

La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo

(Francia, Italia, Spagna)

Atti del Convegno internazionale di studi
(Napoli, 30 e 31 gennaio 2004)

A cura di
Maria Rosaria Alfani,
Patricia Bianchi, Silvia Disegni

Marchese

Indice

<i>Premessa</i> di M.R.A., P.B., S.D.	7
La scrittura delle passioni: questioni di metodo	
<i>Introduzione</i> di Silvia Disegni	9
Philippe Hamon	
Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste	15
Jean-Louis Cabanès	
L'Hystérie ou le théâtre des passions	29
Adolfo Sotelo Vázquez	
En torno al personaje novelesco: Emile Zola y Leopoldo Alas "Clarín"	41
Silvia Disegni	
La passion dans les dossiers préparatoires des <i>Rougon-Macquart</i> de Zola	54
Il racconto delle passioni: romanzi e novelle	
<i>Introduzione</i> di Maria Rosaria Alfani, Patricia Bianchi	71
Maria Rosaria Alfani	
<i>Lo prohibido</i> di Galdós: l'autobiografia di un don Giovanni borghese	75
Assunta Polizzi	
Il racconto degli spazi intimi: riflessioni su <i>Realidad</i> e <i>Su único hijo</i>	85
Marcial Rubio Áquez	
Armando Palacio Valdés, <i>El Maestrante</i> : entre la pasión por el adulterio y la regeneración melodramática	95
Donatella Siviero	
«Sentía cardos en el alma»: conflitti e passioni di tre figure femminili di Pérez Galdós, Clarín e López Bago	102
Antonio Di Grado	
L'erotologia derobertiana tra feticismo e "critica dell'amore"	112
Giovanni Maffei	
<i>L'Illusione</i> di Federico De Roberto: il romanzo delle «evanescenze»	117

Maria Rosso Gallo Clarín e le passioni di Vetusta	132
Mariella Muscariello Capuana e la scienza delle passioni: lettura della novella <i>Mostruosità</i>	154
Patricia Bianchi Il lessico delle passioni nelle novelle di Matilde Serao (<i>Fior di passione</i> , <i>Gli amanti</i> , <i>Le amanti</i>)	162
Yves Chevrel Des passions opaques: quelques aspects d'une écriture naturaliste chez Giovanni Verga (<i>L'amante di Gramigna</i>) et Guy de Maupassant (<i>Boule de suif</i>)	176
<i>Indice dei nomi</i>	185

CAPUANA E LA SCIENZA DELLE PASSIONI: LETTURA DELLA NOVELLA *MOSTRUOSITÀ*

MARIELLA MUSCARIELLO
(Università di Napoli Federico II)

Appena reduce dall'insuccesso dei *Malavoglia*, di cui pure continuava a essere soddisfatto per la confortante coerenza che intravedeva tra la ormai elaborata teoria dell'impersonalità e il racconto «sincero e spassionato» della comunità di Aci Trezza¹, Verga stava lavorando al *Marito di Elena* che, tra mille ubbie e insoddisfazioni, sarebbe stato edito da Treves nel 1882. Ma mentre, con l'acribia documentaria del suo metodo, andava raccogliendo informazioni toponomastiche per una realistica messa in scena della storia di Elena e Cesare Dorello, l'amico Capuana pubblicava sul «Fanfulla della domenica» una novella, *Mostruosità*, che per essere, come il romanzo verghiano, una storia di matrimonio e di adulterio, avrebbe potuto bruciare per così dire sul tempo le attese del pubblico. Un pericolo che lo scrittore catanese avvertì immediatamente se, in una lettera del 30 luglio 1881, così scriveva all'amico lontano:

Ho comprato il *Fanfulla* ultimo per la tua *Mostruosità*. La *Mostruosità* me l'hai fatta a me, che m'hai fottuto *d'avance* quel *Marito* ecc. Il mio dispetto però non mi fa velo al giudizio, e ti dico che, specialmente al principio, sin oltre la metà, c'è forza, originalità, efficacia irresistibile. La fine avrebbe dovuto essere meno precipitata. Capisco le ragioni dello spazio, ma le capisco io solo, e qualcheun'altro. Come io solo e qualcheun'altro, comprendiamo la rivoluzione che succede nei sentimenti rispettivi di quei due coniugi poco rispettabili, senza quel maggiore sviluppo che l'argomento avrebbe richiesto. Nondimeno è la più bella cosa dell'anno *Fanfullesco*.²

La lettura verghiana, oltre che precipitosa nell'istituire un'allarmata analogia tra *Il marito di Elena* e *Mostruosità*, sembra non tener conto dei differenti statuti dei generi narrativi, la forma breve e quella lunga che, come Luigi Pirandello avrà modo di spiegare, non si distinguono per "lunghezza", ma piuttosto perché «ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla propria fantasia una favola qualsiasi, o la consi-

¹ «Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia», G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 168 (lettera da Milano dell'11 aprile 1881).

² Ivi, pp. 191-192.

dera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo»³. Infatti. Mentre nel romanzo che Verga andava scrivendo l'irrisarcibile incomunicabilità tra moglie e marito era lo "sviluppo logico", ampiamente analitico, dell'antitesi irriducibile dei loro *milieu* di provenienza – mondo borghese e mondo contadino –, a connotare i quali concorrevano i fondali della campagna e della città così come comprimari e personaggi secondari esemplari sui modelli antitetici dell'*ethnos* rusticano e dell'etichetta mondana⁴, la novella di Capuana sceglie di raccontare, per dirla con Alvaro, «il momento culminante d'una vita, che lascia scoprire il passato e indovinare il futuro»⁵. Ma differenze più vistose e significative sembrano addensarsi sulle due scritture, per cogliere le quali è necessario, seppur brevemente, contestualizzarle nelle rispettive biografie intellettuali dei due autori. «Mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso» – come ebbe a definirlo Giacomo Debenedetti⁶ – *Il marito di Elena*, più che uno scialbo *remake* delle atmosfere sentimentali degli anni fiorentini e milanesi, è un sondaggio, a un livello sociale più alto dei *Malavoglia*, dei devastanti effetti della "vanità" e dell'"ambizione"; perciò il racconto del «peccato di Elena», prossimo a quello della «figlia di Gesualdo»⁷, andrebbe inserito di diritto nella storia del Ciclo dei Vinti, come un inquietante presagio che sembra annunciare, nel malriuscito impiego del metodo dell'impersonalità, il fallimento a venire; ma soprattutto, ad una capillare lettura del testo, sul personaggio di Elena Dorello gravita, con il peso della sua esemplarità, il modello flaubertiano di Madame Bovary⁸. Scorrendo l'epistolario verghiano, particolarmente utile a soccorrere chi intende conoscere le idee letterarie di un autore poco propenso alle dichiarazioni di poetica, proprio nell'81, in stretta successione, è possibile leggere due lettere inviate a Felice Cameroni, l'una su Zola, l'altra su Flaubert. Se nella prima lo scrittore catanese avanzava significative riserve su *La fortune des Rougon* nel quale l'idillio di Miette e Silvière gli appariva «sbagliato e falso da cima a fondo», una palese infrazione alla tenuta realistica del romanzo sperimentale, nella seconda, lettore entusiasta, affermava: «Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli»⁹.

Nella storia di Capuana gli anni tra l'80 e l'82 segnano, con la pubblicazione degli *Studi sulla letteratura contemporanea I e II serie*, il momento del massimo impegno nella teorizzazione e diffusione di una scienza della letteratura che, complice il De Meis, coniugava il sistema del positivismo con le letture desanctisiane, per approntare un nuo-

³ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, ora in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 146.

⁴ Sul romanzo verghiano dell'82 si veda il nostro *I fantasmi della scrittura. "Il marito di Elena" e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra*, ora in M. Muscariello, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Luigi, 2001, pp. 59-97.

⁵ C. ALVARO, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1959, p. 408.

⁶ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, p. 32.

⁷ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 440.

⁸ In proposito si veda il nostro *Percorsi del bovarismo in Verga*, ora in *Gli inganni della scienza*, cit., pp. 99-113.

⁹ Lettere del 19 marzo e del 2 giugno 1881, ora in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 108 e 113.

vo linguaggio con cui dare forma a quello studio del «cuore umano» che Verga, nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, aveva individuato come «il frutto della nuova arte»¹⁰; la dedica di *Giacinta* a Zola nel '79, le recensioni all'*Assommoir*, ad *Une page d'amour*¹¹ e a *Nana* – seppure quest'ultima impegnata a distinguere gli eccessi teorici del *Romanzo sperimentale* dalla «tremenda potenza» del volume in oggetto¹² – testimoniano la volontà di riconoscersi all'interno di quella linea evolutiva della forma romanzo che da Balzac era giunta sino a Zola; e come quest'ultimo indicava che «il terreno proprio di noi romanzieri naturalisti è [...] il corpo dell'uomo nei suoi fenomeni mentali e passionali, allo stato normale e morboso»¹³, Capuana andava facendo nelle sue novelle, con rigore «clinico», della psicopatologia, mettendo in scena esistenze malate la cui portata ever-siva era calcolabile in misura della distanza dalla norma socialmente intesa.

Mostruosità è una di queste. Non a caso rifluita in seguito nella raccolta *Le passionate*, definita dallo stesso autore una galleria di «casi passionali»¹⁴, *Mostruosità* apparve a Nencioni, critico del «Fanfulla», «una cosa originale, potente, *striking*. Tutto vi è visto bene e reso bene, senza ricercatezze, senza preziosità, senza cataloghi descrittivi»¹⁵. Effettivamente tanto le immagini quanto il linguaggio adoperati per raccontare il morboso legame tra Virginia, la moglie ninfomane, e Giovanni, il marito ripetutamente tradito, rifuggono da quella retorica del silenzio, densa di reticenze, che aveva accompagnato Elena Dorello sulla strada dell'illecito, tanto che una lettrice attenta come la marchesa Colombi aveva scritto a Verga: «Conosco una signora che non trova pace perché non le è risultato ben chiaro se l'Elena è onesta o no»¹⁶. Qui, al contrario, tutto è fin troppo evidente. L'attacco della novella – «L'amava, come un bruto, quantunque la sapesse non solamente indegna d'affetto ma di compassione»¹⁷ – e la ricorsività con cui compare la parola *fango*¹⁸ inducono il lettore a un immediato cortocircuito tra la scrittura di Capuana e il registro impiegato da Zola nella sua *Teresa Raquin*, in cui Sainte-Beuve rilevava l'abuso eccessivo di parole come *vautrer* (rivoltarsi nel fango) e *brutal*¹⁹. D'altronde il titolo stesso della novella capuaniana, semanticamente adeguato al

¹⁰ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, ora in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 203.

¹¹ Le due recensioni, apparse sul «Corriere della sera» dell'11 marzo 1877 e del 10 giugno 1878, confluirono poi negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, I serie (saggi critici), Milano, Brigola, 1880.

¹² L. CAPUANA, *Emilio Zola*, ora in *Studi sulla letteratura contemporanea*, Seconda serie, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, pp. 100-109.

¹³ E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 23.

¹⁴ Così recita la *Nota introduttiva* premessa a L. Capuana, *Le passionate*, in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, tomo I, Roma, Salerno editrice, 1973, p. 253.

¹⁵ Si veda la nota 1 a *Mostruosità*, ivi, p. 375.

¹⁶ La lettera che la marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) inviò a Verga il 9 marzo del 1889 è ora in *29 inediti Verga Torelli-Viollier*, a cura di G. Raya, in «Biologia culturale», XIV, 3 settembre 1979, pp. 121-122.

¹⁷ *Mostruosità*, cit., p. 375.

¹⁸ «La perversione dell'organismo la spinge a rotolarsi nel fango»; «Quella sciagurata sguazzava intanto nel fango a testa alta, sorridente, senza curarsi di nulla»; «In che modo un uomo così intelligente, vero artista nella sua professione, lasciava calcarsi, senza lamento, dai fangosi stivaletti di una miserabile che la nostalgia della mota trascinava nei rigagnoli, frenata appena appena dalle ipocrisie sociali?», ivi, pp. 376, 379, 380.

¹⁹ Si veda, in merito, G. Debenedetti, *op. cit.*, pp. 320-321.

testo, segnala la pertinenza di quest'ultimo ad alcune tendenze che Taine aveva ritenuto fondanti nel programma naturalista: il coraggio di affrontare temi sordidi e il divorzio dall'ideale. Per dirla ancora con Taine, è indubbio che la «facoltà dominante» di Virginia, «superba figura di donna dalla carne che fremeva voluttuosamente fra le pieghe del vestito di seta, dai capelli d'oro smaglianti, e dalle labbra porporine umide sempre di baci»²⁰, sia l'eroticismo, e che il suo sia, nel sistema di classificazione tainiano dei tipi umani, un temperamento appassionato²¹.

L'equazione tra passione e malattia è fin troppo trasparente, tant'è che il bisogno irrefrenabile di relazioni clandestine è definito «una perversione dell'organismo»²² su cui ha un'incidenza non trascurabile l'influenza del clima: «E faceva progetti di viaggi, di villeggiature, liete fantasie da innamorato, per sottrarla all'aria cittadina che doveva averle prodotto quello sconquassamento di nervi»²³. Ma minato da insana passione è anche il marito, prototipo di inetto, affetto da una fiacchezza caratteriale che non è che l'esatto rovescio dell'esuberanza rigogliosa di lei, e se l'oltraggiosa protervia di quest'ultima è come alimentata dall'imbelle debolezza di lui, l'attrazione di Giovanni per lei si potenzia a ogni tradimento fino a farlo sprofondare «ogni giorno di più nell'abbiezione»²⁴; sicché lo spazio chiuso della loro casa, in cui si consuma tutta la vicenda, sembra l'immagine traslata di un laboratorio – *topos* prediletto della poetica naturalistica – in cui osservare e sottoporre a esperimento «la strana unione che può prodursi tra due diversi temperamenti»²⁵. Poiché entrambi sono disposti a lasciarsi travolgere dagli istinti naturali che attentano alla razionalità delle istituzioni sociali, non stupisce che per raccontare i loro comportamenti il narratore faccia ampio ricorso a metafore ed analogie zoomorfe²⁶, particolarmente adatte, nella loro paradigmatica iconicità, a dipingere la *bêtise* di un interno coniugale: «Gli bastava vivere accanto a lei, [...] fingendo di non vedere, roso dalla terribile smania di voler tutto vedere, quasi per toccare il fondo di quell'abisso che gl'inghiottiva il cuore, la ragione, ogni cosa, e lo riduceva un animale»; o ancora: «Finalmente rassegnato e avvilito, come un cane rognoso che il padrone non vuol più in casa e che va a guaire dietro l'uscio, quantunque scacciato col bastone»; infine: «Chi lo tratteneva dallo schiacciarla come un vile insetto, così?»²⁷. Ma c'è di più. Nel ritmo incalzante di un racconto essenzialmente focalizzato sui personaggi, sulle loro sensazioni e i loro gesti, si staglia un frammento descrittivo la cui funzionalità, nella logica sintetica del dettato, potrebbe essere proporzionale al potenziale allusivo che lo sottende: «La gabbia dei canarini pendeva ancora nel vano d'una finestra, ma un ragno v'aveva tessuto dentro la sua tela che dava un aspetto de-

²⁰ *Mostruosità*, pp. 375-376.

²¹ Sul pensiero di Taine si rimanda alle pagine fondamentali di R. Wellek, *Storia della critica moderna*, IV, *Dal Realismo al Simbolismo*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 39-75.

²² *Mostruosità*, p. 376.

²³ Ivi, p. 379.

²⁴ Ivi, p. 376.

²⁵ E. ZOLA, *Prefazione a Teresa Raquin*, Milano, Garzanti, 1985, p. 4.

²⁶ Sullo zoomorfismo nel romanzo ottocentesco europeo, si veda l'articolato studio di F. DE CRISTOFARO, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002.

²⁷ *Mostruosità*, pp. 376 e 387.

solato alla gentile prigionia di fil di ferro»²⁸. Forse l'immagine inquietante della tela di ragno è la traslazione, pertinente a un racconto di putredine borghese, dell'antico binomio tessitura-scrittura²⁹; la pausa descrittiva si caricherebbe, in questo caso, di un significato metadiegetico, indizio eloquente di una tecnica narrativa che, fondandosi sul concetto dell'arte-vita, deve aderire, come un guanto, al soggetto rappresentato: è da un bestiario che il narratore effettua i suoi prelievi per tratteggiare gli attori del dramma ed è ancora ad esso che ritorna allorché soggiace alla tentazione, per Capuana ricorrente, di lasciare la propria *griffe*.

Il momento culminante della vicenda – per ritornare alla definizione di Alvaro della novella riportata in apertura – è messo in moto dalla relazione di Virginia con un amante dal forte temperamento, un «tiranno», capace di farla piegare «alla propria volontà quasi pezzetto di cera da modellarsi col calor delle dita»³⁰. La degenerazione raggiunge la sua *Spannung*: il rivale è «un mostriciattolo, nero, nano, dal naso spropositato, dalla testa pelata più di una zucca e che non giungeva a mascherare la bruttezza con la raffinata eleganza dei vestiti»³¹. Giovanni, coltolo in atteggiamento da padrone verso la moglie colpevole di non avergli procurato un'intera somma di denaro di cui aveva bisogno,

in quel momento non pensò più alla propria onta, no, ma all'avvilimento di lei in faccia a quel rospo ch'ella avrebbe dovuto schiacciare col tacco degli stivalini! E quando vide che colui, strappatigli di mano i biglietti di banca e contatili, glieli schiaffava in viso e alzava la mano per picchiarla, si sentì colpito lui sul volto, a traverso l'uscio. Dentro, una molla gli scattò. Il mostriciattolo non aveva avuto tempo di scappare all'urtone che aveva quasi fraccassato i battenti. Con le mani fra'capelli, senza un grido, immobile, Virginia guardava atterrita i corpi, aggrovigliati come due serpenti, che si divincolavano sul tappeto in lotta feroce. Il nano guaiva fra la morsa di quelle braccia di acciaio, sotto quei pugni che gli piombavano addosso come colpi di maglio e gl'illividivano e gl'insanguinavano la faccia.³²

È la traslitterazione letteraria di una darwiniana lotta per l'esistenza. L'effetto è un totale rovesciamento del gioco delle parti. Virginia, la «regina», la «maga», «bella e superba», si fa «dimessa come una serva»³³, totalmente soggiogata da «quell'atto di forza brutale» che, svelandole nel marito un insospettabile vigore sommerso, glielo rende, seppur tardivamente, amabile³⁴. L'evoluzione dell'intimo è significativamente tradotta in una trasformazione fisiologica, non diversamente dal modo in cui molte specie animali sono sottoposte, periodicamente, alla muta:

²⁸ Ivi, p. 386.

²⁹ Si veda P. ZAMBON, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento. Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 147-148.

³⁰ *Mostruosità*, p. 380.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 384.

³³ Ivi, pp. 378, 379, 382, 386.

³⁴ «Perché ora, sì, lo amava lei, colpita profondamente da quell'atto di forza brutale che aveva lasciato mezzo morto sul tappeto del salottino il vigliacco che stava per picchiarla!», ivi, p. 385.

Si, gli si aggirava lei intorno [...] con sguardi smarriti, dimessa come una serva, senza implorare pietà, mentre sentivasi rifiorir nel cuore qualcosa di nuovo, e tutto il passato le si andava dileguando via via dal corpo colle invisibili scaglie della pelle, che si rinnovava e diventava più fina, più trasparente, senza riflessi, d'un candore di marmo!³⁵

Il suo nome, Virginia, che a un lettore attento alle consonanze dell'onomastica con il destino dell'eroe suonava come una nota antifrastica³⁶, stonata con il programmatico registro tragico del *fait divers* messo in scena, trova qui, nel «candore di marmo» della pelle rigenerata la sua scoperta intenzionalità. Semmai una traccia gli era stata offerta dal ritratto di Tranquillo Cremona che campeggia nello studio del marito e che questi non si stanca di ammirare, affascinato dal linguaggio della pittura che è, contrariamente all'arte del racconto, sottratto per sempre alle trappole della temporalità:

Soltanto il ritratto del Cremona, quella divina figura immortalata dall'arte, gli faceva battere il cuore come una volta. Era stato fatto nei primi mesi del loro matrimonio quando lo splendido fiore della bellezza di lei non era stato ancora inquinato; e tutta la pudica innocenza della vergine diventata appena donna s'era rifugiata su la meravigliosa tela dove il pittore aveva diffuso più largamente la magica fosforescenza del suo pennello.³⁷

Al contrario, Giovanni, trasformatosi da dominato in dominatore, «sentiva rivoltarsi ogni giorno di più dal lezzo del passato che si sprigionava da quel corpo di donna maculato di baci e di carezze altrui»³⁸. La passione si converte in ribrezzo — un parolachave del *corpus* delle *Appassionate* perché eletta a titolo di una delle più conosciute e controverse novelle³⁹ — fino a spingerlo, in chiusura, a un tentativo di uxoricidio, stornato dal casuale arrivo del padre di lui: «Gli s'era inginocchiata ai piedi, credendo d'intenerirlo, e s'era sentita afferrare pel collo da due granfie di belva che tentavano di strozzarla»⁴⁰. Il sipario scende sui singhiozzi del marito, lasciando al lettore, come ancora Alvaro indica, di «indovinare il futuro»⁴¹.

Nella storia di Capuana, lo schema narrativo di *Mostruosità* (marito tradito dalla moglie — conseguente disprezzo della moglie per il marito — diverso comportamento del marito — ribaltamento della situazione), sottoposto ai filtri della riscrittura, doveva riemergere nell'immaginario del suo autore nella novella *Un consulto legale*, pubblicata

³⁵ Ivi, p. 386.

³⁶ Sui significati dell'onomastica nei romanzi, si veda F. FERRUCCI, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura italiana, Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1886, pp. 887-901.

³⁷ *Mostruosità*, p. 387.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Più critici hanno rilevato che la novella *Ribrezzo*, compresa nel *corpus* delle *Appassionate*, è una possibile "fonte" letteraria del romanzo *L'esclusa* di Luigi Pirandello; si vedano P.M. SIPALA, *Da «Giacinta a «L'esclusa»*, in *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974, pp. 17-28 e N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 27.

⁴⁰ *Mostruosità*, p. 387.

⁴¹ « — Perché non me l'hai lasciata finire? — egli disse a suo padre sopraggiunto per caso. — Perché non me l'hai lasciata finire? — Suo padre lo guardò stupito. — Oh, mi sentivo più felice [...] allora! — esclamò Giovanni. E scoppiò in singhiozzi», ivi, pp. 387-388.

sul "Marzocco" nel 1903 e poi rifluisce nella raccolta *Coscienze* del 1905⁴². Sorta di citazione intertestuale, *Un consulto* sottrae alla tematica sentimentale la sua drammaticità per rivestirla degli ornamenti leggeri dell'ironia: tutto è raccontato attraverso un serrato dialogo tra il marito, il signor Costa, determinato a sancire legalmente il fallimento del proprio matrimonio, e l'avvocato Pontieri che, tra manzoniani ricorsi al lessico lapidario del latino, lo convince a risolvere la questione armandosi di un «poderoso nerbo di bue» con cui picchiare «una due volte la settimana, da lasciare i lividi» la moglie fedifraga e insolente⁴³. Se il racconto dell'81 era focalizzato sulla psicopatologia di un rapporto coniugale, ora ciò che interessa il narratore è la messa in scena di «una coscienza elastica», quella dell'avvocato⁴⁴, sorta di umoristico *raisonneur*, intento a dimostrare l'inconsistenza e la relatività di ogni valore; primo, tra tutti, quello della passione. La valenza antifrastrica di questa rivisitazione è affidata, oltre che alla scomparsa dalla scena dell'inquietante bellezza di Virginia, vampiresca *femme fatale* – «dei non conosce mia moglie», dice il signor Costa, «è tale che l'accoppierebbe un buffetto: magra, allampanata, pelle e ossa»⁴⁵ – al paradossale epilogo della novella – il consiglio dell'avvocato si rivela, infatti, prezioso, adatto a ricomporre il *ménage* matrimoniale – che sfrutta le possibilità narrative del grottesco⁴⁶.

Testo destinato a rientrare in una storia, ancora tutta da farsi, dei complessi rapporti tra lo scrittore mineota e Pirandello, intessuti di «suggestioni reciproche, di trasformazioni e di recuperi»⁴⁷, *Un consulto legale* testimonia la vitalità sperimentale dell'ultimo Capuana a nostro avviso parallela al "valore" dei suoi più tardivi discorsi critici riconosciuto, con convincente dimostrazione, da Antonio Palermo⁴⁸.

Dalla raccolta *Il decameroncino* del 1901 fino a *La volontà di creare* del 1911, passando per *Delitto ideale* del 1902 e per *Coscienze*, seppure in maniera visibilmente ridotta, l'Amore, l'Adulterio e la Gelosia – tre voci chiave del discorso amoroso – continuano a ripresentarsi alla fantasia dello scrittore, ora, però, provvisto di altri alambicchi e di nuovi reagenti: la parapsicologia, il magnetismo, l'occultismo concorrono sì a disintegrare la sostanza fisiologica della passione – «Maya, la divina illusione» la definisce infatti il dottor Maggioli, narratore del *Decameroncino*⁴⁹ – ma non tradiscono la costante ricerca del vero da Capuana ancora perseguita con giovanile tenacia.

⁴² Tanto lo schema narrativo della novella, quanto la sua riscrittura nella posteriore raccolta *Coscienze*, ci sono stati suggeriti da C. VANNOCCI nel suo *La casistica della coscienza*, in AA.VV., *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 107-108. Dello stesso volume si veda il saggio di L. LORENZI, *La casistica della passione*, pp. 29-59.

⁴³ *Un consulto legale*, ora in L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, tomo III, Roma, Salerno editrice, 1974, pp. 131-132.

⁴⁴ Ivi, p. 128.

⁴⁵ Ivi, p. 130.

⁴⁶ « – Me ne darà notizie da qui a un mese. Se però il mio consiglio avrà portato buon frutto, pensi che un onorario sarebbe poco; ci vorrà il palmario. Lo pretendo. – Due mesi dopo il signor Costa gli presentava un bel cronometro con doppia cassa in oro e pesante catena. – È il suo palmario, avvocato! Ma per lei – soggiungeva – varrà assi più la mia gratitudine. È immensa! –», ivi, p. 132.

⁴⁷ E. SCARANO, Introduzione a AA.VV., *Novelliere impenitente*, cit., pp. 25-26.

⁴⁸ A. PALERMO, *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana*, in AA.VV., *L'Illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 297-316.

⁴⁹ L. CAPUANA, *Il Decameroncino*, in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, tomo II, Roma, Salerno editrice, 1974, p. 185.

Renitente ormai a farsi notomizzare, la passione gli si offre, adesso, come un soggetto ideale per raccontare i percorsi illogici e misteriosi della psiche umana, per conoscere le inquietudini dell'“io”. Disponibile, come Verga non fu, a derogare agli statuti dell'impersonalità⁵⁰, “l'anima” non constitui per la scrittura capuana una soglia invalicabile e l'ultima produzione novellistica, insieme al *Marchese di Roccaverdina*⁵¹, stanno lì a confermare che, a dispetto di quanto affermavano *i cavalieri dello spirito*, impegnati a sostenere «illecite primogeniture», «l'analisi psicologica 'seria' (in senso auerbachiano)» fu, invece, per dirla con Bigazzi, «una scoperta naturalista»⁵².

⁵⁰ Sulla fedeltà di Verga alla scrittura dell'“impersonalità”, “sincera” e “spassionata”, si veda G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto. Verga dal "Mastro-don Gesualdo" alla "Duchessa di Leyra"*, ora in *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 69-87.

⁵¹ In un'intervista rilasciata ad Ugo Ojetti (ora in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1985) Capuana affermava a proposito del *Marchese di Roccaverdina*: «In esso cercherò di contemporare i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico» (p. 19).

⁵² R. BIGAZZI, *Appendice. Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in *op. cit.*, p. 475.