo a lasciar emergere un importante punto critico delle due raccolte.

Si tratta di un'altra lettura di Capuana che finora non ha attirato l'attenzione degli studiosi: la *Psychologie de l'invention* di Paulhan, un testo che, consultando la biblioteca capuaniana a Mineo, si scopre l'autore possiede nell'edizione del 1901. E, se ancora non si riesce a cronologizzare questa lettura con precisione, e se in dubbio è che possa esser avvenuta prima della pubblicazione del *Decameroncino*, poiché sono dello stesso anno, è invece altamente verosimile che la lettura del volume francese sia antecedente alla pubblicazione della *Voluttà di creare*, anzi potrebbe esserne alla base della riedizione e della modifica nel titolo.

Interesse di Paulhan è entrare nelle dinamiche psicologiche della creazione e capire come essa scaturisca e si formi nella mente del genio: una tematica di lontano interesse capuaniano se si pensa agli esperimenti magnetici raccolti dall'autore nel volume *Spiritismo?* e soprattutto al fine di essi, cioè conoscere l'allucinazione, come si origina e come si sviluppa.

Quattro sono gli assunti che caratterizzano questo studio di Paulhan:

1) Lo studio del *genio* deve essere condotto in ogni ambito. Infatti se in apparenza il *genio*, in quanto essenzialmente *personale*, non permetterebbe, all'osservazione, di sussumere *forme generali*, Paulhan ritiene, contrariamente, che il genio scientifico e di qualsiasi campo artistico e del pensiero (quindi anche il filosofo) può essere suscettibile, l'uno dall'altro, di variabili rispetto a *forma* e *intensità*, ma rispondendo comunque a delle condizioni generali, proprie della sua creazione: «Je crois au contraire que le génie, abstraitement considéré comme il doit l'être par la science, se révèle partout le même en son fond, variable pour la forme et l'intensité, se soumettant des matières différentes, mais présentant toujours les mêmes caractères généraux essentiels».³³

2) La creazione è una folgorazione improvvisa, una riorganizzazione inaspettata di dati già noti, progressi, per cui evidenza dell'*invenzione* è la *novità*, cioè qualcosa che non si è ancora verificato e che permette alla mente di adattarsi a nuove esperienze, di correggere e completare sistemi di pensiero:

³² CAPUANA, *Introduzione*, in ID., *Teatro italiano contemporaneo...*, XXII-XXIII.

³³ PAULHAN, *Psychologie de l'invention...*, 2.

Un de ces caractères, celui qui se fait peut-être le plus aisément remarquer, c'est la nouveauté. L'invention suppose évidemment une innovation, une façon de sentir, de penser ou d'agir qui ne s'est pas encore produite. Elle est une systématisation nouvelle d'un certain nombre d'éléments psychiques. Par elle l'esprit s'adapte à des circonstances encore inexpérimentées, elle répare une imperfection, elle achève un système. Elle est pour l'esprit un germe d'unité plus ou moins fécond, et parfois ruineux.³⁴

3) Paulhan, ancora, suddivide la creazione in due fasi: quello appunto dell'invenzione e quello dello sviluppo. Quest'ultimo è formato da atti di ripetizione, ossia un replicarsi sistematizzato di quel primo momento o un suo completamento:

Parfois l'invention est prompte, brusque, c'est une réponse subite de l'organisme psychique, une réaction automatique et vive. Si donc je distingue la phase d'invention et la phase de développement, c'est sans attribuer beaucoup de rigueur à cette distinction. La suite de cette étude établira nettement le sens qu'il convient de lui donner. Nous verrons que le développement n'est qu'une répétition de l'invention, qu'il est constitué par une série d'inventions plus ou moins systématisées, mais que l'importance relative des deux phases varie assez selon les esprits pour que la prédominance de chacune d'elles nous donne des types distincts, les uns de création proprement dite, de synthèse nouvelle et spontanée, les autres caractérisés par la prédominance d'un développement marqué de l'idée.³⁵

4) La creazione risponde a un bisogno di cui la mente cerca la soddisfazione; si tratta di un bisogno sotterraneo, non sempre individuato dalla coscienza, ma non per questo meno vigoroso, anzi il desiderio di placarlo guida la mente nel processo inventivo e creativo al pari delle facoltà intellettive, seppur agendo dal profondo:

Il s'agit en somme, ici, d'une nouvelle satisfaction particulière d'un besoin général, non voulue expressément puisqu'elle était inconnue, mais plus ou moins inconsciemment désirée comme satisfaction encore inédite d'un désir déjà ressenti;³⁶ «Et les qualités propres de l'intelligence ne sont pas seules en cause, il faut compter ici avec la force et la ténacité du désir qui impose obstinément à l'esprit les idées sur lesquelles il compte pour se procurer satisfaction.»³⁷

Il concetto di soddisfazione è inevitabilmente legato a quello di *piacere* che nel pensiero del filosofo francese è altrettanto esplicito. Paulhan la sviluppa dopo aver studiato i casi/modello di Darwin, Newton, Paganini, a proposito proprio di Dumas figlio e della sua poetica, come frutto di libertà e novità, di un atto, potremmo dire, d'improvvisazione:

L'émotion qui précède ainsi la naissance de l'œuvre en accompagne aussi, en bien des cas, le développement, qui d'ailleurs ne peut s'en distinguer nettement. MM. Binet et Passy ont noté que chez Dumas fils, le travail de composition littéraire s'accompagnait "d'un grand sentiment de jouissance: pendant qu'il écrit, il est de meilleure humeur, il mange, boit et dort davantage; c'est en quelque sorte un bien-être physique, résultat de l'exercice d'une fonction naturelle". Et le plaisir se manifeste toutes les fois que la fonction, sans être devenue automatique, s'accomplit assez aisément, et tant que l'auteur n'est pas trop exigeant. Sinon les choses changent complètement.³⁸

³⁴ Ivi, p. 2.

³⁵ Ivi, p. 4.

³⁶ Ivi, p. 10.

³⁷ Ivi, p. 3.

³⁸ Ivi, p. 31.

La nozione di *piacere*, così come quella di *bisogno*, nonché quella di *sviluppo*, postulate da Pauhlan, sembrano ripresentarsi nel racconto in chiusura delle due raccolte, anzi addirittura sostenere filosoficamente il testo.

La fase di sviluppo, infatti, è di certo strettamente connessa col suo apice, che consiste nella fine. Quest'arco evolutivo della creazione artistica, tuttavia, sembra non trovare esito in Maggioli, lasciando insorgere il dolore, e solo successivamente il piacere, che da coatta esplosione iniziale assume adesso la forma più travagliata e profonda della liberazione (liberazione dal dolore), che si manifesta nel momento in cui il novelliere soddisfa totalmente il suo bisogno inventivo, cioè porta a compimento l'opera narrativa, la conclude. La spinta a novellare, infatti, insorge come un imperativo («non posso resistere, debbo raccontare per forza»)³⁹ e poiché, pari a ciò che avviene in natura, un bisogno non soddisfatto provoca un dolore, il dolore di ciò che è contro natura, di una natura che *non può essere* – quando qualsiasi gestazione mira alla nascita. Ed è così che *Conclusioni* si afferma come manifesto poetico. E se per certi aspetti è vero che le storie di Maggioli affermano il dominio della fantasia quale realtà altra, dell'immaginazione a discapito dell'imitazione, a ben guardare, capovolgendo i termini come si diceva inizialmente, Capuana conclude la dialettica reale/irreale in nome dell'*atto* che diviene *fatto*.

O meglio: azione centrale di *Conclusioni*, come avverrà per i Personaggi pirandelliani, non è tanto la commistione tra due piani dell'esistenza (reale e irreale), quanto la sofferenza che si ingenera in creatura e creatore, se l'intuizione, se l'opera di fantasia non viene completata, divenendo creazione. I personaggi del racconto di Maggioli, infatti, gli rimproverano, chiedendo disperato aiuto, di averli lasciati incompiuti, ma non nella dimensione dell'allucinazione artistica, non in quella altra della fantasia, ma incompiuti nel mondo reale, sulla pagina, essi esigono che l'autore scriva la fine della loro storia – non che la immagini –, interrompendo la loro eternità: «“O dunque? Ci lascia così, né in cielo né in terra; con le mani in mano, in questo stato? Una fine dobbiamo farla, non possiamo rimanere perpetuamente innamorati, e nelle circostanze in cui ha avuto la crudeltà di abbandonarci!”».⁴⁰ Maggioli si libererà di loro vergando la parola fine sul foglio, ciò che non è arte come prodotto, non è ancora arte, è un limbo: «[...] tracciai con mano convulsa la parola: *Fine!* | Fui liberato, per sempre!».⁴¹

La creazione, infatti, necessita di un passaggio dall'imperfezione alla perfezione, dall'*infectum* al *perfectum*. Ma se nel testo pirandelliano la prospettiva e la focalizzazione, esasperando il discorso capuaniano, si sviluppano a partire dai personaggi stessi, in *Creazione* la riflessione è primariamente sul Novelliere, su quel bisogno che si trasforma in *voluttà di creare*. La variante nel titolo – da *Decameroncino* a *Voluttà di creare* –, oltre a ragioni logiche (i racconti non sono più dieci), assume nuovi sensi, tanto più che è sostenuta e argomentata, seppur brevemente, da una integrazione che Capuana apporta alla vecchia *Introduzione* (quella per intenderci del *Decameroncino*, *Introduzione* che adesso ha fra l'altro il titolo di *Al lettore*) in occasione della pubblicazione della *Voluttà di creare*: «Gli invidio quella rara voluttà di creare che egli doveva sentire nel momento in cui gli sgorgavano dal cervello tante inattese fantasie e quasi prendevano corpo per lui al pari che per gli altri, così intensa ne era l'impressione anche quando il caso raccontato rasentava l'impossibile. | Catania, gennaio 1911».⁴²

Maggioli, in ultimo, uomo di scienza e novelliere, sperimentatore e inventore, dimostra come tutto ciò che ha già raccontato, a prescindere dalla veridicità, divenga reale in quanto materiale pro-

³⁹ CAPUANA, *La voluttà di creare...*, 295.

⁴⁰ Ivi, p. 305.

⁴¹ Ivi, p. 306.

⁴² Ivi, pp. VII-VIII.

dotto artistico, in quanto immagine che si incarna in pagina. La conclusione è la materializzazione della fine. Così nell'atto artistico Capuana arriva a una nuova risoluzione del conflitto hegeliano, pubblicando una sorta di trattato e di esperimento scientifico che ironizza⁴³ sagacemente sulla scienza e sull'arte, nonché sulla tecnica: i personaggi sono sperimentatori estremi, al confine etico della violenza, e il novelliere è un improvvisatore che entra in crisi al momento di scrivere, cioè al momento di operare una riflessione non sull'oggetto della narrazione, ma sul *vero artistico*. Attraverso essi l'autore mette in crisi le sue precedenti esperienze in campo artistico – il Capuana verista e il Capuana che magnetizzò Beppina Poggi –.

Il superamento del Naturalismo e delle ricerche in campo spiritico, l'autore lo compie nella fusione delle due discipline, di cui mantiene il metodo sperimentale, l'affondo nel documento umano fino ad arrivare alla realtà allucinata; ma allo stesso tempo nella critica ad esse ora per mezzo dell'ironia consente alla sua arte di divenire pienamente autocosciente, di meditare su se stessa e, infine, *ritornare esperienza/praxis/opera/reificarsi in una nuova azione, in una nuova creazione*.

Attraverso il *Decameroncino* e la *Voluttà di creare*, infatti, Capuana sembra sostenere che l'arte e la scienza siano insieme al servizio della conoscenza, o meglio che la scienza sia strumento per la conoscenza dell'arte e conoscenza, attraverso l'arte, della natura e dello spirito.

⁴³ Sulla presenza dell'ironia nel testo cfr. M. FAILLI, *La voluttà di creare*, in *Il novelliere impenitente...*, 126-168.