

EFFETTI D'UN INFLUSSO (MAI) INTERROTTO:
LA PRESENZA DI CAPUANA NELL'ULTIMA NOVELLA DI PIRANDELLO

Domenico Tenerelli

Abstract

Il saggio intende approfondire l'influenza di Luigi Capuana, verista aperto alle fascinazioni dell'occulto, su *Effetti d'un sogno interrotto* (1936), l'ultima novella di Pirandello, in cui i sogni diventano realtà, il fantastico è consuetudine e i fantasmi prendono vita. In un clima sospeso tra sonno e veglia, nell'intreccio di Eros e Thanatos, in questo racconto – in cui è pure rinvenibile l'ascendenza di Théophile Gautier – si dischiude in forme peculiari l'anelito pirandelliano a declinare irrazionalisticamente l'atto creativo secondo i dettami capuaniani in *Spiritismo?* (1884) prima e, velatamente, ne *L'allucinato* (1897) poi: un intento egualmente centrale ne *I giganti della montagna*, in cui le antiche influenze della teosofia e dello spiritismo, ereditate anticamente dal Capuana e mediate dall'ausilio delle nuove tecniche cinematografiche, affiorano ancora per un'ultima volta.

The essay aims to focus the influence that Luigi Capuana, “verista” inclined to the occult’s fascination, had on *Effetti di un sogno interrotto* (1936), the last Pirandello’s tale, where dreams become reality, the fantastic becomes habit and ghosts come to life. In an atmosphere hanging between sleep and wakefulness, weaving together Eros and Thanatos, this tale – where also Théophile Gautier’s influence is remarkable – especially shows the way Pirandello conceived literary creation as irrational, by following Capuana’s dictates in *Spiritismo?* (1884) and after, covertly, in *L'allucinato* (1897). The same aim pervades *I giganti della montagna*, where the ancient influences of theosophy and spiritism, formerly inherited by Capuana and afterwards enriched by the new cinematography techniques, emerge again for the last time.

Parole chiave

Pirandello, Capuana, onirismo, creazione artistica

Contatti

domenico.tenerelli@gmail.com

Pubblicata per la prima volta il 9 dicembre 1936, il giorno prima della morte di Pirandello, la novella *Effetti d'un sogno interrotto*, pervasa da evidenti tracce capuaniane, è un *unicum* all'interno del *corpus*: sviluppando e accorpando i tre indirizzi tematico-concettuali fondativi del legame tra i due scrittori – il richiamo per l'irrazionale, la critica alla scienza positiva e i procedimenti afferenti la creazione artistica –,¹ la novella ne rappresenta di fatto un'ultima e sintetica testimonianza, risultando altresì intimamente legata, per l'innovativa declinazione dell'atto creativo, ai *Giganti della montagna*.

¹ Circa il debito letterario e ideologico di Pirandello nei confronti di Luigi Capuana, in particolare riguardo all'interesse per spiritismo e teosofia e al loro uso strumentale ai fini della critica al positivismo e della genesi del personaggio, cfr. in particolare: G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1982², A.R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000 e A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982.

La novella, nello specifico, è una delle poche pienamente fantastiche di Pirandello,² il quale si avvale del tema già sperimentato della «realtà del sogno»³ che si impone anche nella veglia, influenzandola e introducendovi un evento che, nella sua assurdità, è vero: lo stesso motivo del quadro animato, centrale nella novella, è tipico del racconto fantastico. Di lunga tradizione,⁴ il tema del *living portrait* trova nell'Ottocento con Hoffmann e Gautier i suoi maggiori interpreti: riguardo quest'ultimo Savio ricorda in particolare il racconto del 1831 *La Cafetière*⁵ (che molto deve alle tecniche narrative dell'autore tedesco),⁶ in cui gli antenati raffigurati negli arazzi e i personaggi dei quadri della casa in cui è ospite il protagonista Théodore prendono vita poco prima che lui si addormenti. Simile situazione è rinvenibile nella didascalia del secondo atto del dramma *Quando si è qualcuno* (1932) di Pirandello dove i ritratti di vari poeti prendono vita durante il «sogno di biblioteca» del protagonista ***, uscendo dalle cornici e cominciando a gesticolare e conversare tra loro, in una scena che, già prefigurata quale metafora di poetica nel giovanile, e tuttavia fondativo *L'azione parlata*,⁷ di fatto anticipa, nei luoghi e nei temi, molte dinamiche di *Effetti d'un sogno interrotto*.

Il dipinto raffigurante un'enigmatica *Maddalena in penitenza*⁸ (difatti unica «compagnia» del solitario e impenetrabile protagonista), silenzioso e pur determinante fulcro della novella, funge a Pirandello non solo da strumento per approfondire questioni di natura estetica,⁹ ma altresì, assurgendo a funzione di vero e proprio *tableau vivant*,¹⁰ per riproporre a minore, sul modello di *Omphale* (1834) di Gautier,¹¹ il dilemma

² Pellini indica come *Effetti d'un sogno interrotto* rappresenti «la più significativa fra le rare incursioni di Pirandello nel fantastico» (P. PELLINI, *Un narratore fragile: Pirandello, Effetti d'un sogno interrotto*, in ID., *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001, pp. 229-239: 229), seppur di un fantastico «anacronistico», risultando difatti una «ripresa tardiva d'un modulo ottocentesco in un momento in cui il fantastico ha già imboccato [...] strade assai diverse» (L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. CESERANI ET AL., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288: 208-210).

³ Circa il motivo del sogno «reale», già rinvenibile nella novella *La realtà del sogno* del 1914, non sono da escludere possibili matrici teosofiche, come si segnala in J.B. REY, *Pirandello e il mondo degli spiriti*, in «Rivista di Studi Pirandelliani», II, 1, gennaio-aprile 1979, pp. 47-60: 52 e R. DAL MONTE, «Lunghi discorsi col fuoco». *Magia ed esoterismo in Pirandello*, in «Studi novecenteschi», 1, 2005, pp. 91-121: 100.

⁴ Sull'argomento, di ampia bibliografia, è fondamentale il volume sopra citato di PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, cit.

⁵ D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea Novara 2013, p. 97.

⁶ L. BINNI, *Introduzione* a T. GAUTIER, *Racconti fantastici*, introduzione e note di L. Binni, traduzione di E.K. Imberciadori, Garzanti, Milano 2011, pp. 6-18: 8. L'interesse di Gautier per E.T.A. Hoffmann è da collocarsi negli anni a cavallo tra i '20 e i '30 dell'Ottocento, contestualmente alla proliferazione della narrativa di gusto romantico e alla scoperta da parte dell'élite culturale francese dello scrittore di Königsberg (ivi, p. 9).

⁷ Nell'articolo uscito nel 1899 Pirandello, riprendendo un componimento del *Romancero* di Heine, accostava il tema del quadro vivente di tradizione fantastica a questioni fondative del concepimento artistico e dell'autonoma verità del personaggio sulla scena, difatti elevando la creazione artistica al piano del medianico e del soprannaturale per mezzo della prodigiosa azione della luna, fulcro centrale in tante rappresentazioni del fantastico ottocentesco, capace di staccare dalla loro immota giacitura e animare le figure dei quadri del castello.

⁸ Assunta centralità dottrinale e iconografica durante il periodo secentesco della Controriforma (incarnando quell'ideale di penitenza che la riforma luterana aveva difatti cancellato), la Maddalena sarebbe poi divenuta una delle icone del romanticismo, a metà tra misticismo e sensualità, bellezza interiore ed esteriore (cfr. *Il complesso della Maddalena* in M. COMETA, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma 2005, pp. 98-114: 99): per un approfondimento bibliografico sulla figura di Maria Maddalena si guardi G.B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, prefazione di S. Carandini, Palomar, Bari 2006. Questa, invero, non è l'unica Maddalena di Pirandello, il quale ne aveva profilata un'altra già nel secondo atto dei *Giganti della montagna* pubblicato sulla rivista «Quadrante» nel 1934, per poi riproporla enigmaticamente nell'incompiuto terzo atto pubblicato postumo.

⁹ Pellini nota come il motivo venga spesso introdotto in quei racconti fantastici che, seguendo la linea Hoffmann-Gautier, «si interrogano sulla natura del genio e sui procedimenti della creazione letteraria ed artistica» (PELLINI, *Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo Ottocento*, in «Belfagor», LVI, 1, 31 gennaio 2001, pp. 11-33: 11).

¹⁰ Come puntualizza Cometa, nell'Ottocento romantico i *tableaux vivants* risultano «vere e proprie «macchine desideranti» [...] che mettono in relazione corpi animati, immagini e dipinti» (COMETA, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 9).

¹¹ Pellini indica come la novella sia «sicuramente ispirata» al racconto dello scrittore francese, rappresentandone difatti una riscrittura «rovesciata»: scopo di Pirandello è, secondo il critico, traslare l'«erotismo euforico» d'evasione nell'*ancien régime* libertino del francese entro un contesto arretrato, bigotto e borghese in cui l'erotismo non può che risultare «frustrato» (Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, cit., pp. 229-230).

romantico del rapporto tra Eros e Arte,¹² il quale assume sfumature umoristiche che fanno capo all'inesauribile tema del doppio, ripreso in chiave fantastica per mezzo del «*topos* usuratissimo» della *ressemblance*, ossia del rinvenire in un quadro le fattezze di una persona reale¹³: il soggetto biblico del quadro al centro nella novella ha (o meglio, aveva), infatti, un suo referente nella defunta moglie di un «signor forestiere» condotto da un antiquario amico del protagonista a visionare il dipinto. Analoga circostanza è riscontrabile ne *La Toison d'or* (1839) ancora di Gautier, dove la *Maddalena* ritratta ai piedi del Cristo nella *Deposizione dalla croce* di Rubens di cui si innamora il protagonista Tiburce ha un suo sosia nella bella Gretchen¹⁴: come rileva Cometa, il modello del racconto è da rinvenire nel *Signor Formica* di Hoffmann, il quale «inaugura [...] una tradizione letteraria secondo la quale dell'amante del Cristo ci si può innamorare»,¹⁵ come d'altronde si lascia velatamente intendere che accada in *Effetti d'un sogno interrotto*. La notte seguente all'incontro con il vedovo, uscito pazzo al solo pensiero che qualcuno potesse ammirare le nudità della *Maddalena*/moglie (che ha infatti il petto scoperto), il protagonista, talmente suggestionato dagli eventi del giorno appresso, lo sogna. Il sogno, tuttavia, interrotto per via dell'improvviso risveglio del sognatore, non fa in tempo a rimanere limitato allo stato del sonno, invadendo anche i primi secondi della veglia:

Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e l'immagine della *Maddalena* diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori [...]; dimodoché [...] potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righine bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrette s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva [...]. Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della *Maddalena* farsi vivi, sollevare le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia.¹⁶

Il sogno del protagonista sprigiona dunque una malcelata sensualità, elemento pervasivo dell'onirismo pirandelliano,¹⁷ di cui gli occhi animati della licenziosa *Maddalena* si fanno tradizionale veicolo.¹⁸ Se da una parte, dunque, la scena onirica, grottescamente configurata, diviene il luogo dell'emersione del desiderio represso,¹⁹ in tal caso esplicito successivamente dalla vergogna del protagonista nel raccontare il contenuto del sogno all'antiquario, essa è anche tramite di quell'*unheimliche* che ci introduce direttamente nella dimensione del fantastico: un fantastico che – *ça va sans dire* – «conserva un'impronta, per così dire, pirandelliana»²⁰ e una certa coloritura umoristica, da rilevare specialmente nel «pigiama a righine bianche e blu» indossato dal vedovo in sogno, il quale, tuttavia, è il medesimo indossato nella realtà, quando il protagonista, atterrito e impossibilitato a restare un secondo in più nella *maison hantée* dal «fantasma» della donna, si precipita nell'albergo dove alloggia il forestiere per volergli non solo vendere il quadro, ma

¹² PELLINI, *Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo Ottocento*, cit., pp. 20-27.

¹³ PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, cit., p. 233.

¹⁴ LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit., p. 211.

¹⁵ COMETA, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, cit., p. 115.

¹⁶ PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1936, ora in ID., *Tutte le novelle. III 1914-1936*, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, pp. 619-623: 621-622.

¹⁷ In Pirandello il sogno è spesso tramite dell'eros, ma attraverso un *modus operandi* invero atto a dischiudere problematicamente quegli istinti sessuali messi a tacere dalle barriere erette dall'«anima morale», le quali nell'incoscienza del momento notturno risultano inefficaci: si pensi ai primi esempi di *Tu ridi* (1912) e *La realtà del sogno* sino al più prossimo *Visita* il rapporto amoroso tra il protagonista e Anna Wheil non solo non si consuma, ma viene troncato sul più bello nel momento in cui l'io narrante, in procinto di ammirare il seno scoperto della donna, si sveglia.

¹⁸ Superfluo ricordare il ruolo della vista all'interno della tradizione letteraria dell'innamoramento tra l'uomo e la donna, di cui sono proprio gli occhi, a partire dal *De amore* di Cappellano o dagli stilnovisti e Dante, a costituire il tramite del sentimento amoroso.

¹⁹ Come nota Pellini, il coinvolgimento emotivo del protagonista nella vicenda, mascherato nella prima parte del racconto da uno stile narrativo volutamente ironico e distaccato, si palesa nell'incoscienza del sogno: «sintesi perfetta [...] di attrattive materiali e rigore morale», la figura della *Maddalena* non può che risultare immagine di quell'«erotismo frustrato» che ben si contestualizza nell'ambiente meridionale della novella (suggerito da vari elementi) in cui il sesso è tabù (PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, cit., pp. 232-237).

²⁰ BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Buzzati, Pirandello*, Longo, Ravenna 1982, p. 128.

addirittura affittare tutta la casa. La «realità del sogno», dunque, invade quella della veglia, imponendo una verità inverosimile ed inspiegabile nella sua assurda coincidenza,²¹ dinanzi alla quale il protagonista/autore non può che arrestarsi, attonito e sbigottito: «La verità dei sogni [...], più vera di noi stessi»²² come annuncia Ilse nei *Giganti della montagna* riprendendo le parole di Cotrone, una verità incredibile eppure impossibile da confutare, di cui ne è prova tangibile il pigiama del vedovo, oggetto mediatore atto a coordinare la dimensione *di là* con quella *di qua*, come in molti racconti fantastici.²³ È questo, in sostanza, il motivo del sogno come esistenza parallela presente in molte novelle di Capuana,²⁴ a cui Pirandello aggiunge, declinandolo grottescamente, il tema del *Doppelgänger*: in tal senso è soprattutto la presenza del vedovo a fare la differenza e a dimostrare l'esistenza di una dimensione spazio-temporale onirica egualmente concreta quanto quella fenomenica, in quanto egli non solo indossa nella realtà il medesimo pigiama che aveva in sogno, ma ha pure sognato lo stesso sogno del protagonista, presentandosi poi realmente in casa sua. Inserito all'interno della cornice fantastica, il fine di Pirandello, tuttavia, si esplica antifrasticamente nel finale della novella, quando l'antiquario tenta di riordinare razionalmente il caso inesplicabile:

– Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni! – non rifiniva intanto d'esclamare l'antiquario. | Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano. | – Allucinazioni.²⁵

Ma, come scrive Almansi a proposito della resa del sogno in letteratura, «le fantasie diurne emigrano nel sogno notturno; gli incubi notturni rimpatriano al di qua della frontiera della veglia. Chi ignora questo traffico, il miope positivista, è, quasi per definizione, uno sciocco»²⁶: analogamente, il curioso evento del giorno di cui era stato vittima il protagonista – la folle gelosia del vedovo che avrebbe speso fior di quattrini pur di non lasciare il quadro che ritraeva la moglie/*Maddalena* in casa di un altro uomo – impressiona talmente tanto il protagonista da traslarsi oniricamente in lui con esiti grotteschi ed inquietanti. Il sogno, dunque, risulta strumento nelle mani di Pirandello per rivangare la polemica antiscientifica e muovere una critica alle verità ossificate della scienza positiva in nome del proprio relativismo gnoseologico: in tal senso l'antiquario assume il ruolo dell'esponente del polo razionale che si pone antitetivamente rispetto all'irrazionalità dell'evento, sminuendolo e cercando di ricondurlo entro il sicuro *range* della scienza ufficiale: dinamica, questa, invero frequentissima nei racconti di Capuana (si pensi, su tutte, a *Un vampiro* del 1904), ma anche nelle novelle «capuaniane» di Pirandello, quali *La casa del Granella* (1905) e *Dal naso al cielo* (1907). Pirandello dunque, nelle ultime righe dell'ultima novella pubblicata (e verosimilmente scritta) in vita, torna indietro di trent'anni, non solo recuperando antichi motivi, ma altresì attingendo di netto ad un passo di una novella di Capuana, di cui produce un vero e proprio calco. Il racconto in questione è *L'allucinato* del 1897, noto a Pirandello in quanto citato in un articolo recensorio dello stesso anno circa il volume di novelle in cui esso fu successivamente incluso, *Il braccialetto*,²⁷ una cui copia con dedica dello stesso Capuana era presente nella sua biblioteca di via Bosio a Roma.²⁸ Il protagonista della novella è soggetto a ripetute allucinazioni che non gli permettono più di distinguere la realtà fenomenica e vive «come in sogno», sino al gesto estremo del tentato omicidio della moglie che ne pare sancire clinicamente la follia e mettere fine alle visioni: dopo molti anni egli si interroga circa la propria tragica esperienza giovanile, riscontrando altresì come i dottori non gli abbiano mai dato una spiegazione soddisfacente di quel suo antico stato che tuttavia si rinnova in determinate circostanze. Il racconto si conclude, dunque, così:

²¹ Ivi, pp. 126-127.

²² PIRANDELLO, *I giganti della montagna* (1937), in ID., *Maschere nude*, III, introduzione di S. Campailla, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Newton Compton, Roma 2007, pp. 1237-1267: 1258.

²³ LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit., p. 225.

²⁴ Si pensi a *Idem per diversa* (1890), *Il sogno d'un musicista* (1901) e *Sogni... non sogni!* (1905): per un approfondimento critico circa tale gruppo di racconti si rimanda ad A. CEDOLA, *Introduzione a L. CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Pendragon, Bologna 2007, pp. 7-61: 18-21.

²⁵ PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto*, cit., p. 623.

²⁶ G. ALMANSI, C. BÉGUIN, *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Garzanti, Milano 1988, p. 43.

²⁷ L'articolo si intitola *Romanzi e novelle* ed uscì sulla «Rassegna Settimanale Universale» il 5 dicembre 1897 firmato Giulian Dorpelli (anagramma di Luigi Pirandello).

²⁸ Cfr. *Biblioteca di Luigi Pirandello. Dediche d'autore*, a cura di D. Saponaro e L. Torsello, presentazione di F. Angelini, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Bulzoni, Roma 2015, p. 30.

Gli scienziati che ho consultati mi hanno tutti risposto: | – Allucinazioni! Allucinazioni! [...] Che povera cosa è la nostra scienza, se non sa dirci niente di positivo intorno a fenomeni che avvengono dentro di noi senza ragione apparente, che spariscono allo stesso modo, e non si rinnovano più! | Allucinazioni! | E se invece?...²⁹

Come si può notare, l'*explicit* di *Effetti d'un sogno interrotto* ricalca il finale della novella di Capuana non solo terminologicamente, ma anche nella disposizione grafica: ci si interroga dunque sul motivo per cui Pirandello sia risalito ad una novella così antica che esula sostanzialmente dal *modus operandi* utilizzato dall'autore nelle ultime novelle del quinquennio '31-'36. Lo stesso *topos* della critica alla scienza in difesa dell'evento sovranaturale non è propriamente un motivo frequente degli ultimi scritti di Pirandello, nonostante essi siano quelli maggiormente pregni di elementi che strizzano l'occhio all'irrazionale, all'onirico³⁰ o, come parte della critica ha rilevato, al surreale³¹: tuttavia ciò parrebbe trovare una giustificazione più che plausibile scandagliando ulteriormente questo rinnovato rapporto tra Pirandello e Capuana, nello specifico cercando di instaurare un parallelo tra i due per quanto attiene al campo della teoresi artistica.

L'ultima novella di Pirandello, infatti, pare rappresentare un irripetibile esempio di una possibile nuova stagione interrotta solo dalla morte che avrebbe portato lo scrittore a configurare organicamente in senso onirico e irrazionalistico la creazione artistica, come risulta difatti ancor più probabile leggendo gli incompiuti *Giganti della montagna*: in tal senso non è da escludere che Capuana, il quale contribuì a fornire spunti a Pirandello per la teoria del personaggio autonomo,³² lo abbia altresì indotto a pensare il sogno come ad una vera e propria opera d'arte concepita dal soggetto in condizioni di incoscienza. A tal proposito è il personaggio capuaniano del dottor Maggioli, narratore-interprete dei casi illustrati nelle dieci novelle del *Decameroncino* (1901), a risultare un inaspettato tramite di nozioni estetiche cui Pirandello non sarebbe stato indifferente: se la situazione illustrata nella *Conclusion* – con il dottore assediato dalla «strana allucinazione» dei personaggi di una novella (inconclusa) da lui concepita anelanti ad una chiusa – avrebbe con tutta probabilità ispirato il motivo pirandelliano del personaggio rifiutato e desideroso di una realizzazione artistica,³³ un assunto espresso dal Maggioli nella novella *Il sogno d'un musicista*, presente nella medesima raccolta, risulterebbe una potenziale base ideologica per la concezione estetica del momento onirico nell'ultimo racconto di Pirandello. Riconducendo al concetto swedenborghiano di «spirito» la facoltà di sognare, Maggioli afferma che esso «nel sogno [...], crea opere d'arte che, sveglio, era incapace di creare»³⁴: come osserva Cedola, Capuana attribuisce al sognatore «facoltà artistica»,³⁵ in quanto capace di creare inconsciamente immagini vivide atte a costituire un'opera d'arte seppur «accidentale e perciò non organica» in quanto concepita inconsciamente con lo stesso atto del sognare, come avrebbe ulteriormente puntualizzato il Làrcani in *Sogni... non sogni!* di qualche anno dopo.³⁶ La medesima dinamica pare dispiegarsi in *Effetti d'un sogno interrotto* in cui viene inscenato l'atto del concepimento artistico *in fieri*, interrotto, tuttavia, nel momento in cui il sognatore/Autore si sveglia e riprende coscienza. Gli indizi ci sono tutti: l'opera d'arte presenta infatti terminologia e caratteri da sempre, nell'opera pirandelliana, associati alla creazione artistica. Pirandello parla dei «fantasmi»³⁷ del sogno, ossia il vedovo e la Maddalena, avviluppati

²⁹ L. CAPUANA, *L'allucinato*, pubblicata su «La Tribuna illustrata», luglio 1897, ora in ID., *Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 197-217: 217.

³⁰ Sull'onirismo pirandelliano delle novelle degli anni '30 cfr. in particolare C.S. NOBILI, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2007, pp. 143-159 e, in altra angolazione, V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 65-94.

³¹ Circa il problematico surrealismo pirandelliano cfr. in particolare G. PETRONIO, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in AA.VV., *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1980, pp. 211-228 e R. LUPERINI, *Pirandello*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 152-163.

³² L'assunto dell'impersonalità del personaggio, di derivazione invero verista, era stato propagandato in Italia proprio dal suo più autorevole teorico, nello specifico nel saggio *Gli «ismi» contemporanei* del 1898 (PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 22-23).

³³ M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998, p. 40: si pensi, nello specifico, alle novelle pirandelliane *Personaggi* (1906) e *La tragedia d'un personaggio* (1911).

³⁴ CAPUANA, *Il sogno d'un musicista*, pubblicata ne *Il Decameroncino*, Giannotta, Catania 1901, ora in ID., *Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 105-110: 106.

³⁵ CEDOLA, *Introduzione* a ivi, p. 29.

³⁶ CAPUANA, *Sogni... non sogni!*, pubblicata su «Il Marzocco», giugno 1905, ora in ivi, pp. 267-272: 269.

³⁷ Pupino, adducendo pregnanti riscontri testuali, indica come il termine «fantasma», interfungibile con quello di «ombra», «spettro», «spirito», costituisca un sinonimo del termine «personaggio», sottolineando come l'estetica

in un amplesso sul «divano» di fronte alla camera da letto che «ha una specie di alcova»,³⁸ posto nell'altra metà della camera che serve da «studio»: i due, dunque, si palesano su un divano presente nello studio del sognatore/Autore come i vari Leandro Scoto (*Personaggi*), dottor Fileno (*La tragedia d'un personaggio*) o la Anna Wheil di *Visita* avevano fatto anni prima.³⁹ Si intuisce dunque come la minuzia descrittiva dell'ambiente della novella sia funzionale ad indicare come essi siano veri e propri fantasmi/personaggi concepiti nel sogno/opera d'arte del protagonista, i quali, tuttavia, «non ebbero il tempo di rientrare in lui e rimasero fuori»⁴⁰ anche nei primi istanti della veglia. Alcuni anni prima, Enrico IV aveva ammesso:

E io penso, Monsignore, che i fantasmi, in generale, non siano altro in fondo che piccole scombinazioni dello spirito: immagini che non si riesce a contenere nei regni del sonno: si scoprono anche nella veglia, di giorno; e fanno paura. Io ho sempre tanta paura, quando di notte me le vedo davanti...⁴¹

Tale asserzione, oltre a conestare un'ipotesi psicofisiologica della creazione dei fantasmi, ne sottende altresì una estetica: è infatti lo spirito, rifinito concettualmente da Pirandello in ottica séaillesiana rispetto a quella capuaniana descritta poco sopra (per cui esso è più prossimo, per intenderci, alla «forza psichica» del Crookes),⁴² ad aver facoltà, fecondando i germi della sua fantasia, di generare (anche nel sonno) i fantasmi/personaggi o le ombre, come si presenta il vedovo di *Effetti d'un sogno interrotto* molti anni dopo. È infatti lo stesso protagonista della novella, precipitatosi nell'albergo in cui alloggia il forestiere per cedergli in affitto la casa, a dire di averlo «visto in sogno e sorpreso, ombra, nella sua camera»,⁴³ poco prima di dissolversi e svanire alla luce man mano crescente del mattino. Parte della critica ha rilevato come la coda del sogno pirandelliano, oltre a costituire sostanzialmente il nucleo fantastico del racconto, rappresenti altresì un'allusione alla cinematografia: è infatti su questo onirico «schermo virtuale» che è possibile visualizzare le dissolvenze cinematografiche della Maddalena (il *fade in* nel quadro) e del vedovo (il *fade out* nella luce).⁴⁴ Di simili dissolvenze, unite ad ombre e fantasmi, aveva già parlato due anni prima il Mago Cotrone nel secondo atto dei *Giganti della montagna*, in un passo che è stato significativamente letto da Pupino come una vera e propria *féerie* di immagini filmiche⁴⁵:

pirandelliana usufruisca di un apparato terminologico e concettuale che ricorda non solo i generi fantastici, ma pure la cultura teosofica e spiritica «di cui Pirandello fu amateur non inerte» (PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 15) sino agli ultimi anni della sua vita.

³⁸ Come osserva ancora Pupino, l'alcova è «luogo ampiamente indiziato come [...] ricettacolo di spiriti» (ivi, pp. 132-134): è infatti «tra le tende dell'alcova» che Don Diego Alcozè de *Il turno* (1895) vede affacciarsi gli spiriti che gli fanno tanti dispetti. Ma gli spiriti/fantasmi che si palesano nelle alcove pirandelliane non sono solo presenze del mondo *di là*, ma anche personaggi: in *Trovarsi* (1932), infatti, Donata Genzi ha una «visione» immaginativa in cui evoca due personaggi «come fantasmi» sotto un'alcova che diviene un «palcoscenico illusorio» (PIRANDELLO, *Trovarsi*, in ID., *Maschere nude*, III, cit., pp. 1036-1075: 1073-1074), di fatto anticipando il concepimento artistico onirico di *Effetti d'un sogno interrotto*.

³⁹ In *Visita* del 1935 è prefigurato il canonico colloquio tra Pirandello e i suoi personaggi traslato però sul piano onirico, costituendo di fatto una preziosa avvisaglia della declinazione irrazionalistica del momento estetico in *Effetti d'un sogno interrotto*.

⁴⁰ PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto*, cit., p. 621. Riguardo la creazione tutta interiore dei «fantasmi» già il Mago Cotrone aveva annunciato come essi «non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi» (PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 1253), in un assunto che strizza l'occhio al concepimento delle «forme-pensiero» di matrice teosofica. In altra angolazione cfr. anche G. BONIFACINO, *Inventare la verità. Fantasmi dell'allegoria in Pirandello*, in ID., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa Multimedia, Lecce 2012, pp. 131-147.

⁴¹ PIRANDELLO, *Enrico IV* (1921), in ID., *Maschere nude*, I, introduzione di Campailla, a cura di Borzi e Argenziano, Newton Compton, Roma 2007, pp. 153-188: 179-180.

⁴² Segnalata con entusiasmo da Capuana già in *Spiritismo?*, è in *Nuovi ideali di arte e di critica* (1899) che lo scrittore ne avrebbe presentato gli usi che tale forza avrebbe potuto avere nell'ambito dell'attività creatrice (ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 62).

⁴³ PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto*, cit., p. 622.

⁴⁴ V. MAGGITI, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli 2007, p. 48: già Bernardi aveva individuato nella novella «un magico esempio di cinema scritto» (S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994, p. 64).

⁴⁵ PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 125.

ILSE: [...] Lei inventa la verità? | COTRONE: Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta [...]. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano.⁴⁶

Al di là del giudizio spesso ambivalente di Pirandello sul cinema⁴⁷ e i suoi rapporti con il teatro (su cui il discorso d'apertura al Convegno «Volta» sul teatro drammatico dell'ottobre '34 avrebbe aperto nuovi e inaspettati scenari), già in un'intervista del 1924 esso era stato elevato a «moyen d'expression artistique» utile a rendere sensibile la «vision de la pensée», il «Rêve» e l'«Hallucination»,⁴⁸ e ancora nel 1929 a immateriale veicolo di «pura musica e pura visione» finalizzato a sommuovere «il subcosciente che è in tutti» evocando «immagini impensate [...], misteriose e mutevoli come nei sogni»⁴⁹: parole che anticipano la mitopoiesi cotroniana e, *in nuce*, la creazione artistica onirica tematizzata in *Effetti d'un sogno interrotto*, di cui le tecniche cinematografiche, lungi da rappresentare un idiosincratico mezzo, ne costituirebbero un valido ausilio. Tra l'altro non parrebbe un caso che la Maddalena presente nei *Giganti* si palesi, nel terzo atto, proprio nei pressi di quell'arsenale delle apparizioni in cui sono stati rilevati riferimenti neanche troppo nascosti al cinema,⁵⁰ a dimostrazione del solido accordo estetico tra l'ultimo dramma e l'ultima novella pirandelliana di cui l'enigmatica figura della peccatrice penitente si farebbe «personaggio mediatore». È inoltre poco prima dell'evocazione della Maddalena che il Mago/*medium* Cotrone enuncia le direttive del concepimento artistico operato dagli Scalognati nella loro magica villa:

COTRONE (*al Conte*): [...] Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo [...]. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste [...] e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore.⁵¹

Requisito minimo istituito da Cotrone per la creazione dei personaggi/spiriti⁵² risulterebbe dunque l'inconsapevolezza del soggetto, parimenti a quanto si evince in *Effetti d'un sogno interrotto*: infatti i personaggi/fantasmi della *Maddalena* e del vedovo, concepiti nell'incoscienza del sogno, svaniscono appena il sognatore/Autore riprende coscienza svegliandosi. La creazione artistica onirica, dunque, avverrebbe in una condizione di obnubilamento della coscienza similmente a quanto teorizzato da Capuana in *Spiritismo?* (1884) riguardo al processo generativo dell'arte, da lui accostato alla pratica della *trance medianica*:

Avviene non di rado che l'opera d'arte sgorgi fuor dell'immaginazione così intimamente compenetrata colla forma [...], che la quasi incoscienza del lavoro diventa una piacevolissima sorpresa. | Un'incoscienza *sui generis*. Non c'è propriamente un vero sviluppo, una vera coordinazione, [...]; ma bensì una specie di fioritura della immaginazione nella temperatura primaverile dello spirito [...]. L'analogia delle produzioni che ne risultano colle comunicazioni spiritiche è spiccatissima.⁵³

Come spiega Capuana poco prima, «l'artista procede [...] come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione»⁵⁴: in tal senso i fantasmi che ispirano lo scrittore, concepiti dalla sua immaginazione in momenti di «vere interruzioni o sospensioni della [...] personalità»,⁵⁵ sarebbero sullo stesso piano di quelli evocati dal *medium* in stato ipnotico e incosciente. Tali considerazioni non erano di certo ignote a Pirandello, il quale, come rileva puntualmente Pupino,⁵⁶ già in una lettera ai familiari del 1887 parlava di certi «fantasmi della [...] mente» che insorgevano nel suo cervello come «una strana

⁴⁶ PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 1254.

⁴⁷ A tal proposito si guardi in particolare AA.VV., *Pirandello e il cinema*, Atti del Convegno internazionale, raccolti e ordinati da E. Lauretta, introduzione di S. Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978.

⁴⁸ R. JEANNE, *Cinq minutes avec Pirandello*, in «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», 15 novembre 1924, cit., p. 7.

⁴⁹ PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929, ora in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006, pp. 1366-1373: 1373.

⁵⁰ PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 130-132

⁵¹ PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., pp. 1252-1253. Similmente, nel primo atto egli aveva annunciato: «Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, e vigliacco chi ragiona!» (ivi, p. 1240).

⁵² «ILSE: Voi credete agli Spiriti... | COTRONE: Come no? Li creiamo!» (ivi, p. 1253).

⁵³ CAPUANA, *Spiritismo?*, Giannotta, Catania 1884, p. 242.

⁵⁴ Ivi, pp. 220-221.

⁵⁵ Ivi, p. 221.

⁵⁶ PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 19-20.

allucinazione», utilizzando una terminologia che non a caso avrebbe riproposto in *Effetti d'un sogno interrotto*, per cui, a questo punto, la fonte costituita da *L'allucinato* avrebbe così una doppia valenza che tanto più ne giustificherebbe l'averne attinto concettualmente dopo decenni: strumentale (poiché, come spiegato, l'evento irrazionale descritto in entrambe le novelle serve per muovere una critica al razionalismo scientifico) ed estetica, in quanto le figure allucinatorie che infestano il protagonista rappresenterebbero niente di meno che un'anticipazione psicofisiologico/sovranaturale delle allucinazioni incarnatesi in veri e propri personaggi nella *Conclusione* del *Decameroncino* prima e, in Pirandello, in *Effetti d'un sogno interrotto* poi.⁵⁷ Lo scopo ultimo dell'ultimo racconto dell'autore, adombrato dal più distinguibile e pure funzionale fine antiscientifico, si dischiude dunque nell'anelito a tracciare nuove vie per definire organicamente l'atto artistico: un procedimento che, a guardar bene, era stato già operato da Pirandello quasi quarant'anni prima.

È infatti nel lontano 1900 che egli aveva più ampiamente dissertato di «certi processi irrazionali connessi con la creazione artistica»⁵⁸ nell'articolo *Scienza e critica estetica*, in cui attuava un'operazione di sincretismo estetico, per così dire, accostando la teoria estetica del personaggio di matrice spiritica del Capuana ai «meravigliosi esperimenti psico-fisiologici» del Binet,⁵⁹ che «classificava [...] lo spiritismo come sdoppiamento della personalità, e il fantasma come un doppio del medium»⁶⁰: un orientamento positivo e decisamente antitetico rispetto alla (peraltro ancora immatura) visione *di là* dello scrittore di Mineo. All'applicazione delle teorie binetiane Pirandello avrebbe poi unito quelle del Gaetano Negri di *Segni dei tempi* che, concordando con Binet, indicava come «nello spiritismo il nuovo personaggio, che nasce dalla scomposizione dell'unità del medio [...] è un determinato personaggio che ha [...] una vita a sé», sicché i fantasmi sarebbero nientemeno che «spettri creati dalla fantasia»⁶¹: spunti che Pirandello, con l'ausilio anche di analoghe considerazioni derivanti dalla dottrina teosofica,⁶² avrebbe applicato allo sviluppo della sua teoria del personaggio. D'altronde, in tale forma pionieristica, l'atto creativo era concepito da Pirandello come poiesi operata (e così garantita di autenticità) in momenti di incoscienza, di disgregazione temporanea degli elementi costitutivi dell'io, come si legge:

E l'artista, nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con gli elementi del suo proprio spirito, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante [...]. Nel momento della creazione non riesce forse l'artista a saper di sé, pur senza averne coscienza, tante e tante cose che nella coscienza normale, spenta la fiamma dell'estro, poi non sa più? non sorprende egli in sé, in quel momento, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della sua esistenza normale e cosciente?⁶³

Il fatto che l'ultimo Pirandello recuperi attivamente la natura irrazionalistica dell'atto artistico è dunque di importanza capitale: tale processo di progressivo deperimento dell'azione della coscienza, infatti, va di pari passo con l'evasione nel sogno e nei meandri dell'inconscio delle ultime novelle, cui la ripresa del modello capuaniano ha di certo contribuito, catalizzando quella sfiducia nei meccanismi della ragione e della logica sempre crescente con l'invecchiare dell'Autore.

Ancora una riflessione può essere fatta riguardo all'influsso di Capuana sull'ultimo racconto di Pirandello, ed in particolare circa il quadro della *Maddalena*: vien fatto di chiedersi il perché dell'impiego

⁵⁷ Non è un caso se anche Cedola rilevi come le voci e i gesti ironici e sarcastici delle non meglio precisate figure frutto delle allucinazioni del protagonista, echeggiando nella sua mente come su una scena teatrale in cui il personaggio è apertamente messo alla berlina, contengano «già qualcosa di pirandelliano» (CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., p. 49).

⁵⁸ G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1966, p. 167.

⁵⁹ Pirandello si riferisce alle indagini cliniche condotte da Binet ne *Les altérations de la personnalité* (1892), volume che, com'è noto, avrebbe esercitato una grande influenza non solo sull'estetica pirandelliana, ma soprattutto sulla sua poetica umoristica della scomposizione sviluppata ne *L'umorismo* del 1908.

⁶⁰ PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 58.

⁶¹ G. NEGRI, *Segni dei tempi. Profili e bozzetti letterari*, Hoepli, Milano 1893, pp. 295-297.

⁶² Riguardo al decisivo apporto fornito all'estetica pirandelliana dalla teosofia (e in particolare dai volumi del Leadbeater e della Besant), si vedano soprattutto i fondamentali capitoli *Magia, teosofia e spiritismo* e «*Spiriti*» e *personaggi* di MACCHIA, *Pirandello e la stanza della tortura*, cit., pp. 46-60, nonché il capitolo *Ombre nell'ombra* in PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 25-31.

⁶³ PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica*, articolo pubblicato su «Il Marzocco» il 1 luglio 1900, ora in ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, cit., pp. 225-229: 227-228.

proprio di questo soggetto, al di là delle sue implicazioni sessuali di certo funzionali allo sviluppo antifrastico della vicenda. Il possibile modello della *Maddalena* ne *La Toison d'or* di Gautier fugherebbe ogni dubbio, senonché non è da escludere un ennesimo spunto capuaniano, a patto di dare come appurata l'analogia tra l'allucinazione artistica medianica e l'allucinazione artistica di matrice onirica presente in *Effetti d'un sogno interrotto: in Spiritismo?* infatti, nel tratteggiare narrativamente i caratteri della prima, Capuana ne fornisce un esempio vissuto personalmente raccontando uno scorcio di vita quotidiana, pur edulcorandone opportunamente i dettagli. Durante una visita in una galleria d'arte romana, egli ammira insistentemente un «ritratto d'ignota» del Van Dyck cercando di indovinarne le origini: nel tornare a casa Capuana, atterrito, percepisce nitidamente una presenza invisibile alle sue spalle, concretizzatasi difatti nell'*Ignota* che gli affiorava ripetutamente alla memoria. Lo scrittore, andando a letto, comincia dunque a figurarsi, con l'ausilio dell'immaginazione, il soggetto per una novella fantastica che affabuli gli eventi del giorno, pur non riuscendo a trovarne la chiusa. Ogni sera l'allucinazione si fa sempre più vivida e «diventava quasi una realtà»:

Sentivo in quello stanzone di via Ripetta la presenza della Ignota. Negli angoli dove l'ombra era più densa, la figura di lei mi pareva si disegnasse ondeggiante, come formata da una leggerissima nebbiolina azzurrognola. | Per qualche momento avevo paura [...] poi riprendevo il tessuto della mia novella [...]...La Ignota mi parlava con tenerezza sempre crescente.⁶⁴

Capuana instaura dunque con la donna proveniente dal mondo dell'*oltre* un vero e proprio rapporto amoroso, che esita parallelamente nella sempre maggiore nitidezza del fantasma, tanto da indurlo a non riuscire a distinguere più la realtà fenomenica dalla realtà dell'allucinazione: l'immagine della donna, tuttavia, appare sempre più spenta fino a svanire definitivamente, un giorno, tra le braccia dell'amato. Capuana crede allora di aver trovato la chiusa per il suo racconto, ma è una pura illusione: non sarebbe mai riuscito a scrivere la novella poiché la forma non rispecchiava l'eterea leggerezza di quell'«allucinazione, o realtà spiritica».⁶⁵ Che l'*Ignota* di Capuana possa esser divenuta la *Maddalena* di Pirandello? Quest'ultima, infatti, prende vita egualmente da un quadro, similmente si palesa al protagonista – «fantasma» – nell'allucinazione onirica, analogamente instaura con lui un rapporto di funebre intesa erotica e pur oltremondana con risvolti perturbanti e ossessivi⁶⁶: ciò, tuttavia, non basterebbe a giustificare un'ulteriore ripresa, senonché caso (?) vuole ci sia uno studio di una *Maddalena penitente* (<https://www.alinari.it/it/dettaglio/WHA-S-039000-3258>) di Antoon Van Dyck,⁶⁷ autore del *Ritratto d'ignota* che perseguita il Capuana.

Non sappiamo dove, quando, e soprattutto se Pirandello abbia mai visto tale quadro, ma è possibile che egli vi abbia trovato, diversamente da Capuana, la «chiusa» per il suo racconto fantastico, che per suggestione e spunti di interesse si distingue spiccatamente all'interno della sua novellistica in quanto sintomatico esempio di quella potenziale nuova e florida stagione che avrebbe difatti accorpato definitivamente il sogno e l'Arte, e di cui *I giganti della montagna*, lungi dal costituirne un adempito paradigma, tristemente divennero l'irrazionalistico, incompiuto epitaffio.

⁶⁴ CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., pp. 232-233: analogamente in *Colloqui coi personaggi* (1915) Pirandello, negli angoli più bui del suo studio, dialoga con le «ombre nate dalla sua passione», i personaggi, appunto.

⁶⁵ Ivi, p. 238. Cedola rileva come il tema dell'ispirazione medianica si colleghi a quello del ritratto vivente, ricordando altresì come entrambi i motivi sarebbero stati ulteriormente rielaborati e declinati esteticamente nella novella del 1900 *La redenzione dei capilavori*, in cui Capuana piega al dominio della creazione artistica anche le teorie mesmeriche (CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 33-34).

⁶⁶ Il protagonista, infatti, presa la decisione di abbandonare la casa infestata dal fantasma della Maddalena, si sente insistentemente seguito dal suo sguardo, tanto da voltarsi spesso per accertarsi di non essere spiato con malizia. Il motivo dell'ossessione, declinato esteticamente, fa capo alla teosofia e in particolare al *compagnon astral* del Leadbeater di cui parla Mattia Pascal in un passo poi espunto dal romanzo, in sostanza la personificazione (in personaggio) di un pensiero fisso o di un desiderio del soggetto: il protagonista pirandelliano, dunque, ossessionato dal fantasma/personaggio della *Maddalena*, frutto del suo volutamente represso desiderio sessuale, ricalca il Capuana egualmente ossessionato da una parimenti enigmatica *Ignota* (PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 14).

⁶⁷ Nato ad Anversa, il pittore fu allievo, amico ed assistente del più anziano Pieter Paul Rubens, della cui *Maddalena* si innamora (come si è detto) il Tiburce del *Vello d'oro* di Gautier.