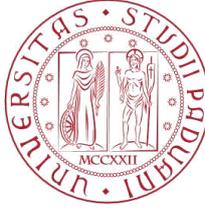


1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea in Lettere

Fotografare gli spiriti. Fantasmi e visioni nelle opere  
di Arthur Conan Doyle e Luigi Capuana

Relatore:

Professore Luigi Marfè

Laureanda: Laura Mascarello

Matricola: 1232473

Anno Accademico: 2023/2024



*A chi sa guardare oltre;  
a chi sente inadeguata;  
alla parola “empatia”.*

«La vita non è mai nelle vostre stanze.  
Moriamo, e poi torniamo, come tutto.»

La voce della nonna in *Mine vaganti*  
di Ferzan Özpetek.



# Indice

Introduzione	7
Capitolo I. Fotografia, letteratura e spiritismo	11
Gli scrittori e la fotografia	
Lo spiritismo: una storia culturale	
La fotografia degli spiriti e la frode	
Capitolo II. Arthur Conan Doyle e la fotografia degli spiriti	33
Conan Doyle e lo spiritismo	
Fotografare gli spiriti	
Le apparizioni e la scienza	
Capitolo III. Luigi Capuana, tra scienza e spettri	55
Luigi Capuana, fotografo e scrittore	
Scienza e spiritismo: i raggi X e la telepatia	
La rappresentazione delle manifestazioni spiritiche	
Bibliografia	81
Ringraziamenti	85



## INTRODUZIONE

La fotografia degli spiriti potrebbe suonare quasi come un ossimoro: due mondi molto diversi, la scienza e il soprannaturale, che si incontrano nella rappresentazione del reale e dell'oggettività, spingendosi però ad indagare su qualcosa che l'occhio umano non riesce a vedere e a catturare, ma uno strumento tecnologico come la macchina fotografia può imprimere. Il tema di questa tesi è proprio quello di analizzare come la rappresentazione della fotografia degli spiriti si sia inserita nella produzione letteraria di due grandi autori a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, Arthur Conan Doyle e Luigi Capuana.

L'obiettivo primario di questo testo è quello di esplorare, a partire da questi due autori e le loro opere, il rapporto tra la letteratura e la fotografia e capire in che modo uno spazio poco frequentato come lo spiritismo sia decisivo per definire il trasformarsi dell'estetica del realismo. La fotografia, come mezzo di pura oggettività, accostato al tema dell'occulto e dello spiritismo produce una relazione ossimorica. Il soprannaturale entra nel paradigma scientifico e nell'ambito letterario e artistico; gli autori esprimono attraverso di esso un'urgenza di senso, un bisogno di spiegazione della vita e della morte in un'epoca in cui la scienza sembrava alimentare un rinnovato conflitto tra l'uomo e l'ignoto. Si scopre così che le frontiere del reale sono estremamente sottili e ambigue, e la letteratura tenta di dare forma al senso dell'oltre, rinnovando i suoi modi e strumenti. Si cercherà, dunque, di indagare il rapporto tra la letteratura e la fotografia, inserendo gli studi sul soprannaturale, e facendo così un'analisi interdisciplinare.

In questo senso, all'interno di questa tesi sono analizzate alcune opere di Conan Doyle e di Capuana, in particolare *The Case for Spirit Photography* (1922) di Conan Doyle e *Creazione* (1901), *L'evocatrice* (1902), *Forze Occulte* (1902) e *Un Vampiro* (1904), quattro novelle di Capuana, le uniche della sua produzione letteraria in cui si manifestano degli spiriti, oltre le quali sono citate diverse altre opere sul tema dello spiritismo e della fotografia.

La tesi si articola in tre capitoli, il primo sul rapporto tra fotografia, letteratura e spiritismo, il secondo su Arthur Conan Doyle e la sua opera *The Case for Spirit Photography* e il terzo su Luigi Capuana, tra spiriti, scienza e fotografia.

Il primo capitolo tratta di come la fotografia entra in relazione con la letteratura e lo spiritismo. Si inizia con un *excursus* sulla nascita della fotografia, si prosegue parlando poi del modo in cui si fa largo nella società della prima metà dell'Ottocento sia in Europa sia negli Stati Uniti, attraverso le opinioni e le opere di alcuni dei più grandi autori dell'epoca come Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, ciascuno con un'idea diversa sul ruolo del nuovo strumento tecnologico. Ad esempio, Flaubert inserisce la fotografia nelle note sulla stupidità umana, il *Dictionnaire des idées reçues*, in cui afferma, con tono spregiativo, che la fotografia sostituirà la pittura; Poe, invece, nel suo articolo *The Daguerrotype* (1840) scrive che è stato il più importante trionfo della scienza moderna. Infatti, l'aspetto che più colpisce lo scrittore è quello tecnologico.

Il capitolo prosegue con una digressione sulla nascita dello spiritismo e la sua storia culturale. Lo spiritismo nasce nel 1848 con le sorelle Fox che si mettono in contatto con l'entità che produceva rumori fastidiosi nella loro casa. scoprendo essere lo spirito di un defunto. Questo avvenimento si diffuse e portò la società a trattare il tema in ambiti e modalità differenti, sviluppando, inoltre, la pratica delle sedute spiritiche guidate da una medium in cui ci si metteva in contatto con gli spiriti dei defunti. Dall'antichità ad oggi nelle opere letterarie questo tipo di narrazione si ripete moltissime volte, tanto che vanno a formare una microcategoria all'interno delle *ghost story* e più in generale del fantastico. Un'attitudine positivista, nella seconda metà dell'Ottocento, iniziò a farsi spazio in un'epoca in cui la scienza aveva messo l'uomo al centro di tutto e in cui veniva alimentato il rinnovato conflitto tra uomo e ignoto. Lo spiritismo prosperò proprio nelle crepe di questo movimento, facendo nascere delle leggende che furono subito interessanti agli occhi di scrittori e artisti. Si arriva così a parlare della fotografia degli spettri, ovvero di figure che appaiono nelle fotografie scattate da persone dotate di una sensibilità più acuta e delle capacità medianiche. Il primo fotografo di spiriti di cui si ebbe nota è William Howard Mumler; i fantasmi continuavano ad apparire negli sfondi delle sue fotografie che così diventano un evento adatto alle attenzioni del pubblico. A differenza dei medium attivi che evocavano spiriti ed altre entità soprannaturali, Mumler, come tutti gli altri

fotografi spiritici, viene definito un medium passivo dato che erano le entità a recarsi da lui per farsi fotografare. Risulta interessante parlare di un altro fenomeno che era nato già alla fine del XVIII secolo, ovvero la fantasmagoria, una pratica che mise insieme proiezione e scenografia in cui le immagini comparivano, scomparivano e si muovevano intorno allo spettatore come fossero delle presenze spiritiche o altre entità soprannaturali attraverso un meccanismo di proiettori su delle rotaie in continuo movimento, che anticipa la nascita del cinema.

Il secondo capitolo tratta di Arthur Conan Doyle e del suo rapporto con lo spiritismo, prendendo in particolare considerazione *The Case for Spirit Photography* (1922). Doyle si avvicina allo spiritismo, ancora studente di medicina, leggendo *Spiritualism* di John Worth Edmonds e poi iscrivendosi alla *Society for Psychical Research* di Londra, società che portava avanti gli studi sui casi che stavano facendo più scalpore in merito alla questione spiritica. Il culmine dei suoi studi sull'oltretomba risale al 1926, con la pubblicazione della *History of Spiritualism*, subito recepita come un'opera fondamentale in cui raccoglie le sue esperienze personali e appunti sulla storia dello spiritismo. Nel 1922 Doyle scrive *The Case for Spirit Photography*, un caso investigativo sulle accuse di frode nei confronti del Circolo di Crewe per le loro fotografie spiritiche dalla *Society for Psychical Research*. È interessante cercare di comprendere il metodo e la sistematicità che il padre delle investigazioni letterarie utilizzò per spiegare ed evidenziare le sue verità. Il metodo scientifico che l'autore mette in atto è una risorsa utilizzata per qualcosa che può essere visto ora come distante, o addirittura il contrario della scienza. Potrebbe sembrare strano che Conan Doyle, colui che ha ideato la figura del razionale investigatore, scriva un intero libro difendendo lo spiritismo e cercando di convincere in maniera così appassionata che le fotografie in cui appaiono degli spiriti sono reali ma, come scrive Massimo Scotti in *Storia degli spettri* (2013), Doyle ha una doppia anima, capace di riassumere la duplicità della sua epoca, ma ancor di più la natura ambigua del positivismo stesso. Vengono dunque presentati e mostrati dei casi e delle fotografie spiritiche in cui è possibile notare la veridicità delle immagini sviluppate dal Circolo di Crewe.

Il terzo capitolo approfondisce uno dei più rilevanti esponenti della poetica naturalista in Italia, ovvero Luigi Capuana. Si inizia parlando dell'interesse dello scrittore siciliano per la fotografia, la scienza e il mondo occulto. Capuana concepiva la fotografia

come uno strumento documentario, ma nonostante questo rimane impressionato dal potere emotivo della fotografia e inizia a considerarla a un livello superiore delle opere d'arte. A differenza dell'occhio umano, gli strumenti tecnologici erano in grado vedere quello che a occhio nudo non si riusciva a percepire e di indagare sempre di più il mondo invisibile; la fotografia è tra questi strumenti, dato che riusciva a registrare e fissare tutto ciò che entrava nel nell'obiettivo, senza differenza di ordinamento. Le fotografie per l'autore sono, oltre a un riflesso della sua produzione letteraria, uno spazio di riflessione. Si prosegue poi parlando di come scienza e spiritismo si sono intersecate nelle opere di Capuana, in particolare con la scoperta dei raggi X che ha avuto un potere suggestivo molto simile alle fotografie spiritiche ottocentesche e fu proprio lo spiritismo il campo in cui questa nuova scoperta esercitò più potentemente la sua influenza. Il capitolo si conclude con l'analisi di quattro novelle, le uniche nella produzione di Capuana in cui si manifestano degli spiriti, *Creazione* (1901), *L'evocatrice* (1902), *Forze Occulte* (1902) e *Un Vampiro* (1904). L'esigenza di conciliare le visioni degli spiriti e il riconoscimento di queste manifestazioni da parte della scienza diventa un tema importante all'interno dei racconti di Capuana. Le novelle hanno tra loro in comune la gradazione ascendente del mistero che mostra la manifestazione spiritica. In Capuana i fantasmi non vengono creati per causare una sensazione di timore da far durava nel corso della narrazione, voleva disperdere il mistero e la sensazione di paura esattamente nel momento in cui il fantasma appariva. Lo scrittore, infatti, per togliere mistero ai fantasmi e agli spettri e portarli nel mondo terreno come presenze reali, fa il percorso contrario trasformando l'estraneo in familiare. Il concetto del perturbante studiato da Freud diventa uno strumento interessante per comprendere i fantasmi in Capuana.

Ci si potrebbe chiedere perché parlare di occulto nella letteratura. Le opere citate fanno parte della produzione di artisti estremamente rilevanti per la scena letteraria del proprio tempo, ma che, probabilmente, per il tema sono stati a lungo poco considerati, trascurati o trattati come testi senza un punto di vista solido dalla critica per via della loro mancata codificazione. Solo negli ultimi anni sono stati ripresi e studiati, e questa è un'indagine che la critica dovrebbe portare avanti per capire come le arti abbiano rappresentato un immaginario legato al soprannaturale nella seconda metà dell'Ottocento.

## Capitolo I

# FOTOGRAFIA, LETTERATURA E SPIRITISMO

Essenziale per l'analisi del tema di questa tesi, ovvero la fotografia degli spiriti, con particolare *focus* sulle opere di Arthur Conan Doyle e Luigi Capuana, è iniziare con un *excursus* sulla nascita della fotografia e le conseguenti reazioni e opinioni di alcuni degli intellettuali dell'Ottocento, come Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, per poi andare a indagare sul fenomeno dello spiritismo, la sua nascita e sviluppo all'interno della società e di come questo movimento sia, infine, giunto a intrecciarsi con la fotografia, analizzando il fenomeno guardando alla storia di alcuni dei primi e più famosi fotografi di entità soprannaturali e alla possibile frode attraverso meccanismi di elaborazione delle lastre fotografiche.<sup>1</sup>

### Gli scrittori e la fotografia

In un articolo intitolato “Fasti e nefasti della fotografia” comparso sul quotidiano italiano “La Stampa” negli anni Trenta, Alberto Savinio (1891-1952) ritiene la fotografia un punto di trasformazione nella storia dell'umanità, una delle «chiavi di volta»<sup>2</sup> della storia paragonandola alla conquista di Costantinopoli e alla scoperta dell'America. Questa definizione potrebbe far sembrare la fotografia un elemento fondamentale all'interno della società dalla sua invenzione ad oggi, ma, in realtà, si può dire che la fotografia sia stata sul punto di essere inventata per lungo tempo, e non è certamente stata un'invenzione improvvisata o inattesa. Proprio per questo motivo la novità in un primo momento passa quasi in sordina e viene accolta con poca curiosità ed entusiasmo. Un esempio di questa iniziale invisibilità della fotografia la possiamo trovare con l'opera di Niépce.

Circa nel 1826, infatti, Niecephore Niépce (1765-1833), autore del primo rudimentale scatto fotografico della storia (una veduta della finestra a Le Gras), presentò

---

<sup>1</sup> D. Mormorio, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Postcart, 2013.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.19.

una memoria alla *Royal Society* che non sortì alcun effetto al pubblico, l'unico interesse che le venne dato fu per via della sua provenienza francese in un periodo in cui il governo britannico poneva molto interesse nei confronti delle ricerche provenienti dall'estero. Solo in pochi si avvicinarono alla nuova invenzione, ma la maggior parte delle persone non erano interessate e soprattutto, non erano in grado di capire e comprendere il meccanismo che stava alla base, ovvero quello che la luce e le sostanze chimiche creavano. Le immagini che furono prodotte con i primi prototipi di dagherrotipi<sup>3</sup> vennero considerate peggiori di quelle che poteva fare un disegnatore mediocre.



Fig. 1. Joseph Nicéphore Niépce, *Veduta dalla finestra a Le Gras* (1826).

Un altro esempio che è possibile fare quando si parla del poco interesse dato alla fotografia ai suoi inizi è quello di Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) – artista, chimico e fisico francese, riconosciuto universalmente come l'inventore del processo fotografico<sup>4</sup> – al quale venne data poca attenzione e curiosità quando nel 1838 cercò sottoscrittori che potessero partecipare allo sfruttamento commerciale della dagherrotipia tanto che per attirarne provò a pubblicizzare la sua invenzione fotografando i monumenti

---

<sup>3</sup> Immagine fotografica ottenuta con il processo della dagherrotipia, inventato nel 1837 da Daguerre. Esso forniva un'unica copia positiva, non riproducibile, su supporto in argento o rame argentato sensibilizzato, in camera oscura, mediante esposizione a vapori di sodio. Vocabolario Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo/>

<sup>4</sup> Wikipedia.

di Parigi, ma non riuscì a trovare nessun mecenate che volesse far parte della società Daguerre Niépce<sup>5</sup> nemmeno in questo modo.

Alla fine dello stesso anno Daguerre chiese aiuto per diffondere l'invenzione al fisico, astronomo e deputato dei Pirenei orientali, François-Jean-Dominique Arago (1786-1853), e allo stesso tempo mise in circolo la voce che i governi inglese e russo avevano intenzione di acquistare la sua creazione, ovviamente una falsità che però gli avrebbe dato l'occasione di farsi notare maggiormente dal governo francese. Arago, che apparteneva al gruppo dei modernizzatori francesi, intuì subito che la fotografia poteva diventare un caso nazionale e il fiore all'occhiello del Paese, tanto che propose subito al Ministro dell'Interno, Charles Marie Tanneguy Duchatel (1803-1867), di comprare il brevetto della macchina fotografica dalla società Daguerre Niépce. Questo fu un caso politico e poteva essere l'occasione per presentarla come frutto del genio francese e la possibilità di creare una moda. Il Ministro dell'Interno assecondò Arago e molti scienziati accorsero a Parigi per visionare la novità.

Da questo momento in poi la fotografia ricevette attenzioni e consensi, in particolare da personalità legate ad ambienti scientifici e tecnologici.

La dagherrotipia, come detto, quando venne annunciata non fece subito scalpore e fu vista come una «curiosità parascientifica»<sup>6</sup>. La maggior parte delle persone ne seppe solo dopo diverso tempo dalla sua invenzione e le venne data importanza con le *cartes-de-visite*<sup>7</sup>, grazie alle quali era possibile avere un ritratto a un prezzo accessibile per quasi tutti i cittadini.

La poca attenzione e importanza data alla fotografia non fu solo da parte della popolazione, ma anche da parte di molti autori e artisti, come ad esempio Gustave Flaubert (1821-1880), che all'epoca della sua presentazione aveva solo 18 anni ma era già vicino alla letteratura e alla scrittura, tanto che quello stesso anno scrisse *Smarh*, il primo abbozzo di quello che diventerà poi la *Tentation de Saint-Antoine* (1874).

---

<sup>5</sup> Daguerre appena saputo dell'attività di Niepce si mette in contatto con lui e dopo uno scambio epistolare iniziano a lavorare alla loro società formalizzata da un contratto firmato nel 1829 in cui decisero di collaborare per migliorare l'invenzione e di dividere i guadagni.

<sup>6</sup> D. Mormorio, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Postcart, 2013, p. 22.

<sup>7</sup> La *carte-de-visite* era un ritratto di piccolo formato incollato su un cartoncino di dimensione 10x6. Fu brevettata dal fotografo Disdéri nel 1854 ma già nel 1851 Louis Dodero aveva proposto di usarle su passaporti, permessi di caccia e altri documenti simili e lui fu il primo a mettere una sua foto sui biglietti da visita. Disdéri però ha l'idea prima di chiunque altro di brevettare questo tipo di immagini che per la somiglianza di misure con i biglietti da visita sono chiamate *carte-de-visite*.

Flaubert nel 1843 incontra Maxime Du Camp, che nel 1849 lo porterà insieme a lui in un viaggio nel Vicino Oriente sulle tracce di Gérard de Nerval e riuscirà a fargli tollerare la sua mania per la fotografia, ma Flaubert continuò a non vedere l'invenzione come uno strumento valido per la crescita della società, anzi, la inserirà nelle note sulla stupidità umana pubblicate postume dal titolo di *Dictionnaire des idées reçues* in cui dice che la fotografia sostituirà la pittura e quando Du Camp fu onorato della *Legion d'honneur* per il lavoro fotografico svolto in Medio Oriente, Flaubert scrisse in un'epistola a Louise Colet dicendo: «un'ammirevole epoca quando si decorano i fotografi e si esiliano i poeti»<sup>8</sup>, riferendosi all'esilio di Victor Hugo dalla Francia dal 1851 al 1870, anno della caduta di Napoleone III.

Molte sono le parole di disapprovazione dello scrittore di *Madame Bovary* nei confronti della fotografia, leggiamo in un'altra lettera a Louise Colet:

Non inviarmi il tuo ritratto fotografico. Io detesto le fotografie nella misura in cui amo gli originali. Non le trovo mai vere. E la fotografia che segue la tua incisione? Io ho l'incisione che è nella mia camera da letto. È una cosa ben fatta, ben disegnata, ben incisa, e che mi basta. Questo procedimento meccanico, applicato a te soprattutto, mi irriterebbe più che farmi piacere. Capisci? Ho da sempre questo sentimento, ecco perché non consentirei mai che si faccia il mio ritratto fotografico. Max l'aveva fatto, ma ero in abito nubiano, in piedi, e visto da molto lontano, in un giardino.<sup>9</sup>

Du Camp era infatti la prima persona che l'aveva fotografato, ma, in realtà, il poeta, successivamente a questa lettera, si farà ritrarre ancora in altre fotografie.

In *Madame Bovary*, l'opera di maggior successo, la fotografia, infatti, è descritta come una moda a cui prende parte anche il signor Bovary, medico incolto e noioso, a differenza della moglie che gli regala una miniatura, azione vista come più *chic* rispetto al gesto meccanico dello scatto fotografico.

Poco dopo la campagna d'Egitto di Napoleone (1798-1801) e soprattutto a seguito de *L'Itineraire de Paris à Jérusalem* di François-René de Chateaubriand (1768-1848), il

---

<sup>8</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, G. Charpentier, 1893. Trad. it., *Corrispondenza*, Lanciano, Carabba, 2014.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 279.

Vicino Oriente con le sue storie, mitologia, religioni, letteratura e archeologia divenne estremamente popolare tra i francesi, in particolare per la classe borghese, tant'è che prese quasi il valore di un pellegrinaggio laico. In particolare, in relazione ai viaggi in Oriente, Du Camp scrisse i *Souvenirs littéraires* (pubblicati da Hachette nel 1882<sup>10</sup>), un affresco della Francia letteraria durante la sua epoca e parlò molto della sua amicizia con Flaubert e della sua ammirazione per lui. Lo scrittore amava inserirsi nei ceti popolari durante i moti rivoluzionari; infatti, seguì Garibaldi e i Mille a Palermo raccontando poi l'esperienza di un libro, *Expédition des Deux-Siciles* (1861). Anche se considerava la Sicilia un luogo esotico non lo era a sufficienza, voleva spingersi ancora più a sud e curò l'itinerario del viaggio in maniera molto precisa, tanto che si rivolse anche al governo, chiedendo di affidargli una missione utile agli agenti diplomatici e commerciali della Francia in Oriente, a Flaubert venne dato il compito di raccogliere nei porti dei dati a suo parere utili alla Camera di Commercio, mentre Du Camp, che conosceva il dirigente del settore Scienze e Lettere, ottenne l'incarico di documentare paesaggi e monumenti.

Nei *Souvenirs*, Du Champ riporta gli scambi epistolari con Théophile Gautier (1811-1872), anche lui molto appassionato di fotografia. Questa nuova arte nei dieci anni successivi alla sua invenzione aveva raggiunto un pubblico ben più ampio, aiutato dal successo delle *cartes-de-visite*. I curiosi della fotografia erano interessati inizialmente alle foto di luoghi lontani ed esotici dato che erano difficilmente accessibili a tutti.

Il primo che vide in questo un interesse economico fruttuoso fu l'ottico Noël-Marie Paymal Lerebrous (1807-1873) – poi uno dei primi e maggiori fotografi – che mise in vendita nel suo studio fotografie di Italia, Corsica e altri luoghi considerati esotici, e successivamente fornì a pittori e scrittori gli strumenti per immortalare posti come Italia, Francia, Spagna e il Vicino Oriente. Lerebrous si mise anche in contatto con dagherrotipisti che lavoravano in diverse città europee e in America facendosi mandare le immagini più belle.

Durante il viaggio nel Vicino Oriente, Du Camp accantonò la fotografia per il nuoto e a Beirut cedette i suoi apparecchi fotografici a quello che si suppone potesse essere Camille Rogier, pittore francese. Inoltre, Du Camp in una sua lettera del 1892 definì Gustave Le Gray (1820-1884), fotografo francese del movimento pittorialista,

---

<sup>10</sup> D. Mormorio, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Postcart, 2013, p. 112.

«spendaccione ozioso, molto impreciso»<sup>11</sup>, ma la rivista *La Lumière* scrisse nell'agosto del 1852 che Le Gray aveva dato a Du Camp diverse lezioni di fotografia poco prima che partisse per il viaggio in Oriente. I due si conobbero tramite Leon de Labord (1807-1869) – archeologo, storico dell'arte rinascimentale, curatore del Louvre – dato che anch'egli prendeva lezioni di fotografia, a partire da questa esperienza nasce una moda e Le Gray iniziò a insegnare la pratica della fotografia a molti giovani dell'alta società di Parigi.

Dopo l'esperienza di Du Camp in Oriente arrivò alla rivista *Le Lumière* una lettera in cui venivano chieste le tecniche e il metodo usato da Du Camp nelle sue fotografie, a cui rispose attraverso il giornale, quello che emerse dalla sua risposta è sicuramente il suo ispirarsi molto alle immagini di Blanquart-Everard e a Le Gray, le sue sono fotografie che potevano essere definite mediocri, furono accolte con grande entusiasmo per quanto documentavano. Con l'aiuto di Blanquart-Everard, Du Camp pubblicò una raccolta di fotografie dal titolo *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* ma, nonostante questo successo, l'attenzione per lo scrittore e le sue fotografie calò, alcuni arrivarono a pensare che la fotografia gli servì per avere delle agevolazioni per il viaggio grazie alle sue amicizie, a cui si legavano anche i riconoscimenti, immeritati a dire di molti, di cui era stato onorato.

In questa indagine sul pensiero degli scrittori sulla fotografia è interessante prendere ad esempio anche la figura dell'americano Edgar Allan Poe (1809-1849) che, in un articolo del 15 gennaio 1840 su *Alexander's Weekly* dal titolo *The Daguerreotype*, accolse in maniera entusiasta la fotografia. In quel momento godeva già di una grande fama come padre dell'orrore e del mistero, ma la sua vita fu costellata di difficoltà, come l'abbandono del padre, anche se questo gli permise di essere adottato da una famiglia borghese e di istruirsi in Inghilterra, tornando poi in America, precisamente in Virginia, luogo che plasmò il suo modo di pensare e fare, trasformandolo nel tipico 'gentiluomo del Sud', localizzazione che lo portò a sviluppare un tipo di immaginazione legato al soprannaturale e al folklore, con storie di fantasmi, cimiteri e orrori. Charles Baudelaire (1821-1867), traduttore di Poe, affermò che «non era fatto cioè per l'America che credeva incontrollabilmente nel progresso, nel mito del denaro e (...) nella crudele tirannia dell'opinione pubblica»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> D. Mormorio, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Postcart, 2013, p. 128.

<sup>12</sup> C. Baudelaire, *Le Public moderne et la photographie, in Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, ii, Paris, Gallimard 1976, pp. 614-619, tr. it. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori 1996, pp. 1191-1196.

In una poesia del 1829, se analizzata superficialmente, si potrebbe leggere che Poe fosse contrario alla scienza, ma in realtà quello a cui andò contro fu la sua mitizzazione. Il suo interesse per la tecnologia si leggeva in molti racconti, ad esempio, ne *La millesima notte di Sherazade* (1845), la regina racconta nuove avventure al re, il quale resta incredulo perché per lui incomprensibili, Poe nelle note ci dice che la regina parlava di oggetti a noi noti come treno, macchina calcolatrice, il dagherrotipo e altri prodotti frutto del progresso. Per lo scrittore tutto era possibile, di fronte a nuove invenzioni tecnologiche il futuro era imprevedibile.

*The Daguerreotype* fu scritto in un momento particolarmente critico della vita dello scrittore, in accordo con l'editore del *Burton's Gentleman's Magazine* venne assunto come redattore in cambio di un misero stipendio pari a quello di un garzone di bottega, accettò pur di riuscire a sostenere la sua famiglia. Questo era uno dei tanti giornali che venivano pubblicati a Filadelfia, che all'epoca era il centro dell'editoria in America, e Poe cercò di migliorarlo pubblicando anche dei suoi racconti come *The Man That Was Used-up* (1839) e *The Fall of the House of Usher* (1839). Lo stesso editore prese in gestione anche l'*Alexander Weekly Messenger*, che si occupava principalmente di attualità e qui Poe scrisse l'articolo sulla dagherrotipia.

In quel momento si era già parlato della nuova invenzione in diverse riviste e giornali, come il *The Museum of Foreign Literature, Science and Art* che definì la dagherrotipia come «un'invenzione che sembra più simile alla meraviglia di un racconto di fate o all'illusione della negromanzia che alla realtà pratica»<sup>13</sup>, da questo articolo Poe riprese dei concetti per poter comporre poi il suo scritto. Si parla della qualità delle immagini e del tempo di esposizione (20 minuti circa) e per questa durata la fotografia si adattava solo alle nature morte e ai paesaggi ma con sicuramente un'oggettività che i pittori non potevano eguagliare. Infatti, Poe scrive:

Non v'è linguaggio che riesca a comunicare con qualche esattezza l'idea della verità, e ciò non apparirà tanto straordinario ove si rifletta che l'origine della visione stessa è stata, in questo caso, l'artefice del disegno. Forse, immaginando la precisione con cui un oggetto viene riflesso in uno specchio perfettamente positivo, arriviamo più vicini alla realtà che con qualsiasi altro mezzo. Perché, in verità, la lastra

---

<sup>13</sup> Anonymous, *Self-Operating Processes of Fine Art: The Daguerotype*, *The Spectator: A Weekly Journal of News, Politics, Literature, and Science* no. 553, February 2, 1839, 114-15.

dagherrotipata è infinitamente (usiamo questo termine a ragion veduta) più precisa nella sua rappresentazione di qualunque dipinto fatto dall'uomo<sup>14</sup>

Si legge anche nel suo articolo: «lo strumento [la macchina per dagherrotipi] deve essere indubbiamente considerato il più importante trionfo della scienza moderna, se non il più straordinario»<sup>15</sup>

L'aspetto della dagherrotipia che colpì profondamente Poe fu quello tecnologico. Nell'articolo scritto sull'*Alexander Weekly Messenger* parla anche dei vantaggi della nuova invenzione come la possibilità di misurare l'altezza di rilievi inaccessibili e di realizzare il disegno corretto di una carta lunare dato che la lastra riusciva a recepire i raggi luminosi<sup>16</sup>, parlò della bellezza dell'invenzione in senso prettamente tecnico, legato alla precisione della macchina che riproduce la verità assoluta.

Edgar Allan Poe vide nella fotografica la vittoria della prospettiva legato a quel metodo di raffigurazione sviluppatasi dal XV secolo in Europa abituando l'uomo a osservare in modo fotografico e ad accogliere senza problemi la macchina fotografica. A Poe non interessava l'aspetto estetico delle fotografie, e per comprenderlo si può fare riferimento a quello che pensa sull'arte che in *Marginalia* definisce: «riproduzione di quanto i sensi percepiscono nella Natura attraverso il velo dell'anima, la semplice imitazione, per quanto accurata, di che cosa è la natura non concede a nessun uomo il nome sacro di 'artista'». <sup>17</sup>

Si può quindi dire che per lo scrittore la fotografia doveva rimanere nel settore scientifico e tecnologico, e questo lo si può affermare anche basandoci sul fatto che a una conferenza del 1849 da cui prende forma *The Poetic Principle* parlò del sentimento poetico e di come si possa esprimere in molti modi, citando la pittura, la danza, l'architettura, la musica ma non la fotografia che a quell'altezza storica era già enormemente diffusa e si iniziava, invece, a discutere sulla sua artisticità.

Prendiamo ad esempio un altro grandissimo autore del XIX secolo, già precedentemente citato, molto legato ad Edgar Allan Poe e colui che lo portò in Europa grazie alle sue traduzioni, Charles Baudelaire (1821-1867) che il 10 giugno 1859 scrisse

---

<sup>14</sup> E. A. Poe, *The Daguerreotype*, in "Alexander Weekly Messenger", 1840.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> E. A. Poe, *Marginalia*, London, Harrap & Co., 1923, trad. it. *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949, p. 168.

la sua opinione sulla fotografia sulla rivista *Revue française*, nel saggio dedicato al *Salon* di quello stesso anno:

È sorta in questi deplorabili giorni una nuova industria che ha contribuito non poco a distruggere ciò che di divino forse restava nello spirito francese. Va da sé che questa folla idolatra esige un ideale degno di sé e conforme alla propria natura. Nella pittura e nella scultura, il Credo attuale della società altolocata, soprattutto in Francia (e credo che nessuno vorrà sostenere il contrario), è il seguente: ‘Credo nella natura e non credo che nella natura (e vi sono buoni motivi per questo). Credo che l’arte sia e non possa essere se non la riproduzione fedele della natura... Perciò l’industria che ci desse un risultato identico alla natura sarebbe l’arte assoluta. Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia’.<sup>18</sup>

All’inizio del passo lo scrittore scrisse “in questi deplorabili giorni”, ma nel 1859 la fotografia era già stata inventata da vent’anni. Effettivamente la nuova invenzione si fece largo lentamente nella vita quotidiana e si affermò con l’invenzione del collodio, una sostanza che rese la lastra fotografica molto più sensibile e permise di avere una pellicola a grana molto fine che consentì una colorazione e una resa dettagliata senza precedenti, questa invenzione fu realizzata da Frederick Scott Archer (1813-1857), che portò allo sviluppo di una nuova industria anche con il brevetto delle *carte-de-visite* che aprì la via alla possibilità di avere dei ritratti a tutti i ceti sociali.

Questa condanna di Baudelaire alla fotografia nacque in particolare da un suo confronto con l’arte e in particolare con l’immaginazione, che per il poeta era il centro di ogni cosa, sia a livello artistico e creativo, ma anche quotidiano. La dagherrotipia assumeva il ruolo di nemica dell’immaginazione e non poteva essere identificata come arte, al massimo come «ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà»<sup>19</sup> e doveva essere utilizzata soltanto da chi aveva necessità di esattezza materiale nel proprio lavoro e non le era concesso di oltrepassare la soglia dell’immaginario. Le posizioni del

---

<sup>18</sup> C. Baudelaire, *Le Public moderne et la photographie*, in *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, ii, Paris, Gallimard 1976, pp. 614-619, tr. it. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori 1996, pp. 1191-1196.

<sup>19</sup> D. Mormorio, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Edizioni Postcart srl, 2013, p. 135.

poeta sulla fotografia nacquero dai principi di Leonardo Da Vinci portati all'estremo come l'esaltazione del colore come sede dell'immaginazione.

Baudelaire era circondato da amici appassionati di fotografia come Eugène Delacroix (1798-1863) che nel 1851 era stato uno dei soci fondatori della *Société héliographique* (rinominata poi *Société française de photographie*). Anche Nadar (1820-1910), pseudonimo di Gaspard-Félix Tournachon, suo grande amico e sostenitore finanziario, era grande amante della fotografia, tanto che divenne uno dei più famosi fotografi della storia. Altri amici estimatori della nuova invenzione sono Théophile Gautier, a cui ha dedicato *Les Fleurs du Mal* (1857), e Prosper Mérimée che nel suo racconto in forma di epistolario *L'abbé Aubain* (1852) parla di Lord Byron dicendo che «tutte le sue descrizioni sono dei dagherrotipi»<sup>20</sup>. Baudelaire era l'unico a non apprezzare la fotografia e questo gliela fece detestare maggiormente.

La condanna di Baudelaire era, però, legata maggiormente alla questione sull'immaginazione che era per lui collegata all'artificio poiché considerata come prodotto dell'intelletto umano, connesso a sua volta a un'avversione per la natura la cui origine è da cercarsi nella sua formazione cristiana, come disse Jean Paul Sartre<sup>21</sup>. Questa avversione per la natura sta nell'idea che la bellezza è connessa alla forza trasformatrice dell'essere umano, e l'immaginazione non può quindi salvare la fotografia che, rimanendo così legata all'oggettività, rimane una copia sterile della natura che non ha nulla a che vedere con l'arte.

In una lettera del 1863 indirizzata alla madre possiamo leggere il forte desiderio di Baudelaire di avere una sua fotografia. La cosa risulta rilevante se notiamo un dettaglio della sua richiesta, ovvero che questo ritratto abbia l'evanescenza di un disegno, al contrario del modo usuale dei fotografi dove vengono messi in evidenza, grazie alla precisione della macchina fotografica, i difetti del tempo; per arrivare a questo risultato però si deve utilizzare il ritocco. Questo metodo venne usato per la prima volta nel 1841 dall'ottico Henry Collen, che operava direttamente sulla pellicola e per ottenere l'effetto evanescente aveva consigliato di sfocare di poco l'immagine. La società francese di fotografia era arrivata a proibire l'uso del ritocco e del fotomontaggio ma il poeta non si curò di tale regola.

---

<sup>20</sup> P. Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire et autre nouvelles*, Paris, Pierre Larrive, 1834, trad. it. *Le anime del purgatorio*, Milano, Rizzoli, 1964.p. 189.

<sup>21</sup> J. P. Sartre, *Baudelaire*, Milano, Mondadori, 1947, p. 79.

## Spiritismo: una storia culturale

Il primo accenno alla disciplina spiritista avviene nel 1848 con le sorelle Fox, Maggie e Kate. La famiglia si trasferì nel villaggio di Hydesville, negli Stati Uniti, in un cottage ai confini del bosco nell'inverno del 1847 e ogni notte sentiva colpi nel muro e nel pavimento, anche se nessuno stava battendo. Potrebbe sembrare una vicenda simile ai racconti del terrore di Edgar Allan Poe, ma i Fox erano una normalissima famiglia di coloni, come tante altre in quella zona, composta dal padre fabbro, la moglie e le due figlie adolescenti. Durante una sera di marzo del 1848, la famiglia abituata a sentire i colpi, con fastidio più che spavento, tanto che le due ragazze avevano persino soprannominato colui che batteva *Splitfoot*<sup>22</sup>, provarono a comunicare con l'entità chiedendo di ripetere i loro movimenti. Iniziarono a fare domande sulla loro famiglia, e notarono che lo spirito rispondeva correttamente a tutte, dimostrando che «gli spiriti non si sbagliano mai, sono gli umani a dimostrarsi smemorati»<sup>23</sup>. Come ultima cosa le ragazze chiesero se fosse un'entità soprannaturale e lo spirito confermò con due colpi di essere l'anima di un defunto.

Casi come quello appena citato vengono definiti *poltergeist*, che «nella tradizione popolare germanica indica uno spirito maligno o burlone a cui veniva attribuita l'origine di fatti o rumori apparentemente inspiegabili; il termine viene oggi usato dai parapsicologi per designare pretese manifestazioni, caratterizzate da violenza e imprevedibilità, ritenute inspiegabili scientificamente»<sup>24</sup>. Sono storie molto antiche, ma non sempre gli spiriti venivano messi in relazione con gli spiriti delle persone trapassati; infatti, nell'America di metà Ottocento l'invisibile era strettamente legato con l'idea di oltretomba.

Questa nuova ondata di spiriti che tornano sulla terra per mettersi in contatto con i vivi prima di essere una situazione inquietante e surreale, fu un'occasione sociale e un evento mondano che portò la società a trattare il tema in ambiti e modalità differenti. Tutta la famiglia Fox, ma poi anche alcuni vicini di casa, come William Duesler, racconteranno la loro esperienza ad un cronista del posto che darà alle stampe il *Report*<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Vocabolario Treccani, *ad vocem*, <https://www.treccani.it/vocabolario/poltergeist/>.

<sup>25</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 11.

Willian Duesler trovò un metodo per comunicare con *Splitfoot*: gli insegnò ad associare il numero di colpi a una lettera dell'alfabeto (un colpo A, due colpi B e così via), inventando così la comunicazione tipologica basata sul numero di colpi che si ispirava al metodo telegrafico<sup>26</sup>, in inglese *raps*, termine che poi entrerà a far parte del vocabolario spiritico. Con l'utilizzo di questo metodo, l'entità spiritica ebbe modo di comunicare con le persone nel cottage, raccontando di essere Charles B. Rosna, un venditore ambulante che aveva trovato riparo in quella casa e venne ucciso dai vecchi proprietari per rapinarlo e seppellito poi in cantina. Quella stessa notte si scavò e vennero trovati capelli e ossa umani.

Questa vicenda segnò l'inizio dello spiritismo moderno, che ebbe come suo profeta Andrew Jackson Davis (1826-1910), ciabattino, guaritore e veggente che disse di aver avuto una visione soprannaturale il 31 marzo 1848, lo stesso giorno in cui si venne a conoscenza della storia di *Splitfoot*. Davis da sempre si trovò a contatto con strani fenomeni, affermava di poter parlare con il medico del mondo antico Galeno e riusciva a parlare anche lingue che non conosceva. Non ebbe un'istruzione approfondita, ma riuscì comunque a pubblicare moltissime opere in cui raccontava le sue visioni e le sue profezie, sembra addirittura che avesse previsto l'invenzione della macchina da scrivere, dell'aereo e dell'automobile. Davis fu anche uno degli anticipatori della teoria evoluzionistica; infatti, ne parlò in *The Great Harmonia* (1850), ben nove anni prima di *On the Origin of Species* di Darwin.

New York, come tutta l'America, nella seconda metà dell'Ottocento raccoglieva spiritisti e fanatici; c'era un gran fermento di voci e opere in questo senso, alcune delle quali dureranno nel secolo successivo, altre destinate a sparire presto. Lo spiritismo fa parte della prima categoria, riuscendo a vivere e a perpetuare fino al primo dopoguerra.

Se lo spiritismo era nato ufficialmente in casa Fox nel 1848, la credenza nelle entità soprannaturali e negli spiriti esisteva, in qualche modo, da sempre:

Io sono Diaponzio, l'ospite d'oltremare. Abito qui, questa è la sede che mi è stata assegnata. L'Orco non ha voluto accogliermi sulle rive dell'Acheronte, perché sono morto anzitempo. Caddi tradito nella mia buona fede: il mio ospite mi ha ucciso qui, e mi ha sotterrato di nascosto, senza le giuste esequie, in questa casa. Scellerato, fu

---

<sup>26</sup> Il primo messaggio in codice morse era stato spedito nel 1844 da Washinton a Baltimora.

l'oro la causa del delitto! Ma tu ora vattene da qui: la casa è maledetta, abitarla è sacrilegio.<sup>27</sup>

Questo è un passo della *Mostellaria* di Plauto, scritta tra il III e il II secolo a.C. e l'entità che parla è un defunto che si rivolge in sogno al giovane nuovo proprietario della casa in cui lui è stato assassinato dal precedente abitante. Queste informazioni sono riferite dal servo Trianone al padre del ragazzo, trattenuto all'infuori della dimora con la scusa che la casa fosse infestata. In verità la storia del fantasma viene inventata per coprire la tresca del figlio e di un'altra coppia di amanti che stava avvenendo in quella casa.

Si può notare come l'espedito che usa il servo sia molto simile alla storia che racconta Charles Rosna e questo può farci osservare diversi modi in cui questa trama si sedimenta nel tempo, diventando più probabilmente un aneddoto popolare: la storia di un uomo che cerca rifugio in un'abitazione o in una locanda e viene ucciso poi dal padrone di casa. Interessante sarebbe analizzare se questo tipo di vicende facciano solo parte di un bagaglio culturale e letterario o se si può dare veridicità alla questione di uno spirito che torna, o che forse non se n'è mai andato, in cerca di vendetta.

Questo paradigma nasce in particolare da un fenomeno culturale molto preciso, ovvero il *topos* della casa infestata dai fantasmi. All'interno della categoria dello spiritismo si possono inserire sedute con medium, evocazioni di spiriti defunti, possessioni da parte di entità con conseguenti azioni, apparizioni di oggetti e molto altro, e tutto questo nasce in età moderna dall'episodio di una abitazione infestata, la casa dei Fox. L'evento sarebbe potuto passare come un'autosuggestione o una truffa collettiva; invece, suscitò addirittura l'attenzione giuridica, la casa che dovrebbe essere il luogo più sicuro veniva violato da ospiti non voluti e invisibili, di cui il proprietario non era a conoscenza della loro presenza. Il posto sicuro iniziava a diventare perturbante e spaventoso, quello che più preoccupava da un punto di vista più materiale era il danno che reca alla casa, che poteva perdere valore e diventare difficile da vendere per la sua fama di "casa infestata". Per una società, come quella americana dell'Ottocento, basata sul potere del possesso e del denaro questa non era un'ipotesi accettabile.

Lo spiritismo, quindi, nacque e si diffuse mentre il Positivismo era al punto più alto della sua storia culturale. Ci furono molti scienziati che studiarono il fenomeno delle

---

<sup>27</sup> T. Macci Plauti, *Mostellaria*, ex recensione et cum apparatu critico Friderici Ritschelii, Bonnae, 1852.

case infestate e la figura della medium. Infatti, dall'antichità ad oggi nelle opere letterarie questo tipo di narrazione si ripete moltissime volte tanto che vanno a formare una microcategoria all'interno delle *ghost story* e più in generale del fantastico. Il Positivismo, nella seconda metà dell'Ottocento, iniziò a farsi spazio all'interno della società moderna, in un'epoca in cui la scienza aveva messo l'uomo al centro di tutto e in cui veniva alimentato il rinnovato conflitto tra uomo e ignoto. Lo spiritismo stava proprio nelle crepe del movimento facendo nascere delle leggende, legate in particolare al folklore, che furono subito interessanti agli occhi della cultura. Moltissimi positivisti furono interessati dallo spiritismo, da antropologi a scienziati a letterati, come Cesare Lombroso, Antonio Fogazzaro, Italo Svevo, Francesco Mastrani, Luigi Capuana e Arthur Conan Doyle, dei quali sarà analizzato nei prossimi capitoli il pensiero legato al fenomeno degli spiriti e in particolare della fotografia spiritica.

Seguendo le teorie di Tzvetan Todorov<sup>28</sup>, le storie di fantasmi possono essere inserite nella categoria dello "strano" come *Le Château des Carpathes* (Il castello nei Carpazi, 1892) di Jules Verne, del "meraviglioso" come la maggior parte dei racconti di Poe o del "fantastico", categoria che porta a un bilanciamento perfetto di credito e critica e questa tecnica si vede molto bene nelle storie di Henry James (1843-1916). Spesso sono storie legate a fatti di cronaca o derivano da leggende popolari e si inseriscono in una tradizione codificata. La categoria della storia di fantasmi ha un *pattern* che diventa sempre più consolidato dalla seconda metà dell'Ottocento, fino a diventare un genere di consumo e di intrattenimento per le masse, ma duramente criticato dai letterati.

Fin da quando nacque, lo spiritismo dovette confrontarsi con la scienza che ne giudicò la plausibilità, e gli scienziati prestarono una grande attenzione al fenomeno con dibattiti e discussioni ricchi di fervore, ma a un certo punto tutto tacque e lasciò lo spiritismo alle sue credenze infondate e illusorie, i fenomeni paranormali vennero screditati ed fu da qui che entrarono a far parte della letteratura in maniera massiva. Dall'altra parte, però, in quegli anni nacquero molte istituzioni che studiavano i fenomeni soprannaturali cercando di dar loro una spiegazione.

Dall'esperienza delle sorelle Fox del 1849, l'interesse per il mondo occulto si diffuse in tutto il mondo, arrivando fino all'Europa. In Francia, il pedagogista e filosofo francese Allan Kardec (1804-1869), fondò nel 1857 la Chiesa spiritista. Questo fenomeno

---

<sup>28</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

divenne sempre più forte, tanto che, come detto, iniziarono a nascere le società spiritiche, come la *Society for Phychical Research* a Londra nel 1882, che portava avanti gli studi sui casi che stavano facendo più scalpore in merito alla questione spiritica.

Anche in Italia iniziarono a proliferare queste società, che attiravano verso di loro scienziati che volevano studiare i fenomeni soprannaturali e scrittori che scriveranno racconti su spiriti e fantasmi. In ambito letterario, si iniziò così a parlare di morte e di aldilà, che insieme al fortunato momento dell'editoria, diventerà uno dei principali argomenti trattati nelle pagine dei libri della seconda metà dell'Ottocento, e grazie a questo moltissimi lettori si avvicinarono al tema, in particolare con i romanzi d'appendice.

Personalità come Lombroso, Fogazzaro, Svevo, Mastrani avevano maturato le loro idee all'interno dei salotti borghesi nell'Italia di metà Ottocento, «sedi di circoli a metà tra l'aristocratico, il letterario e l'occulto»<sup>29</sup>, dove le padrone di casa erano medium, molto spesso donne, convinte di riuscire a connettersi con l'aldilà. Questa era una capacità assegnata casualmente dal destino, non era possibile svilupparla, ma a differenza di molte altre religioni che dall'antichità riuscivano a mettersi in contatto con i defunti attraverso liturgie, nello spiritismo moderno invece bastava che ci fosse una medium e il luogo infestato, così si poteva riuscire a comunicare con gli spiriti ultraterreni.

Si diffuse in questo periodo la pratica dei «tavoli rotanti»<sup>30</sup>, cioè delle sedute spiritiche insieme ad un medium e a poche persone intorno a un tavolo tondo con le mani poggiate e a contatto tra loro, in cui la medium si metteva a contatto con la presenza spiritica e aveva la possibilità di comunicare in stato di *trance*. Si poteva assistere a molti fenomeni e risvolti, da colpi provenienti dalle pareti o dal tavolo, alla lievitazione dello stesso o di mobili. La fama delle medium si diffuse molto velocemente per tutta l'Europa e l'America tanto che persone come Daniel Dunglas Home, Florence Cook, Eusapia Palladino e molte altre divennero delle celebrità.

Il già citato Allan Kardec, nel 1854 iniziò una ricerca sul tema delle evocazioni spiritiche, intervistando medium e coloro che frequentavano queste pratiche riuscendo a pubblicare molti saggi, fondamentali per la sua dottrina, come *Le Livre des Esprits* (Il libro degli spiriti, 1857), *Que'est-ce que c'est le Spiritisme?* (Cos'è lo spiritismo, 1857),

---

<sup>29</sup> A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti, Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 77.

<sup>30</sup> Ibidem.

*Le Livre des Médioms* (Il libro dei medium, 1861) e *L'Évangile selon le Spiritisme* (Il Vangelo secondo lo spiritismo, 1864)<sup>31</sup>, inoltre fondò la rivista *Revue Spirite* con la quale raggiunse un pubblico molto ampio riuscendo così a diffondere il suo pensiero. Uno degli elementi della sua dottrina era il perispirito, ovvero l'unione di corpo e anima che riesce a sopravvivere alla morte, che ha una forma semimateriale e per questo può essere scambiata per un fantasma.

Questa religione si diffuse velocemente in ambienti sociali diversi e fu proprio a partire da Kardec che si parlò molto di più di occulto, tanto che il dibattito con la scienza si fece molto più acceso. In questo momento stavano nascendo le prime società che indagano razionalmente sui fenomeni spiritici come la *Society for Psychical Research* dove il termine *psychical* si riferisce alle parti inesplorate della mente, sottolineando la natura razionale delle ricerche della *Society*.

In Italia lo spiritismo arrivò con Daniel Dunglas Home, un medium inglese in quel momento molto famoso per le sue capacità, in particolare quella di riuscire a tenere sedute spiritiche rimanendo sempre lucido, suonare strumenti a distanza chiusi nella custodia, e spostare gli oggetti, nonché di lievitazioni impressionanti. Nel 1855, Home si ammalò di tisi e dovette recarsi a Firenze per curarsi. Qui continuò a tenere attive le sue capacità, ma il popolo ne fu spaventato quasi al punto di ucciderlo, motivo per cui fu costretto a recarsi a Parigi.

In ogni modo, in Italia la curiosità e l'interesse per i fatti occulti era ben radicata, in particolare in città come Torino e Napoli, dove si diffuse in tutti gli strati sociali e molto velocemente nacquero diverse società che si dedicarono al tema dello spiritismo e del mistero come la Società Spirituale a Palermo nel 1863 e a Firenze la Società Magnetica. Nel 1856 a Torino venne creata la Società spiritica italiana, che nel 1863 cambiò nome in Società torinese di studi spiritici e che diede vita agli *Annali dello Spiritismo*, la prima rivista scientifica che trattava i temi dell'occulto. A seguire poi si svilupparono altri centri e società in molte città italiane, in particolare a Genova il *Circolo scientifico Minerva*, fondato da Luigi Arnaldo Vassallo ed Ernesto Bozzano, considerato il più grande studioso italiano di metafisica, che pubblicò moltissime opere riguardanti le apparizioni di fantasmi e sedute spiritiche. Questo circolo era frequentato anche

---

<sup>31</sup> A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti, Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 78.

Francesco Porro ed Enrico Moselli, neuropsichiatra che con Bozzano portò avanti una serie di sedute con Eusapia Palladino, medium napoletana, per capire il funzionamento delle sue capacità.

## La fotografia degli spiriti e la frode

Nel discorso funebre di Allan Kardec del 1869, il suo amico e seguace Camille Flammarion (1846-1936) affermò che «lo spiritismo non è una religione, ma una scienza»<sup>32</sup> ed è da questo punto che sarebbe interessante partire per studiare il fenomeno delle fotografie degli spiriti. «Una concezione basica dell'Illuminismo si fondava, a buon diritto, sull'idea della luce: credo a ciò che vedono i miei occhi; quel che è palese si ritiene affidabile»<sup>33</sup>, ma questo è difficilmente applicabile alle sedute spiritiche basate su delle figure senza corpo che volteggiavano in aria molto spesso al buio o in penombra, e nemmeno tutte le altre presenze soprannaturali che si manifestavano con le sedute medianiche, che potevano essere viste, ma che non erano concepibili per la ragione e la razionalità.

I partecipanti ai tavoli rotondi potevano riuscire a vedere queste entità influenzati da moltissimi fattori, come l'emotività, la paura e il desiderio di vedere queste presenze o altri motivi che potevano alterare i sensi come l'alcool o le droghe. Venivano usati, quindi, dagli scienziati grandi macchinari, strumenti oggettivi, che potevano riportare senza il filtro dell'emotività quello che accadeva e davano uno sguardo oggettivo a ciò che succedeva tra il medium, le entità soprannaturali e gli spettatori.

Il senso della vista durante le sedute era intralciato volutamente dai medium: gli ambienti erano illuminati con luci molto soffuse e leggere, per di più candele, lasciando moltissimi angoli oscuri e nella penombra, posto prediletto dagli spiriti per manifestarsi. Inoltre, illuminare totalmente la stanza velocemente non era ancora possibile, ragion per cui la medium aveva il tempo di eseguire dei trucchi che facessero credere ancora di più

---

<sup>32</sup> C. Flammarion, *Elogio funebre di Allan Kardec*, in A. Kardec, *Opere postume, Note autobiografiche. Principi fondamentali dello spiritismo, facoltà sconosciute dei vivi e manifestazioni dei morti*, intr., note e commenti di A. Dumas, Roma, Edizioni Mediterranee, 1979, pp. 31-39.

<sup>33</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 192.

alla presenza di entità nella stanza. Ricordiamo che all'epoca le medium erano considerate celebrità e che chiedevano un certo tipo di arredamento per le sedute, tra cui spesso volevano anche una cabina in cui manifestare le proprie abilità.

A differenza di come siamo stati abituati a vedere le sedute spiritiche nel cinema o nei media le modalità nella realtà erano diverse, il medium rimaneva nella cabina (o dietro una tenda) da cui si intravedeva leggermente il profilo, provando a mettersi in contatto con lo spirito. Considerando che si stavano cercando prove di veridicità delle apparizioni si andava a analizzare proprio in quelle cabine tracce e indizi che potessero portare allo smascheramento del medium, anche se queste indagini non venivano quasi mai effettuate. In particolare, uno studioso che ideò macchinari per provare la veridicità delle apparizioni durante le sedute fu William Crookes (1832-1919), che nel momento in cui decideva di costruire questo tipo di sofisticate macchine per verificare che l'entità si fosse presentata era già molto convinto delle capacità soprannaturali del medium. Fu il primo a entrare in contatto con la fotografia degli spiriti.

Dopo la morte di Kardec, la *Revue spirite* viene diretta da Pierre-Gaetan Leymarie (1827-1901), che era estremamente interessato e incuriosito dalle fotografie raccolte da Crookes durante le sue osservazioni, in particolare quella che ritraeva Florence Cook, una delle medium più famose dell'epoca, con Katie King, il fantasma che era solita evocare; una delle poche fotografie dello scienziato a cui venne dato credito.

Il fenomeno dello spiritismo si diffuse rapidamente nel mondo, a differenza della pratica della fotografia degli spiriti e la colpa di questo ritardo venne data a Kardec che non si fidava di coloro che mostravano le loro fotografie di fantasmi, pensandoli imbrogliatori.

Quando Kardec morì, il movimento dello spiritismo francese iniziò a considerare le fotografie come dei documenti validi e che provassero l'esistenza dei fantasmi.

Negli anni '70 dell'Ottocento la fotografia, pur essendo considerata uno strumento oggettivo e portatore di verità, non si usava spesso per la registrazione di eventi scientifici e nella *Revue spirite* si trova scritto «noi vorremmo [...] che un fotografo-medium si impegnasse a riprodurre i tratti di uno spirito»<sup>34</sup>. Massimo Scotti nel suo libro *Storia degli Spettri*, infatti, spiega il motivo di questa idea nata dal nuovo direttore della rivista:

---

<sup>34</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 196.

L'idea era venuta dalle pratiche di riproduzione di immagini mediante la luce, ma ancor più dagli errori nel procedimento di sviluppo e stampa, che offriva un aiuto insperato alle suggestioni fantasmatiche, anzi le suscitava, le ingigantiva, ne cancellava confini e limiti. Lastre sommariamente pulite e riutilizzate per nuove pose lasciavano affiorare in fase di stampa le immagini soggiacenti, che assumevano un aspetto curiosamente etereo. Accanto a ritratti dai contorni definiti o sullo sfondo di paesaggi nitidamente impressi poteva accadere di scoprire, così, volti trasparenti, figure incorporee, luminescenze, ombre fuggitive - proprio la concezione visuale che si aveva ormai da secoli circa gli spettri.<sup>35</sup>

In molti pensavano quindi che queste figure fossero semplicemente errori di stampa, altri invece, in particolare dopo l'arrivo dello spiritismo oltreoceano, erano convinti si trattasse di entità soprannaturali e questo aprì la via a un nuovo modo di fare fotografia.

Importante è sapere che in questa tecnica esistevano dei metodi atti appositamente a generare l'illusione, altri invece studiati apposta per riuscire a recepire gli spiriti. Queste foto vengono fatte risalire circa alla metà dell'Ottocento ma non ne rimane nessuna prova. Le prime fotografie di spiriti di cui si è a conoscenza sono quelle di William Howard Mumler (1832-1884) che iniziò a lavorare alla *Photographic Gallery* dove stava imparando la tecnologia del negativo su lastre di vetro.

Nelle sue memorie dal titolo *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit-Photography* (1875) raccontò che nel 1861 in laboratorio da solo si scattò una fotografia in cui accanto alla sua figura era presente quella di una ragazza, inizialmente pensò fosse una doppia esposizione della lastra, successivamente la mostrò ad alcuni amici e tra questi uno spiritista che gli disse essere proprio la sagoma di uno spettro. Poco dopo i più importanti giornali del campo come «*The Herald Progress* di New York e *The Banner of Light* di Boston annunciarono la prima fotografia di un fantasma»<sup>36</sup>.

I fantasmi continuarono ad apparire negli sfondi delle fotografie che Mumler scattava e così diventò un evento adatto alle attenzioni del pubblico. A differenza dei

---

<sup>35</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 196.

<sup>36</sup> Ivi, p.197.

medium attivi di cui abbiamo parlato in precedenza che evocavano spiriti ed altre entità soprannaturali, Mumler venne definito medium passivo, in quanto nel suo caso erano le presenze a recarsi da lui per farsi fotografare, apparivano di frequente vicino a persone della loro famiglia, ma spesso ci voleva del tempo affinché si manifestassero e la foto riuscisse. Interessante è sapere anche che proprio alla *Photographic Gallery* incontrò Hannah Green, sua futura moglie, che aveva le capacità di una medium e infatti riusciva a descrivere la presenza prima che Mumler la fotografasse.

La carriera di Mumler comunque non fu sempre serena, molti lo misero più volte alla prova controllando le sue attrezzature in cerca di prove che portassero alla frode, senza riuscirci. Si spostò a New York dove collaborò con William Silver alla sua galleria fotografica e in pochi mesi diede vita a cinque fotografie di spiriti ma nel 1869 subì anche un processo per frode. In seguito, Mumler tornò a Boston e iniziò a lavorare in un altro laboratorio, allestito nel salotto della suocera e le sue opere più famose risalgono a quegli anni, come la fotografia della vedova Lincoln, Mary Todd, insieme allo spirito del Presidente.



Fig. 2. Mary Todd Lincoln con lo spirito di Abraham Lincoln, William Howard Mumler (1872).<sup>37</sup>

Si nota che quasi tutte le fotografie di Mumler hanno uno schema preciso: una persona in primo piano, un oggetto di arredamento e una figura “semitrasparente” sullo sfondo. Questa figura si nota appena: sembrano sovraimpressioni, dato che lo spirito si somma alla figura nel piano principale e queste parti sono più chiare, come nel caso della

---

<sup>37</sup> Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/William\\_Mumler](https://it.wikipedia.org/wiki/William_Mumler)

foto di Mary Todd con Lincoln, le cui spalle sono più chiare nel punto in cui sono posizionate le mani dello spirito.

Vediamo ora un altro fotografo che praticava ritratti di spiriti, Edouard Isidore Buguet (1840-1901), probabilmente il più famoso *photographe spirite*<sup>38</sup> che iniziò a fare questo tipo di fotografie nel 1873, molti anni dopo le prime prove di Mumler. Anche in Europa molti prima di lui si erano avvicinati alla fotografia degli spiriti, come Hyppolite Baraduc in Francia e Fredrick Hudson a Londra che venne reso celebre dalle fotografie dei coniugi Guppy in cui comparivano delle presenze sconosciute, meno evanescenti delle fotografie di Mumler, anche nel suo caso alcuni credevano alla veridicità delle foto, altri invece gridavano al falso, come già successe con il precedente fotografo. La tematica dei ritratti dei fantasmi durò comunque molto a lungo, tra dibattiti, processi e accuse e di questo fenomeno Buguet è «un emblematico eroe»<sup>39</sup>. I suoi esperimenti sono presi in considerazione in maniera continua dalla *Revue spirite* che pubblicava le sue fotografie e questa operazione era un vero proprio investimento, poichè molto costoso inserire delle fotografie all'interno di riviste.

Fotografare uno spettro non è un processo immediato. Si diceva che dovessero arrivare da soli al laboratorio del fotografo, e i clienti aspettavano anche settimane per riuscire ad avere il ritratto. A un certo punto Buguet trovò dei metodi per far apparire nelle fotografie delle figure altre oltre a colui che si stava mettendo in posa, ma fingendo sempre di entrare in contatto con gli spiriti. Il fatturato della sua attività aumentava sempre di più, tanto che fece insospettire le autorità e nel 1875 subì un processo. Durante il processo Buguet ammise candidamente di essere colpevole di frode e spiegò tutti i suoi metodi, estremamente semplici, per simulare le sagome di altre figure e così ingannare i suoi clienti. Dopo la sua imputazione, la fotografia spiritica venne diffamata e screditata e nacque la moda delle sedute spiritiche finte e «la fotografia sembra tornare alle origini, quando le strane parvenze che riusciva a catturare si dimostravano frutto del caso o della volontaria manipolazione»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 201.

<sup>39</sup> Ivi, p. 203.

<sup>40</sup> Ivi, p. 205.

A questo punto è interessante accennare a un fenomeno che nasce alla fine del XVIII secolo, ovvero la fantasmagoria, e che Clément Chéroux definisce nel suo libro *Le troisième oeil* (2004):

La fantasmagoria, “l'arte di far apparire degli spettri o dei fantasmi grazie a illusioni di tipo ottico”, inaugurata da Robertson alla fine del XVIII secolo, non aveva affatto impedito lo sviluppo dello spiritismo nel secolo seguente. [...] Come oscuri Dioscuri, i fantasmi vanno in coppia: lo spettro della morte accompagna lo spettro del motteggio come un'ombra, Ci assillano [ils nous hantent] insieme.<sup>41</sup>

La fantasmagoria fu dunque una pratica che mise insieme proiezione e scenografia in cui le immagini comparivano, scomparivano e si muovevano intorno allo spettatore come fossero delle presenze spiritiche o altre entità soprannaturali attraverso un meccanismo di proiettori su delle rotaie in continuo movimento. Questo sistema anticipò la nascita del cinema che arrivò circa un secolo dopo. Pensando che un «continente antico e scaltro, aduso ad ogni tipo di teatralità, abbia imparato a distinguere tra il vero e l'illusorio anche grazie alla sofisticazione dei trucchi»<sup>42</sup>, invece queste rappresentazioni provocarono ancora ambiguità e stupore nel pubblico. La fotografia, lo spiritismo e il cinema nascono uno dopo l'altro ed è interessante notare come si inseriscano all'interno del contesto storico e sociale di un secolo, l'Ottocento, pervaso da invenzioni tecniche legate alla visualità: «immagini senza corpi e corpi senza anime (le macchine), oggetti magicamente animati e tentativi sempre più ostinati di sconfiggere la morte»<sup>43</sup>.

Ed è questo che ci porta alla figura di Arthur Conan Doyle e al suo rapporto sia con lo spiritismo sia con la fotografia degli spiriti, in particolare nella sua opera del 1922, intitolata proprio *The Case for Spirit Photography* (Fotografare gli spiriti).

---

<sup>41</sup> C. Chéroux, *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004, trad. Massimo Scotti, p. 53.

<sup>42</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 207.

<sup>43</sup> Ivi, p. 212.

## Capitolo II

### ARTHUR CONAN DOYLE E LA FOTOGRAFIA DEGLI SPIRITI

In questo capitolo è approfondita la figura di Arthur Conan Doyle e il suo rapporto con lo spiritismo, da quando si avvicinò, ancora studente di medicina, a diventare uno degli spiritualisti più esperti della sua epoca. In particolare, è analizzata l'opera *The Case for Spirit Photography (Fotografare gli spiriti, 1922)*. Il testo fu scritto dopo le accuse contro la fotografia spiritica della *Society for Psychical Research*, di cui lo scrittore era uno dei membri anziani, al Circolo di Crewe. Doyle nell'opera espose le motivazioni per cui la fotografia degli spiriti non sarebbe una truffa, ma un importante strumento per comunicare con l'oltretomba, fornendo ai lettori prove, fotografie e testimonianze.

#### Conan Doyle e lo spiritismo

Uno dei nomi che spicca particolarmente nel campo dello spiritismo è Arthur Conan Doyle (1859-1930), autore scozzese, tra i più noti della seconda metà dell'Ottocento, che vi si avvicinò nel 1886, ancora un giovane studente di medicina, quando lesse *Spiritualism* di John Worth Edmonds, uno dei fondatori dello spiritismo in America. Nel 1887, anno d'uscita del primo volume di *Sherlock Holmes*, dichiarò la sua conversione allo spiritismo. La sua passione crebbe sempre di più fino a quando nel 1893 si iscrisse alla *Society for Psychical Research* e dopo una serie di esperimenti si convinse dell'esistenza della telepatia. All'altezza del 1917 tenne la prima di una lunga serie di conferenze sul tema dello spiritismo, e più avanti, affiancato dalla seconda moglie Jean, si occupò di numerose sedute spiritiche per mettersi in contatto con i suoi parenti e amici defunti a causa della Prima Guerra Mondiale.<sup>44</sup>

Il forte desiderio di raccontare a un grande pubblico la sua credenza portò Doyle a scrivere nel 1921 *The Wanderings of a Spiritualist*, in cui si racconta il giro di conferenze

---

<sup>44</sup> A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti, Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 109.

spiritualiste in Nuova Zelanda e Australia che intraprese all'inizio degli anni Venti. Il culmine dei suoi studi sull'oltretomba risale al 1926 con la pubblicazione della *History of Spiritualism*, subito recepita come un'opera fondamentale in cui «raccolse esperienze personali e appunti sulla storia della disciplina occulta»<sup>45</sup>. Addirittura, il *Morning Post*, che di solito non concedeva spazio ed elogi a testi sull'occulto, disse che si trattava di un libro essenziale, quasi una nuova ed ottima guida in un momento storico in cui moltissime persone si stavano avvicinando al mondo dello spiritismo.<sup>46</sup> Doyle continuò a frequentare le sedute spiritiche sia in Europa sia in America e durante una di queste fu fotografato insieme ad un medium. Quando venne sviluppata, si vedeva che sopra la sua testa «si stava librando il viso di uno spirito»<sup>47</sup>. La veridicità della fotografia venne discussa a lungo e lo scrittore rimase legato alla sua istintiva prudenza. In uno dei suoi racconti, *Playing with Fire* (1900), attinse proprio alle sue personali esperienze paranormali e alla sua ponderazione per raccontare una storia di fantasmi.



Fig. 3. Fotografia di Arthur Conan Doyle, il medium e la figura spiritica.

Già dai tempi della Regina Vittoria erano molto in voga le sedute spiritiche per mettersi in contatto con gli spiriti dei defunti e ovviamente, come accennavo nel capitolo precedente, i falsi medium diventarono moltissimi, ma Doyle «comprese esattamente la

---

<sup>45</sup> A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti, Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 109.

<sup>46</sup> P. Haining, *The Magician. Occult Stories*, London, Peter Owen, 1972, trad. it. *Maghi e magia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1977, p. 154.

<sup>47</sup> Ibidem.

distinzione tra la realtà e la finzione, e si batté instancabilmente, per tutto il resto della sua vita, in difesa della ‘vera arte’»<sup>48</sup>.

Come accennato, Doyle era un medico e per diversi anni praticò la professione a Southsea, ma a causa di difficoltà economiche dovette cercare un secondo lavoro e così iniziò a scrivere creando poco dopo «il personaggio che lo avrebbe reso immortale, *Sherlock Holmes*»<sup>49</sup>. Fin dall’infanzia Doyle fu vicino al mondo del fantastico e dell’ignoto, anche grazie al fatto che la Gran Bretagna e in particolare la Scozia, luogo che lo ha visto nascere, è uno dei territori in cui era maggiormente sedimentata la credenza del «piccolo popolo»<sup>50</sup>, composto da fate, folletti, gnomi ed elfi, e fu proprio così che Conan Doyle si avvicinò al mondo del fantastico, in particolare accompagnato dalla tradizione familiare, dato che lo zio era uno dei più famosi illustratori di libri di fate dell’epoca, la madre narrava spesso ai figli storie sul mondo magico e il padre disegnava nei suoi quaderni continuamente figure di fate, anche quando fu rinchiuso al *Monrose Royal Lunatic Asylum*, un manicomio in Scozia. In ricordo e onore del padre, Doyle organizzò nel 1924 una mostra con i suoi disegni dal nome *The Humorous and the Terrible*<sup>51</sup>.

Massimo Scotti, nel suo libro *Storia degli Spettri* (2013) dice che Arthur Conan Doyle è «un uomo dalla doppia anima, se lo si guarda superficialmente. In realtà la sua figura riassume la duplicità della sua epoca, ma ancor di più la natura ambigua del positivismo stesso»<sup>52</sup>. Il medico e il creatore del detective più lucido e razionale si avvicinò allo spiritismo e ne divenne un divulgatore e difensore convintissimo per tutto il resto della sua vita, anche quando la credibilità dell’occulto stava svanendo:

Si potrebbe supporre un’evoluzione – o involuzione, a seconda dei punti di vista – del pensiero dell’autore, ma è lui stesso ad affermare il contrario, cioè a identificare una compresenza e una contemporaneità del doppio atteggiamento, razionalistico-

---

<sup>48</sup> P. Haining, *The Magician. Occult Stories*, London, Peter Owen, 1972, trad. it. *Maghi e magia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1977, p. 154.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmii, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 239.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ivi, p. 240.

irrazionalistico, nel suo percorso conoscitivo, che si presenta così come un'unica  
erma bifronte.<sup>53</sup>

Nel 1886, Doyle iniziò un periodo di riflessione e, cercando un modo per far convivere la scienza e la fede, immaginò la possibilità di creare una «religione positiva»<sup>54</sup>. Tuttavia, si era avvicinato già molto prima allo spiritismo; infatti, dal 1880 iniziò a frequentare sedute spiritiche, interessandosi anche di teosofia e mormonismo per arrivare a delle verità ultime fino ad affermare che «mentre lo spiritismo sembrava in quegli anni versare in uno stato caotico per quanto riguarda l'elaborazione di una filosofia, la Teosofia presentava uno schema molto più coerente e ragionevole»<sup>55</sup>.

Risulta complesso comprendere come Doyle potesse trovare “coerente e ragionevole” la dottrina teosofica che proveniva da visioni, nozioni e meditazioni di Madame Helena Blavatsky (1831-1891), in grado di unire e modificare filosofie prese da diverse dottrine e religioni orientali, per realizzare qualcosa di estremamente affascinante, ma sicuramente non autentico. Lo scrittore, tuttavia, ammirava profondamente la sacerdotessa teosofica e non fu l'unico nella seconda metà dell'Ottocento. Blavatsky girò il mondo per diffondere il suo credo e pubblicizzare i suoi scritti, come *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (La dottrina segreta) che uscì nel 1888, lo stesso anno in cui Doyle diede alle stampe *The mystery of Cloomber* (Il mistero di Cloomber), in cui si possono ritrovare dei principi alla dottrina teosofica.

È interessante accennare ad una delle improbabili amicizie di Doyle: Harry Houdini (1874-1926), famosissimo illusionista della prima metà del Novecento. Le magie di Houdini erano conosciute in tutto il mondo e nel corso degli anni era stato capace di costruire intorno a sé un'aura misteriosa e un carisma del tutto innovativo. Si pensava che le sue gesta fossero date da poteri sovranaturali, invece era solo un abilissimo prestigiatore e le sue erano semplicemente delle illusioni, cosa che teneva sempre a precisare, riuscendo a spiegare anche i trucchi di coloro che dicevano di essere medium. Fu proprio questa passione per l'occulto che fece incontrare lo scrittore al celebre

---

<sup>53</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 240.

<sup>54</sup> R. Pearsall, *Conan Doyle: A Biographical Solution*, New York, St. Martin Press, 1977, p. 24.

<sup>55</sup> A. Conan Doyle, *The History of Spiritualism*, London, The Psychic Press, 1926-1927, trad. it. *Storia dello Spiritismo, antologia illustrata*, Venezia, Venexia, 2023, p. 86-87

illusionista, formavano un duo quasi paragonabile a «Holmes-Watson»<sup>56</sup>, in cui la parte del detective era di Houdini e quella dell'assistente di Doyle; infatti, lo scrittore era fermamente convinto delle capacità dei medium di evocare gli spiriti di persone defunte, mentre il prestigiatore riusciva a smascherare facilmente i falsi sensitivi.

Il motivo per cui Harry Houdini iniziò ad avvicinarsi allo spiritismo e a frequentare le sedute spiritiche fu per riuscire a mettersi in contatto con la madre defunta, ma collezionò solo delusioni. Anche la madre di Doyle provò a evocare lo spirito e, nel corso di una seduta, riempì molti fogli con dei presunti messaggi della madre al figlio, ma questi erano scritti in inglese e la madre dell'illusionista non imparò mai la lingua, benché avesse abitato per molti anni in America. Il rapporto tra i due amici nel tempo si freddò, non per questo motivo, ma per lo scetticismo di Houdini nei confronti delle questioni spiritiche che Doyle gli raccontava con tanta enfasi, provando a convincerlo a crederci, anche se l'amico non riuscì mai a contraddirlo esplicitamente. In particolare, vi fu un episodio in cui lo scrittore cercò in tutti i modi di convincere Houdini della veridicità di un avvenimento che stava mettendo in subbuglio l'Europa nel 1917: un avvistamento di fate e delle conseguenti fotografie.

Rimane traccia di una corrispondenza tra i due intorno al 1920, da cui si riesce a cogliere che Doyle potesse davvero credere a qualunque vicenda soprannaturale, ma in questo caso aveva sicuramente avuto un peso non indifferente la tradizione familiare, tantoché arrivò a pensare che le storie che gli venivano raccontate dalla madre da bambino fossero vere e che il padre fosse stato portato in manicomio ingiustamente. Scrisse diversi articoli sulla vicenda e nel 1922 diede alle stampe un libro sul tema dal titolo *The coming of the Faries* (Il ritorno delle fate) che raccontava dell'avvenimento di qualche anno prima, questo testo è «un breviario sulla scienza dell'impossibile»<sup>57</sup>.

L'avvistamento delle fate nel 1917 da parte di Elise Wright e Frances Griffiths, all'epoca solo delle bambine, e le loro fotografie erano sbalorditivi, sia per quanto riguardava l'aspetto tecnico, dato che non era presente una doppia esposizione delle fotografie, sia per il soggetto che ritraevano, che era quasi inaccettabile e sconvolgente. Le bambine si erano ritratte insieme a delle entità soprannaturali appartenenti all'immaginario folklorico e coloro che erano scettici nel dare credibilità alla questione

---

<sup>56</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 242.

<sup>57</sup> Ivi, p. 243.

puntarono sulla giovane età delle ragazzine e della loro incapacità nell'utilizzare gli strumenti della fotografia (si scoprirà solo dopo che Elise aveva lavorato in uno studio fotografico).

Dopo un paio di anni, la madre di Elise incontrò Conan Doyle a un'assemblea della Società Teosofica, discussero della questione e gli mostrò le fotografie; in quel momento, lo scrittore stava scrivendo un articolo proprio su quel tema per lo *Stand Magazine*, e poco dopo ne scrisse un altro sempre per lo stesso giornale. Doyle era sicuro che questi articoli avrebbero generato scalpore, attacchi e accuse di falso, come scrive lui stesso, ma era convinto della veridicità delle fotografie. Questa vicenda per lo scrittore poteva favorire la causa spiritica:

Queste piccole creature, analogamente a noi, possiedono un'effettiva consistenza, anche se le loro vibrazioni dimostrano di avere una natura tanto particolare da rendere necessarie, per riuscire a registrarle, facoltà medianiche o una lastra impressionabile.<sup>58</sup>

Ma in realtà, anche questa vicenda era falsa e negli anni settanta, quando la storia non sarebbe stata più il fulcro di dibattiti seri, Elise Wright e Frances Griffiths, in alcune interviste, raccontarono che venne scritta una lettera da Elise in cui si diceva che doveva rimanere un segreto sia perché lo *Stand Magazine* aveva già dato problemi a scuola di Frances sia per la preoccupazione nei confronti dello scrittore, già preso di mira e deriso per la sua credenza nello spiritismo e nelle fate.

Nel voler confrontare i due amici è interessante notare come il voler essere a conoscenza dell'inconoscibile porta a dei fatali errori e la volontà di credere deve essere bilanciata dal dubbio, «unico mezzo in grado di difendere dal vuoto fideismo»<sup>59</sup>. In molti praticarono lo spiritismo, anche con maggior profondità e vigore, ma senza il contributo di Conan Doyle, questo tema non avrebbe avuto un'espansione così vasta diffusione tra tutte le classi sociali in Europa e in America.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> A. Conan Doyle, *The History of Spiritualism*, London, The Psychic Press, 1926-1927, trad. it. *Storia dello Spiritismo, antologia illustrata*, Venezia, Venexia, 2023, p. 83.

<sup>59</sup> M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 247.

<sup>60</sup> P. Haining, *The magician. Occult Stories*, London, Peter Owen, 1972, trad. it. *Maghi e magia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1977, p. 151.

## Fotografare gli spiriti

Nell'introduzione dell'edizione italiana di *The Case for Spirit Photography* (Fotografare gli spiriti, 2022) di Arthur Conan Doyle, Alessandro Giammei scrive:

È una seria e metodica difesa della fotografia psichica [...] condotta dallo scrittore forse più emblematico del razionalismo deduttivo tardomoderno: l'autore di Sherlock Holmes. Quel lucidissimo medico chirurgo inglese inventore del giallo d'intelligenza, non solo credeva che si potessero letteralmente fotografare i fantasmi, ma riteneva di poterlo dimostrare in un libro.<sup>61</sup>

Questo, in realtà, non fu un episodio sporadico di interesse sul tema del fantastico da parte dell'autore che si stava allontanando dai suoi principi razionalisti. Doyle, infatti, venne influenzato dalla sua famiglia fin dalla tenera età e scrisse diverse opere legate ad un mondo magico e incantato.

È interessante notare il titolo originale dell'opera, *The Case for Spirit Photography*, in cui *case* sta proprio per caso investigativo dato che l'opera è un'inchiesta sulla fotografia degli spiriti, in particolare sulle fotografie del Circolo di Crewe. Doyle, riprendendo *The Sign of Four* (Il Segno dei Quattro, 1890) della serie di Sherlock Holmes, si autocitava, scrivendo «una teoria del genere non può che risultare improbabile, ma l'improbabile è meglio dell'impossibile»<sup>62</sup>. Tuttavia, l'autore non riuscì davvero a dimostrare la veridicità della fotografia spiritica come dichiarò di voler fare all'inizio del testo.

L'opera parla del più noto gruppo di fotografi di spiriti del Regno Unito, conosciuti anche come il Circolo di Crewe, nato da un muratore e dalla sua domestica, che vennero accusati di frode a causa delle fotografie spiritiche che scattavano e Doyle provò in tutti i modi a restituire loro credibilità. Conan Doyle, infatti, era un convinto spiritista e faceva parte di diverse associazioni, non era, dunque, la prima volta che andava pubblicamente contro coloro che non credevano alle apparizioni paranormali. In questo

---

<sup>61</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 9-10.

<sup>62</sup> A. Conan Doyle, *The Sign of the Four*, 1890, trad. it. *Il segno dei quattro*, Feltrinelli, Milano, 2016, p. 78.

caso, le accuse provenivano dalla *Society for Psychical Research* e proprio di tale società lo scrittore era uno dei membri anziani.

L'autore inizia *The Case for Spirit Photography* con una ricostruzione dei fatti e una digressione sulle sue memorie personali, come le fotografie di parenti o amici defunti ricevute da veggenti per poi passare alle accuse. Guardando le fotografie ci si può rendere conto che sono presenti dei passaggi che non possono essere veri e qualche fotografia di fantasmi potrebbe essere falsa.<sup>63</sup>

Durante la scrittura del volume, che essendo un *istant book* avvenne in fretta e a caldo, compaiono improvvisamente indizi e prove a cui inizialmente non viene data particolare importanza per l'indagine, facendo però emergere nuovi sospetti e portando a colpi di scena che portano a una soluzione inconfutabile. Alessandro Giammei nell'introduzione all'opera scrive:

I buoni e umili medium di campagna, in fondo un po' tonti e disinteressati, erano stati incastrati dagli integralisti dello scetticismo materialista, incapaci di accettare che certi aspetti della realtà non si vedano immediatamente a occhio nudo. L'immortalità dell'anima è dimostrata dalla corrispondenza tra immagini fantasmatiche e corrispettivi ritratti in vita degli spiriti fotografati; nessuno dei trucchi svelati dalla Society for Psychical Research, malgrado le prove a base di raggi X e osservazioni dirette, potevano aver avuto luogo nella camera oscura.<sup>64</sup>

È interessante cercare di comprendere il metodo e la sistematicità che il padre delle investigazioni letterarie utilizzò per spiegare ed evidenziare le sue verità. Il metodo scientifico che l'autore mise in atto è spesso una risorsa per qualcosa che può essere visto ora come distante, o addirittura il contrario, della scienza; infatti, applicare metodo così razionale in maniera passiva è controproducente: «persino l'occidente ha cominciato a ipotizzare che il pensiero magico, preso sul serio come alternativa alla presunta infallibilità di un metodo deduttivo indiziario, sia molto meno magico di un'atomizzazione muscolare e sistematica del pensiero razionale».<sup>65</sup> Questo libro ricorda che non siamo mai stati razionali e che l'epoca precedente a quella in cui stiamo vivendo

---

<sup>63</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 13.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ivi, p. 18.

fu capace di emanare la realtà con lastre fotografiche in cui erano presenti entità soprannaturali ed è per questo che ci verrebbe naturale stupirci di come Conan Doyle, colui che ha ideato la figura del razionale investigatore, scriva un intero libro difendendo lo spiritismo e cercando di convincere in maniera così appassionata che le fotografie in cui appaiono degli spiriti sono reali, ma in verità, come si accennava nel paragrafo precedente, Doyle ha una doppia anima ed è per questo che non dovremmo meravigliarci che «il più grande narratore del razionalismo sia anche il difensore della fotografia spiritica».<sup>66</sup>

Per quanto riguarda la storia filologica del testo, Doyle spiega che la prima edizione di *The Case for Spirit Photography* venne stampata a Londra nel 1922, ripubblicata l'anno dopo a New York. Per le traduzioni fu scelta la seconda edizione in quanto il testo risultava migliore dato che l'autore lo ricontrollò e aggiunse delle note a piè di pagina. Come detto, questa è un'inchiesta «in difesa della fotografia spiritica: con evidenze probanti raccolte da esperti ricercatori e fotografi».<sup>67</sup> Vengono dunque presentati e mostrati dei casi in cui è possibile notare la veridicità della fotografia spiritica. L'autore trattò a lungo del Circolo di Crewe e dei sensitivi che ne facevano parte, spiegando le ipotesi che portarono la *Society for Psychical Research* ad accusare il circolo di frode. Inoltre, diversi fotografi di spiriti arricchiscono l'opera con immagini delle apparizioni. Le accuse verso la fotografia spiritica arrivarono al culmine quando Doyle stava tornando in Inghilterra dopo un tour in America e decise di rispondere subito a questi attacchi in cui si può leggere una «profonda e autentica simpatia nei confronti dei bistrattati sensitivi del Circolo di Crewe».<sup>68</sup>

Il testo inizia con Doyle che parla dell'accusa infamante e infondata di Harry Price della *Society for Psychical Research* a discapito del Signor Hope, nome «legato da oltre diciassette anni al curioso fenomeno noto come fotografia spiritica»<sup>69</sup>, che l'autore introduce con queste parole:

Il signor Hope è un uomo dotato dei più singolari poteri soprannaturali. Invece di perseguitarlo e dipingerlo come un ciarlatano, sarebbe saggio accogliere con

---

<sup>66</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 20.

<sup>67</sup> Ivi, p. 25.

<sup>68</sup> Ivi, p. 28.

<sup>69</sup> Ivi, p. 29.

simpatia il suo straordinario lavoro, che ha portato consolazione agli afflitti e rinnovata certezza a coloro che avevano perso ogni fede nella vita autonoma dello spirito.<sup>70</sup>

Infatti, William Hope, carpentiere, venne a conoscenza in maniera casuale di avere il dono di poter manifestare figure, volti e oggetti sulle lastre fotografiche. La prima volta che si rivelò questa capacità fu quando fece una fotografia a un collega e, dopo aver sviluppato la lastra, notò che si poteva osservare una seconda figura che assomigliava molto alla sorella del collega, morta da poco tempo. Questo tipo di chiaroveggenza è rara e fu il fotografo americano William Mumler (1832-1884) che nel 1861, per primo, rese nota la sua capacità di riuscire a fotografare gli spiriti, ma ci furono altre persone con questa sensibilità. La signora Buxton, domestica del sensitivo, era dotata di capacità sensitive simili a quelle di Hope e lo assisteva durante le sedute, nella convinzione che il risultato fosse più potente se le loro abilità erano combinate insieme.

Hope si stupì molto dei suoi prodotti e fortunatamente incontrò l'arcidiacono Colley, membro della chiesa anglicana, che mise alla prova le loro capacità e «li trovò degni di supporto e ne comprese il valore»<sup>71</sup>, tanto che gli diede una macchina fotografica e un treppiedi. Il sensitivo nei suoi diciassette anni di attività venne sorvegliato da uomini di scienza, fotografi, giornalisti e molti altri, acconsentendo sempre a esperimenti e ogni accusa che gli veniva posta si dissolveva. Il suo potere si manifestava tre volte su cinque, a volte solo come sagome vaghe, altre come figure molto dettagliate, quasi vive e questo cambiamento varia in base alla salute del medium, dalle condizioni atmosferiche e da altre cause poco chiare. Inoltre, molto spesso nelle fotografie di Hope si poteva notare una striscia, una specie di arco di sostanze non ben identificate. Questo effetto non venne mai approfondito da nessuna delle congetture di frode e si poté supporre che esso fosse parte integrante del processo sensitivo che comparve in molte forme e luoghi. Questo effetto non era una prerogativa di Hope ma nelle sue foto l'arco appare di forme e consistenze esatte. Dolye a questo proposito sostiene:

---

<sup>70</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 30.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

Alcuni di noi sostengono da sempre che tale arco non sia altro che l'immagine dell'Intercapedine su questo versante della realtà: un involucro, o comunque uno spazio chiuso, in cui le forze psichiche si generano e condensano.<sup>72</sup>

Doyle, all'interno dell'opera, narrò di alcuni episodi dell'infanzia del signor Hope e di come nacque il Circolo di Crewe. Il primo ricordo del sensitivo, legato al manifestarsi dei suoi poteri soprannaturali, risale a quando aveva quattro anni ed era ammalato, e comparvero davanti a lui dei volti misteriosi e spaventosi. Hope iniziò a interessarsi di fotografia mentre lavorava in una fabbrica e fotografò un suo collega, una volta sviluppata accanto alla figura dell'amico ve ne era un'altra: una donna in piedi e l'amico gli disse che si trattava di sua sorella. Riferì al capo dell'avvenimento e un collega, uno spiritista, gli disse che era una foto spiritica.

Il signor Hope incontrò i signori Buxton alla Spiritualist Hall of Crewe e chiese loro di trovare altre persone per formare un circolo per riunirsi e praticare delle sedute di fotografia spiritica. Inizialmente il circolo era composto di sei persone, uno di loro non era uno spiritista, ma si convertì quando apparvero sua madre e suo padre in una fotografia. La prima lastra che svilupparono fu una scritta che prometteva un'immagine nella seconda seduta e che essa sarebbe stata indirizzata al padrone di casa. Infatti, nella successiva lastra comparvero la madre del signor Buxton e la sorella della moglie.

Al Circolo vennero rivolti molti attacchi, quasi sempre causati «dalla scarsa comprensione da parte dei partecipanti esterni alle sedute e del pubblico, in generale, in merito alle stranezze della fotografia spiritica»<sup>73</sup>. Il circolo di Crewe mostrò l'ignoranza sulla fotografia spiritica, sia da parte del pubblico sia da parte di spiritualisti.

Un'altra questione su cui Doyle si espresse fu la facilità con cui le persone pensavano alla truffa quando veniva detto che di professione si era dei sensitivi; infatti, i giornali parlarono di questo tema solo quando le sedute spiritiche non diedero risultati, mai quando si riesce a comunicare con lo spirito, se il sensitivo avesse intenzione di ingannare qualcuno sarebbe facile capirlo e quindi impossibile vivere di un lavoro così poco sicuro. A proposito di questo, Doyle nella sua opera scrive:

---

<sup>72</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 61.

<sup>73</sup> Ivi, p. 106.

È proprio tale pregiudizio a scoraggiare un sensitivo, o i suoi sostenitori, dallo sporgere querela per diffamazione: gli aggressori sanno benissimo che i diritti legali garantiti a ogni cittadino d'Inghilterra non valgono punto per uno che si guadagna da vivere con un mestiere non riconosciuto dalle nostre leggi, e così quell'infelice finisce per dover sopportare qualsiasi accusa e canzonatura. Questo vigliacco 'tiro al chiaroveggenente' cesserà solo quando il pubblico, astenendosi dal comprare i giornali che lo praticano, mostrerà di non avere alcuna simpatia per simili persecuzioni.<sup>74</sup>

Sta di fatto che, in realtà, Hope non era un sensitivo di professione e in più non accettava mai remunerazioni, chiedeva soltanto che gli venisse rimborsata la spesa della stampa dei negativi o invitava coloro che si recavano da lui a portarsi autonomamente delle lastre fotografiche, facendo sì che il suo dono rimanesse a disposizione di tutte le classi sociali.

Un esempio delle capacità del signor Hope si poteva leggere in una lettera del signor East, minatore, che descrisse un'esperienza risalente al 1920 presso il sensitivo che fotografò lui e la moglie e, una volta sviluppata la lastra, si poteva vedere l'apparizione del viso del figlio che venne riconosciuto da coloro che l'avevano visto in vita.



Fig. 3. Fotografia del signor e della signora H. East, con un'apparizione del loro figlio ottenuta in occasione di una visita a sorpresa a Crewe. Una normale fotografia è riprodotta accanto all'effetto psichico per paragone.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 33.

<sup>75</sup> Ivi, p. 60.

Doyle proseguì il racconto parlando della sua visita a Crewe nel 1919, dove si recò con altri due amici spiritisti presso il signor Hope e la signora Buxton che li attendevano per delle fotografie. I tre posarono e in seguito le lastre vennero portate nella camera oscura, dove l'autore poté osservare il processo di sviluppo delle fotografie, aggiungendo che sarebbe stato impossibile sostituire le lastre e che se fossero state scambiate comunque non si spiegherebbe ciò che è comparso.

I tre uomini fotografati erano avvolti da una nuvola, qualcosa che potrebbe essere definito un ectoplasma<sup>76</sup>, attraversata da una scritta: «Ben fatto, amico Doyle, ti do il benvenuto a Crewe. Saluti a tutti, T. Colley»<sup>77</sup>. Quello che appare sulla fotografia è proprio un messaggio che l'arcidiacono Colley mandò a dei visitatori devoti alla causa, ma ciò che si cercò di comprendere è se queste parole arrivassero davvero direttamente dall'arcidiacono o se il signor Hope avesse provato a imitare la sua scrittura. Si mise a confronto la scrittura di Colley con quella comparsa nella fotografia e le due apparirono uguali, ma ci si continuerà a chiedere da dove provenga questo messaggio e se provenisse realmente da Colley.

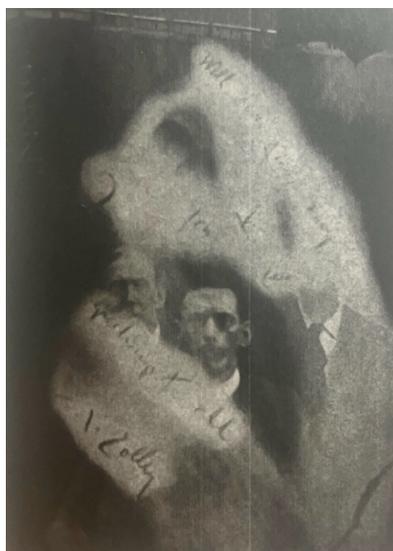


Fig. 4. Immagine impressasi su una lastra contrassegnata che è rimasta, salvo quando era nel portanegativi, sempre nelle mani dell'autore.<sup>78</sup>

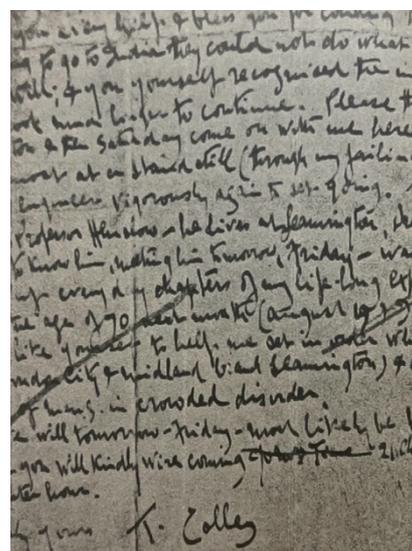


Fig. 5. Esempio della calligrafia dell'arcidiacono Colley in vita.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 38.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ivi, p. 39.

<sup>79</sup> Ivi, p. 40.

Dunque, Doyle e Hope fecero altri esperimenti con la fotografia in quei giorni, il terzo fu quello che più colpì lo scrittore. Si diceva che il sensitivo fosse in grado di imprimere immagini sulle lastre senza usare la macchinetta, così contrassegnò una lastra e la mise nel portanegativi. Per provare la sua abilità, il signor Hope, Doyle, la signora Buxton e sua sorella posarono le mani sui lati del portanegativi, dopo poco Hope venne attraversato da un brivido e dalla lastra emerse questo:

Al centro di essa spuntò un disco grande quanto uno scellino, perfettamente nero, che si rivelò, una volta sviluppata la lastra, un cerchio luminoso col volto di una donna delicatamente tracciato al suo interno. Due dita della donna indicano un cerchietto bianco sotto il suo mento, evidentemente una spilla.<sup>80</sup>

La spilla era probabilmente una sorta di oggetto rivelatore. Il viso della donna somigliava molto alla sorella maggiore di Doyle, morta trent'anni prima. Le altre sorelle dopo aver visto la fotografia confermarono che si trattava di lei, considerando che portava sempre una spilla d'avorio e sarebbe stato quello l'oggetto con cui avrebbe scelto di farsi riconoscere. Questi risultati, a parere dell'autore, portano all'impossibilità di dubitare della natura soprannaturale dei poteri che avevano prodotto queste fotografie.

Il testo prosegue con la descrizione di altri episodi di fotografia spiritica e le continue domande dell'autore in cui si chiedeva come dei volti potessero manifestarsi su delle lastre fotografiche e cosa si potrebbe dire ai detrattori per spiegare il fenomeno. La *Society for Psychical Research* cercò in ogni modo delle falle nei racconti del fenomeno, nel mentre Doyle manifestò il suo dissenso verso la *Society* scrivendo che «sono proprio le puerili critiche di questa risma a inficiare il rispetto intellettuale che noi altri membri anziani riservavamo un tempo alla *Society for Psychical Research*»<sup>81</sup> difendendo una posizione a priori. A volte un eccesso di incredulità può essere più dannoso del contrario e l'autore aggiunse anche che «l'investigatore spiritico ha il compito di filtrare, non di ostacolare, la verità»<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 40

<sup>81</sup> Ivi, p. 51.

<sup>82</sup> Ivi, p. 53.

I sensitivi acconsentivano abbastanza spesso a farsi fare dei test per dimostrare a coloro che li accusavano di frode che ciò che fanno non ha lo scopo di ingannare. Nel caso del signor Hope, la *Society for Psychical Research* lo accusò basandosi su un singolo caso e il sensitivo si offrì di fare altre sedute con test più complessi e l'unica condizione che pose fu quella di lasciar partecipare all'esperimento coloro che lo supportano, ma la *Society* rifiutò. Arrivati a questo punto del testo, l'autore arrivò alla sicurezza di aver convinto tutti i lettori e le lettrici a credere nei poteri soprannaturali del signor Hope aggiungendo, inoltre, che le sue capacità non erano uniche e che in tutta Europa e in America erano presenti altre persone come lui.

Doyle passò poi a spiegare l'invettiva di Price avvenuta attraverso un resoconto per la *Society for Psychical Research*, che Doyle definisce «ingarbugliata e illeggibile»<sup>83</sup>, verso il fotografo spiritico. Il resoconto venne stampato e venduto a sei penny con l'unico obiettivo di rovinare il signor Hope, cogliendolo in errore.

Price, esperto di fotografia e di magia, si era preparato all'incontro con il signor Hope, svoltosi al British College of Psychic Science di Londra il 24 febbraio 1922, con 8 lastre della *Imperial Dry Plate Company*, 6 di queste trattate ai raggi X e confezionate in un pacchetto. Questo trattamento, a dire della società, faceva sì che le lastre mostrassero sul negativo il logo della fabbrica una volta sviluppate. Nel momento in cui si recarono nella camera oscura, il pacchetto viene aperto e le prime due lastre inserite nel portanegativi, a quel punto Price scrisse nel resoconto che avrebbe visto il sensitivo metterselo in tasca e tirarne fuori un secondo, insinuando che il signor Hope avrebbe scambiato i negativi con delle lastre già precedentemente impresse. Price aggiunse, inoltre, che si era preoccupato di segnare con l'unghia il portanegativi originale e che non trovò segni su quello effettivamente utilizzato, ma questi oggetti sono in legno spesso molto duro, quindi questa non poteva essere una prova degna di nota. Doyle continuò il racconto del loro incontro basandosi sul resoconto, riporta che dallo sviluppo delle due lastre, in una si poteva vedere una manifestazione femminile. Ma negli Atti della *Society for Psychical Research* si riporta che «l'intera faccenda è stata un raggiri, che le lastre

---

<sup>83</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 71.

erano state scambiate e l'apparizione era già impressa in un negativo preparato che Hope gli aveva rifilato con l'espedito di sostituire i portanegativi nella camera oscura»<sup>84</sup>.

I punti su cui si fondò Price furono quattro: il primo è che sulle lastre non apparve il logo della *Imperial Dry Plate Company*, questo si poteva spiegare dicendo che le esposizioni lunghe come quelle di Hope facevano scomparire i marchi a raggi X, il secondo erano i segni che aveva fatto sul portanegativi che risultavano essere meri graffietti, il terzo è che «Price aveva visto coi suoi occhi un gesto sospetto di Hope nella camera oscura»<sup>85</sup>, ma senza altre spiegazioni che potrebbero convincere i lettori e, infine, la quarta motivazione, ovvero quella a cui venne data più importanza, si basa sul fatto che «il vetro delle lastre su cui le foto sono apparse è differente, per colore e spessore, da quello delle lastre della *Imperial Dry Plate Company* procurate da Price per l'esperimento»<sup>86</sup>, sicuramente avvenne uno scambio delle lastre ma non si sa nulla di come e quando vennero sostituite dato che prima dell'incontro il pacchetto di lastre fu per due settimane in possesso della Society, rimanendo «alla portata di nemici di Hope»<sup>87</sup>, aumentando la probabilità di manomettere il pacchetto. Doyle continua il racconto parlando della Society:

I metodi degli agenti della Society for Psychical Researc, sono stati così clandestini e tortuosi che bisogna cavare da essi ogni nuova prova con la forza. Sembra che non capiscano che un uomo sotto accusa ha il diritto di conoscere tutti i fatti relativi all'accusa che gli si muove. Persino ora, nove mesi dopo il fatto, è necessario tenerli sotto una pressione costante per arrivare alla verità.<sup>88</sup>

In un poscritto, l'autore raccontò che si scoprì che il pacchetto di lastre usato per gli esperimenti di Hope con Price presentava segni di manomissione e quindi il sensitivo fu scagionato, anche se non si seppe mai chi fu colui che fece questo gesto.

Nel 1919 la *Society for the Study of Supernatural Pictures*<sup>89</sup> donò al sensitivo una nuova macchinetta fotografica e con questa fotografò i tre delegati della società per

---

<sup>84</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 72.

<sup>85</sup> Ivi, p. 73.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ivi, p. 74.

<sup>88</sup> Ivi, p.81.

<sup>89</sup> La Società per lo Studio delle Immagini Supernormali fu una piccola organizzazione di ricerca psichica fondata nel 1918 a Londra, per promuovere lo studio scientifico e l'indagine di immagini supernormali. I

quattro volte e nell'ultima apparirono tre volte. I delegati affermarono che avevano osservato attentamente il signor Hope e confermarono che non vi fu traccia di inganno.

Un secondo esempio che l'autore citò per confermare la credibilità del sensitivo risale al 1921 quando la signora St. Clair Stobat venne fotografata con delle lastre che erano state marchiate in segreto dalla *Kodak Company* e in quattro tentativi comparvero due manifestazioni, una testa e una figura intera avvolta da un pannello opaco. La signora Stobat riportò le lastre alla compagnia dove gli venne confermato che le lastre marchiate erano quelle che riconsegnò alla *Kodak Company*. Doyle afferma: «non sembra esserci alcuna possibilità di errore e i risultati della *Society for Psychical Research* sono ribaltati»<sup>90</sup>; infatti, questo secondo esempio è più attendibile e scientifico anche perché le lastre non furono lasciate incustodite per settimane ed fu per questo che risultò difficile pensare che le foto del signor Hope fossero una truffa, colpevolizzando la *Society* di soffermarsi solo sui risultati negativi. L'autore aggiunse inoltre la consapevolezza che l'unica istituzione dell'Inghilterra sulla questione delle fotografie spiritiche sia la *Society for the Study of Supernormal Pictures*, della quale fecero parte fotografi professionisti ed esperti del settore e di cui Doyle è vicepresidente. Scrive infatti:

L'unica cosa che ci accomuna senz'altro è la convinzione, dopo esperienze di prima mano, che la fotografia degli spiriti sia una realtà. Sui metodi per ottenerla e sulle curiose, quasi inconcepibili e spesso bizzarre manifestazioni, abbiamo accumulato una gran quantità di materiale, e in questa giungla abbiamo anche battuto alcuni sentieri ormai stabili.<sup>91</sup>

L'idea di Doyle è che si dovrebbe tenere conto solo di questa *Society* per avere informazioni puntuali sulla materia che si sta trattando. Aggiunge, inoltre, che tra i poteri delle «intelligenze soprannaturali»<sup>92</sup> vi era anche la capacità di creare un simulacro che poteva essere l'immagine di qualcuno non ancora defunto o produrre sulla fotografia «i

---

suoi membri erano in gran parte fotografi professionisti. È stata fondata come rivale della Società per la Ricerca Psicica.

<sup>90</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 87.

<sup>91</sup> Ivi, p. 88.

<sup>92</sup> Ivi, p.89.

facsimili di immagini e ritratti magari già esistenti ma impossibili da rintracciare e copiare tecnologicamente per il sensitivo»<sup>93</sup>.

Doyle proseguì la sua difesa alla fotografia spiritica raccontando l'attacco che due fotografi di spiriti subirono: la signora Deane e il signor Vearncombe, l'invettiva venne lanciata anonimamente, ma sostenuta dai membri del *Magic Circle*, società di prestigiatori interessati ai fenomeni paranormali. La signora Deane era una donna molto umile, che scoprì i suoi poteri per caso e, quando iniziò a praticare la fotografia degli spiriti, usava come camera oscura il sotto del tavolo della cucina. Nonostante questo, produsse delle immagini degne di nota, tra cui una in cui compariva dalla testa di un ragazzo una rappresentazione di *Dargon*, pesce divino degli assiri, un'immagine distante dalla cultura della signora Deane e questo confermò il fatto che era una sensitiva. Ciò che la fece accusare di truffa fu il suo modo di produrre le fotografie: chiedeva di avere in anticipo le lastre così da poterle tenere vicino a sé e «magnetizzarle»<sup>94</sup>, ma Doyle era convinto che questo procedimento non fosse necessario, quando non sapeva chi avrebbe avuto davanti i risultati che otteneva erano molto più limpidi. Un esempio delle sue capacità si può osservare nel risultato ottenuto con il dottor Cushman, uomo di scienza americano, il quale perse la figlia pochi mesi prima, incontrò per caso la signora Deane e gli chiese una foto e ne ottenne una raffigurante il viso della figlia che potrebbe sembrare più vitale e somigliante di quelle che le furono scattate in vita.

---

<sup>93</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 89.

<sup>94</sup> Ivi, p. 92.



Fig. 6. Sembianze psichiche di Agnes, figlia del dottor Allerton Cushman. Immagine vividissima ottenuta dal dottor Cushman in occasione di una visita a sorpresa alla signora Dean.<sup>95</sup>

Fig. 7. Fotografia di Agnes Cushman.<sup>96</sup>

Sul caso del signor Vearncombe, Doyle non si soffermò molto, limitandosi a raccontare che fu il sensitivo il più prolifico nella pratica di ottenere risultati su lastre ancora sigillate. Era un fotografo professionista e a un certo punto della sua pratica vide delle apparizioni inspiegabili nelle sue fotografie e usò il suo dono a scopo di lucro. Nelle sue immagini i visi appaiono lucidi e nitidi, non sono presenti nubi di ectoplasmi né archi psichici.

### L'ambiguità fotografica e gli spiriti

In *The Case for Spirit Photography*, Doyle spiegò che la fotografia spiritica fu l'ambito più criticato della ricerca paranormale, dato che si diffusero moltissime idee errate sul tema; infatti, si pensava che falsare una fotografia psichica fosse estremamente semplice, ma coloro che tentarono di farlo affermarono poi il contrario. Venne sostenuto dagli scettici all'esistenza della fotografia spiritica che la somiglianza che veniva trovata nelle immagini con le persone defunte fosse immaginazione, invece, molti diffidenti si

---

<sup>95</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 96.

<sup>96</sup> Ivi, p. 97.

rifiutarono di ammettere tale somiglianza anche quando questa era palese e faticarono a credere che il prodotto provenisse da entità soprannaturali. Doyle affermò che «la fotografia spiritica differisca solo per tipologia, e non per grado, dalle altre manifestazioni di fenomeni sovranaturali»<sup>97</sup>. Affinché gli spiriti si manifestino materialmente deve esserci un medium, come avveniva nelle sedute spiritiche, così nella fotografia.

Per spiegare questi fenomeni, Doyle parlò di subconscio, portando l'esempio di una seduta spiritica presso il signor Hope. La signora Hobbs, colei che si fece fotografare insieme al marito, portava un medaglione con una immagine del figlio caduto in guerra che teneva sotto la camicia. La coppia ricevette una fotografia del figlio e racconta che il volto comparso nella fotografia era lo stesso della foto all'interno del medaglione ed è impossibile che il signor Hope lo avesse visto o avesse trovato un trucco per imprimerlo nella lastra. In questo caso, Doyle spiega che «in qualche strano modo il sensitivo abbia assunto la funzione di medium per la proiezione di quell'immagine, conscia o inconscia, sulla lastra fotografica»<sup>98</sup>. Il subconscio non è indipendente, ma «uno strumento che ha un ruolo nella produzione di questi fenomeni»<sup>99</sup>, capita infatti che ciò che arriva sia espresso dal subconscio del sensitivo e, a volte, anche del soggetto fotografato; tali messaggi erano spesso scritti e non vi fu dubbio sull'autenticità guardando alla calligrafia, dunque, nelle fotografie spiritiche «le menti dei sensitivi o dei partecipanti alla seduta si intromettono, producendo curiosi risultati»<sup>100</sup>. Infatti, gli spiriti hanno delle conoscenze e delle capacità molto superiori a quelle degli esseri umani di cui si servono per trasmettere i messaggi. L'autore aggiunse, inoltre, che l'atteggiamento e la mente aperta della persona fotografata era importante, quasi fondamentale, per successo della seduta.

La domanda che spesso veniva posta era come gli spiriti riuscissero ad arrivare alla lastra e si arrivò a confermare che le figure soprannaturali sulle lastre non sono materiali come le persone fotografate, ma sembrava che gli spettri si proiettassero sulle lastre in sé; infatti, si testò che anche usando diverse macchinette fotografiche si otterranno più fotografie di spettri. Su questa questione più tecnica, infatti, Doyle spiega che in alcuni casi gli spiriti si manifestano sulla lastra «attraverso un equivalente medianico del nostro

---

<sup>97</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 115.

<sup>98</sup> Ivi, p. 116.

<sup>99</sup> Ivi, p. 117.

<sup>100</sup> Ivi, p. 118.

ordinario metodo di trasparenza»<sup>101</sup>, chiamato anche trasparenza psichica. L'autore proseguì spiegando che in nove casi su dieci gli spiriti sono orientati nella stessa direzione del soggetto fotografato, come se fossero anche loro in posa e ciò fa pensare che l'atto paranormale avvenisse dopo che la lastra veniva inserita nel portanegativi. Da questi piccoli dettagli si poteva ricostruire il modo in cui gli spiriti si manifestavano.

Per concludere il capitolo su Arthur Conan Doyle sembra utile citare alcune delle dichiarazioni e testimonianze che l'autore riporta nell'opera di coloro che si avvicinarono al Circolo di Crewe e ne conobbero il lavoro e la missione. Il primo esempio riportato di seguito è un caso molto interessante, la signora Pickup si recò al Circolo di Crewe senza conoscere i sensitivi e ricevette una foto del marito defunto. Qui un estratto della lettera che inviò al signor Hope:

Ho ricevuto le foto questa mattina e non ho parole per esprimerle la mia gratitudine. L'apparizione rappresenta il mio caro marito, esattamente come ho pregato che mi apparisse: una copia esatta di una fotografia che avevo a casa, quella di lui che amo di più. Ogni dettaglio, finanche la fossetta sul mento, è chiaro e perfetto. Cos'altro poteva convincermi di più, visto che sono venuta a trovarvi senza appuntamento e senza che mi conosceste?

La mia visita a Crewe rimarrà impressa nella mia memoria come uno dei momenti più luminosi della mia vita. Sono certa che con una prova tanto conclamata, considerando anche il modo in cui lei ha condotto il suo lavoro, non potrò mai più soffrire la solitudine del mio lutto, giacché so per certo che Dio ha accolto mio marito in una più alta sfera. Continuerà a guidarmi e a vegliare su di me fintanto che rimarrò vicina al Signore e alle Sue leggi divine. Non avrei potuto chiederle di più. Il mio calice è colmo, e trabocca. Confido che altri che verranno a lei in cerca di simili risultati li otterranno, e potranno godere anche loro della felicità che il suo lavoro procura. E. Pickup<sup>102</sup>

Secondo esempio, per concludere, è la testimonianza del signor Twelves sulle fotografie del signor Hope in cui si manifestò il volto del figlio, morto prematuramente:

---

<sup>101</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 119.

<sup>102</sup> Ivi, p. 149.

Dopo oltre venti sedute con il signor Hope e la signora Buxton del Circolo di Crewe, e dopo aver sentito i dettagli delle sedute cui hanno partecipato i miei più cari amici, posso esprimere senza esitazioni la mia convinzione assoluta in merito ai risultati ottenuti. A eccezione delle fotografie di nostro figlio, non posso dire che molte delle apparizioni siano state riconosciute con certezza. Abbiamo tuttavia ricevuto molte foto del nostro bambino, e nessuno che lo abbia conosciuto può dubitare che si tratti proprio di lui. Ovviamente, anche le ordinarie fotografie di un individuo scattate da diversi angoli o in diverse posizioni mostrano differenze considerevoli; quella che forse si avvicina di più all'ultima scattata prima della transizione è quella ottenuta il 16 ottobre del 1921, di cui allego una copia assieme alla stampa della fotografia pre-transizione con cui confrontarla. La foto più chiara che gli scattammo risale all'11 dicembre del 1920.

Fred J. Twelves

Victoria Road 55, Whalley Range, Manchester<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> A. Conan Doyle, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company, 1923, trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Marsilio Editori, Venezia, 2022, p. 166.

### Capitolo III

## LUIGI CAPUANA: TRA SCIENZA E SPETTRI

La figura di Luigi Capuana, uno dei più importanti veristi italiani, è analizzata con riferimento alla sua passione per la fotografia, per gli spiriti e per la scienza, in particolare le nuove scoperte fatte in quegli stessi anni. Gli interessi dello scrittore siciliano trovano un punto d'incontro all'interno suoi testi, dai saggi sullo spiritismo alle novelle in cui compaiono delle manifestazioni fantasmatiche, in cui l'aspetto razionale e scientifico del positivismo si intreccia con lo spiritismo attraverso l'ironia tesa a riportare un punto di vista razionale nei fenomeni spaventosi e misteriosi.

### Luigi Capuana, fotografo e scrittore

Luigi Capuana (1839-1915) fu uno degli importatori più rilevanti della poetica naturalista in Italia e importante teorico del Verismo; aveva, inoltre, una profonda conoscenza scientifica e una grande passione per la fotografia. Viene considerato un verista atipico, incline al richiamo dell'occulto,<sup>104</sup> infatti, la storia ha sempre considerato Capuana come scrittore e fondatore del Verismo in Italia, ma la sua variabilità intellettuale e le sue fotografie negli ultimi anni fecero ripensare a questa descrizione.

Lo scrittore siciliano si avvicinò alla fotografia nel 1862. Si trattò di una vera «passione sviscerata»<sup>105</sup>, che lo portò anche a costruire alcune rudimentali macchine fotografiche e nel 1880 a inaugurare un laboratorio fotografico; lui stesso si definiva «un maniaco della camera oscura e delle lastre»<sup>106</sup>. Alcune delle sue fotografie vennero pubblicate, altre invece inedite o mai sviluppate; infatti, sono pochissimi gli studi e le catalogazioni delle fotografie di Capuana, che con le sue immagini portò a una nuova attenzione su questa pratica solo all'inizio del Novecento. Lo scrittore concepì la

---

<sup>104</sup> D. Tenerelli, *Una visita dal "di là": simmetrie oniriche tra Pirandello e Capuana*, in "Rivista Sinestesie", 2020, p. 34.

<sup>105</sup> A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos, 1982, p. 22.

<sup>106</sup> Ivi, p. 19.

fotografia come uno «strumento documentario»<sup>107</sup>, ma nonostante questo, rimase impressionato dal fascino delle fotografie e nella sua sperimentazione raggiunse grandi risultati; inoltre, molte volte usava le fotografie come documenti nella fase preparatoria dei testi che scriveva.<sup>108</sup>

Charles Baudelaire nel 1859 aveva inserito la fotografia nella categoria della produzione industriale, considerandola come «un semplice elemento di ‘antitesi’ del discorso letterario»<sup>109</sup>, e anche Salvatore Farina vedeva l’immagine fotografica come un fatto meccanico, inferiore all’arte e disprezzabile. Capuana non condivideva questa visione negativa, ma riteneva vero che la fotografia fosse solo una registrazione del reale. Questo concetto si ritrova in *Spiritismo?* (1884), in cui, con una metafora, si parla dell’impersonalità del narratore, ugualmente a come accade nella fotografia in cui l’immagine deve essere uno scorcio della realtà, senza la traccia dell’autore:

Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo dalle sensazioni inavvertite e (oggi bisogna aggiungerlo) con quelli, più remoti e non meno efficaci, condensati in esso dall’eredità; ecco le operazioni concorrenti alla produzione dell’opera d’arte, ed ecco la chiave d’oro che può, forse, aprircene i meravigliosi segreti.<sup>110</sup>

Capuana comprese il potere suggestivo della fotografia sull’osservatore mentre si trovava a Firenze, lontano dalla Sicilia e dai suoi affetti. Questa esperienza è infatti documentata da una lunga lettera risalente al febbraio del 1877, indirizzata ai parenti e in particolare alla sorella Giuseppina. La contemplazione di alcune fotografie che ritraevano Mineo, suo paese natale, gli portò una grande nostalgia:

Ho una gran voglia di divagarmi, di fantasticare, di volare con l’immaginazione ad un cielo più bello, a un sole più luminoso; sento proprio bisogno di un orizzonte vasto, e di riposar l’occhio sul verde della campagna. Come fare? Ecco: chiudo gli

---

<sup>107</sup> E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 95.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> G. Sorbello, *Due scrittori davanti all’obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre, letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, p. 131.

<sup>110</sup> L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, p. 121.

occhi e veggo Mineo, la piana e l'orizzonte infinito che si scopre dai terrazzini della nostra casa: mi par di sognare.

Sono le tre e cinque minuti. Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo. Una ondata di sole bagna voluttuosamente la torre maestra del castello e tutto il quartiere di Santa Maria. Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati: la finestra di Azzurrina (che mi fa tornare quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaiolo dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi con la precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco "Bixio..." insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo che ero costì. [...]

Ed ecco ancora "Santa Margherita". Le rose del viale della chiesa sono fiorite: il gelsomino è tutto stellato. Che buon odore! Il fico sotto la terrazza è coperto di foglie e di frutta. L'uscio d'entrata della casina è mezzo aperto. Perché non esce nessuno? Avrei voluto vedere voi o lo zio; invece veggo me stesso, seduto, col cappello in testa, con una gamba accavalcata all'altra e l'orologio in mano...<sup>111</sup>

Nella lettera, Capuana fantastica prima con i ricordi della memoria, tanto che quando chiudeva gli occhi vedeva Mineo e poi con la vista, guardando le fotografie che aveva portato con lui. Il guardare, quindi, non è solo l'azione di osservare, ma comprende tutti i sensi, è una sensazione uditiva e olfattiva; dunque, la contemplazione dell'immagine diventa «lavoro immaginativo»<sup>112</sup>. Capuana, colpito dal potere emotivo della fotografia, iniziò a considerarla a un livello superiore delle opere d'arte e questo lo si può vedere nella fine della novella *Gelosia* (1883), la cui trama racconta la storia di Rebecca, gelosa del ritratto che il suo amante tiene nella valigia. La fotografia turbò la protagonista in quanto la donna ritratta sembrava viva, portando Rebecca a sognarla anche di notte, tormentandola continuamente. Lo strazio finì ponendo la fotografia della giovane nella cornice di un quadro; infatti, l'immagine posta come opera d'arte non era più pericolosa, dato che «l'immagine di una donna restituita all'immobilità della figura mortuaria non

---

<sup>111</sup> C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954, p. 185-186.

<sup>112</sup> E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 96.

sembra più viva»<sup>113</sup>. Dalla fine di questa novella era possibile osservare la maggiore efficacia della fotografia rispetto alle opere d'arte consuete, ma essa, a suo parere, rimase pur sempre esclusa dalla categoria dell'arte.

Per scattare una fotografia devono essere fatte diverse scelte: il soggetto, la posizione, il modo in cui occupa lo spazio, le luci. Capuana dedicò molto tempo alle fasi successive della fotografia, come il ritocco e «la sofisticata stampa al carbone o su lamina»<sup>114</sup>; inoltre, la fotografia fu per lo scrittore un mezzo di sperimentazione artistica nelle fasi preparatorie dello scatto; infatti, i ritratti di Capuana presentano una composizione estremamente moderna. Ad esempio, la fotografia della sorella Teresina è minimalista, lo sfondo è neutro e la figura è presa in un movimento di rotazione come si vede dal volto e dagli occhi che guardano fuori campo, come spesso accade nei ritratti di Capuana. I capelli scuri creano un contrasto con la pelle chiara del viso e delle mani e lo sfondo, il viso dà l'impressione di pacatezza e serietà. La semplicità di questa fotografia e l'originalità della posa creano una composizione notevole.



Fig. 8. Teresina, foto di Luigi Capuana<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup>E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 97.

Inoltre, la novella *Gelosia* di Capuana sembra anticipare alcuni passaggi di *Con altri occhi* di Pirandello.

<sup>114</sup> G. Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre, letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, p. 20.

<sup>115</sup>E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 98.

Una grande fascinazione venne raggiunta nel 1894 da Capuana con il piano ravvicinato di Luigi Pirandello, come scrisse nella nota dietro l'immagine sviluppata, la fotografia ebbe moltissimo successo. Nell'immagine si vede la luce che arriva dall'alto a destra e lo scrittore ha il capo inclinato nella direzione opposta, qui il rapporto tra luce e ombra «risulta molto equilibrato e dinamico allo stesso tempo»<sup>116</sup>. A Pirandello vennero scattate moltissime fotografie, ma questa di Capuana ha una portata capace di esprimere molto di più di quanto è rappresentato e sembra in grado di personificare sentimenti universali. Il Pirandello di Capuana mostrava «la malinconia tormentata e rassegnata dell'intellettuale»<sup>117</sup>.



Fig. 9. Luigi Pirandello fotografato da Luigi Capuana<sup>118</sup>

Nel pieno periodo del Positivismo tornarono in voga, come già accennato, concezioni spiritualistiche e spiritiche. I due mondi sono legati a doppio filo, in quanto le nuove scoperte scientifiche portarono a un grande ottimismo verso nuove capacità della scienza di indagare e spiegare fenomeni che erano rimasti fino ad allora inspiegabili. Con la scoperta delle onde hertziane e i raggi X, venne rivelata, inoltre, l'esistenza di realtà fino a quel momento invisibili. A differenza dell'occhio umano, gli strumenti tecnologici

---

<sup>116</sup> E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 98.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Ibidem.

erano in grado vedere quello che a occhio nudo non si riusciva a percepire e di indagare sempre di più il mondo invisibile; la fotografia era tra questi strumenti, dato che riusciva a registrare e fissare tutto ciò che vi si poneva davanti, senza differenza di ordinamento.

Capuana era molto interessato al mondo del soprannaturale e voleva mostrare il mondo invisibile che illustrava nelle sue opere sotto forma di un «realismo delle *invisibilia*, il realismo dell'anima»<sup>119</sup>. Era comune la concezione degli stati di coscienza modificata (come il sogno e l'ipnosi) come vie d'accesso a dimensioni parallele e la fotografia sembrò a Capuana lo strumento migliore per trovare i segni delle *invisibilia*.

Come si può leggere nella poesia *Ritratto Fotografico* (1888), Capuana pensava che l'immagine fotografica rivelasse la vera essenza della persona:

Questa parlante immagine che della luce  
dipinse le vibrazioni,  
destando dormienti forze,  
(accorser liete al suo rapido appello)  
Non ha di voi proprio nulla, gentile Amica,  
se palpitavate lì, ritta, nell'ansia, e col pensiero  
correvate lontano?... Nol credo affatto!  
[...]  
Qui voi non passaste attraverso l'accesa  
fantasia d'un artista;  
egli non vi impresse il sigillo  
della sua forte arte interpretazione creatrice.  
Così voi siete più voi, tutta voi;  
qual io vi volevo compagna in questa silenziosa  
stanza dove sogno spesso ad occhi aperti.  
[...]<sup>120</sup>

I molti ritratti eseguiti con la macchina fotografica riuscivano, in qualche modo, a mostrare le persone proprio come loro stesse, a differenza di come potevano apparire a

---

<sup>119</sup> M. Picone, *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Roma, Salerno, 1990. p. 136.

<sup>120</sup> L. Capuana, *Ritratto fotografico*, Guida, 1888, pp. 69-70.

occhi naturali e interpretativi le opere d'arte o i racconti. La fotografia era inoltre in grado di cogliere «le invisibilità dell'interiorità dell'essere umano e del mondo degli spiriti»<sup>121</sup>.

Capuana credeva, oltre a questo, alla «realità inorganica dello spirito». Infatti, già nel *Diario Spiritico* (1916), ovvero un diario contenente «comunicazioni» ricevute a Mineo dal 20 ottobre al 28 dicembre 1870 da parte di «entità» diverse, sperava che lo spirito si liberasse di «ogni impaccio materiale»:

Voi vi meravigliate dei vostri telegrafi, delle vostre strade ferrate: ridicolaggini!  
Giochi di bimbi! Verrà di in cui tutti i mondi saranno legati da una catena d'amore;  
in cui i viaggi da una sfera ad un'altra saranno corse ordinarie; in cui i miracoli delle  
vostre scienze fisiche saranno abbandonati al popolo inferiore che abiterà ogni  
mondo, perché la legge è così. Lo spirito si libererà di ogni impaccio materiale.<sup>122</sup>

Lo scrittore credeva fermamente nell'esistenza degli spiriti e il suo interesse per l'oltretomba si può vedere nella sua ampia produzione saggistica e narrativa come *Spiritismo?* (1884), *Mondo Occulto* (1896), il romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (1901) e altre novelle tardive che verranno approfondite nei paragrafi seguenti. Nel saggio *Il "Di là"* (1901), scrive:

Oggi chiamiamo Di là il mondo che sfugge ai nostri sensi ordinari, e che una volta veniva chiamato soprannaturale. (...) Il Di là è soltanto qualche cosa che sta oltre i limiti delle comuni nostre facoltà di vedere e di sentire, ma che esiste nella Natura precisamente come vi esistevano tante forze fisiche prima ignorate e delle quali ora ci serviamo senza punto lasciarci vincere dalla repugnanza ispirata da fatti quasi identici ai Raggi X e alla telegrafia senza fili. Mostrerebbe molta superficialità di osservazione colui che volesse negare la realtà delle fotografie spiritiche.<sup>123</sup>

Capuana provò a scattare delle fotografie spiritiche, in particolare in occasione degli esperimenti che fece su Beppina Poggi, figlia del suo padrone di casa a Firenze<sup>124</sup>. Le

---

<sup>121</sup> E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 100.

<sup>122</sup> L. Capuana, *Diario spiritico. Comunicazioni ricevute dagli spiriti per medianità intuitiva di Luigi Capuana*, in «Luce ed Ombra», XVI (1916), 7-8, pp. 338-352, 9, pp. 395-403, e 19, pp. 431-440.

<sup>123</sup> L. Capuana, *Il "Di là"*, Catania, Giannotta, 1916, p. 225-226.

<sup>124</sup> C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, 1955, p. 9.

fotografie della ragazza «dominata da spirito»<sup>125</sup>, come si leggeva nelle didascalie di una delle foto sviluppate, create per fissare le fasi di una seduta spiritica e concernevano a mostrare i segni visibili del «fenomeno sonnambolico immateriale»<sup>126</sup>.

Un altro segno dell'uso «del potere ultraveggente della fotografia»<sup>127</sup> erano le immagini di defunti, a spingerlo a farlo fu probabilmente la volontà di cogliere qualche indizio dell'occulta realtà della morte. La predilezione dello scrittore per questa tipologia di fotografie era un segno del desiderio di provare ad esorcizzare la paura per la propria morte; infatti, realizzò diversi autoritratti in cui si fingeva morto, non aveva motivo di farlo se non il «desiderio di conservare una testimonianza del suo esserci stato».<sup>128</sup>



Fig. 10. Luigi Capuana, Ritratto in posa dormiente<sup>129</sup>

Attraverso la fotografia, Capuana provò a fissare degli indizi del mondo occulto che non poteva essere percepito a occhio nudo. Il Dottor Maggioli del *Decameronino* (1901) pensava che nel sogno, lo spirito «crea opera d'arte che, da sveglia, era incapace di creare»<sup>130</sup>. Nel saggio *Spiritismo?* infatti, Capuana scrisse:

---

<sup>125</sup> E. Fusaro, *Capuana fotografo, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Bologna, 2017, p. 101.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Stampa di Luigi Menozzi, Milano, 1883.

<sup>130</sup> L. Capuana, *Il Decameronino*, Catania, Giannotta, 1901, p. 297.

C'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza. [...] L'artista procede, in questa circostanza, come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura.<sup>131</sup>

Capuana riteneva che la creazione artistica avesse luogo in uno stato di annullamento provvisorio della personalità sotto l'effetto di un invasamento da parte di una forza esteriore, stato in cui il subconscio dell'artista poteva produrre delle creature d'arte. Varie opere narrative sostenevano l'esistenza di un mondo dell'arte dove il personaggio è creatura viva, come nella novella *Conclusione del Decameroncino*, che probabilmente fu d'ispirazione per *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Colloqui coi personaggi* (1915) di Pirandello.

Dunque, l'attività fotografica di Capuana deve essere rivalutata nella visione che le immagini fotografiche non furono per l'autore solo un riflesso della sua produzione letteraria, ma «uno spazio di riflessione, da cui possono scaturire persino nuove strategie narrative»<sup>132</sup>, la fotografia fu per Capuana, quindi, uno spazio di riflessione e rivelazione della natura, del visibile e di ciò che non si può vedere.

## Scienza e spiritismo: i raggi X e la telepatia

Nel dicembre del 1895, il professore tedesco Wilhelm Conrad Röntgen presentò alla Società di Fisica di Würzburg un nuovo tipo di raggi a cui venne dato il nome di raggi X per la loro natura ancora oscura. Questi raggi erano in grado di provocare «fenomeni di fluorescenza»<sup>133</sup> invisibili all'occhio umano e capaci di penetrare i corpi umani, la cui struttura ossea poteva essere rivelata e prodotta su una lastra fotografica.

La nuova scoperta produsse un grande clamore nell'opinione pubblica e presto andò oltre il dibattito scientifico; infatti, in campo artistico l'esistenza di una realtà invisibile rivelata da una luce intangibile e al di là delle soglie della percezione umana

---

<sup>131</sup> L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, p. 119.

<sup>132</sup> G. Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre, letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi.edu, 2008, p. 15.

<sup>133</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 547.

portò alle avanguardie il problema della quarta dimensione.<sup>134</sup> Nella letteratura i primi che esplorarono i problemi morali della nuova scoperta furono Herbert George Wells (1866-1946) e Ruben Darío (1867-1916). Röntgen fece le prime prove dei raggi X sulla mano della moglie Bertha con l'anello al dito e questo poteva essere legato a una serie di topoi narrativi come quelli in fiabe e miti, dato che era «l'oggetto catalizzatore di un antico potere, l'invisibilità»<sup>135</sup> a cui Wells con il suo romanzo *The Invisible Man* (L'uomo invisibile, 1897) diede una nuova forma, mostrando i rischi della nuova ricerca scientifica: il protagonista, Jack Griffin, si sottopose alle radiazioni in modo da far diventare il suo corpo invisibile e questo lo spinse a un delirio di onnipotenza e non riuscì ad avere più rapporti sociali. Nel testo *Verónica* (1896) di Darío, invece, il tema è quello delle prime radiografie che ampliarono i limiti del fotografabile, ma produssero pericolose spirali conoscitive come quella in cui cadde il protagonista in una ricerca di prove della verità religiosa sottoponendo il Santissimo Sacramento ai raggi X. Il giorno dopo viene trovato morto e sulla lastra si vide un volto che sembra quello di Gesù Cristo.<sup>136</sup>

La diffusione delle nuove scoperte scientifiche non avvenne più nei circoli accademici, ma attraverso una più vasta divulgazione giornalistica che portò anche al travisamento delle informazioni. A margine di una cultura modernista, il caso di Luigi Capuana risulta interessante in quanto letterato di una generazione precedente.

Come è stato accennato, Capuana aveva grande interesse per l'oltretomba e il mondo degli spiriti e presto la scoperta dei raggi X si intersecò con l'ultraterreno, le riflessioni su soprannaturale e scienza «lo predispongono a un punto di vista culturalmente "eclettico e aperto"»<sup>137</sup>, a differenza di Antonio Fogazzaro che rimase nella posizione chiusa di coloro che avvertono nei progressi scientifici un pericolo e la fine dei valori umanistici. Capuana conferì alla scoperta un tema narrativo donandogli una resa ironico-umoristica, molto diversa dal taglio inquietante e spaventoso presente nei racconti contemporanei ispirati alla nuova scoperta.

---

<sup>134</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 548.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ivi, p. 549.

Prima che i raggi X perdessero la loro aura misteriosa e magica, sulla X si concentrarono «le ansie e le curiosità di un pubblico ottocentesco avido di fantasmi: cosa, infatti, di più strabiliante (e sottilmente inquietante), e cosa di più giornalmisticamente appetibile, della notizia di una tecnologia in grado di svelare lo scheletro di una persona ancora in vita?».<sup>138</sup> L'immagine dello scheletro fu un potente *memento mori*, la prima radiografia ebbe una suggestività molto simile alle fotografie spiritiche ottocentesche e fu proprio lo spiritismo il campo in cui questa nuova scoperta esercitò più potentemente la sua influenza. Infatti, «l'invisibilità delle onde elettromagnetiche rianimò vecchie teorie sul fluido animale e mesmerico»<sup>139</sup> con le aspettative della venuta a galla di una realtà soprannaturale che poteva essere esplorata con gli strumenti offerti dalle nuove scoperte della scienza. Da questo incontro lo spiritismo di fine secolo ne uscì rafforzato grazie alla creazione di spettacoli ottici con luci fosforescenti e scheletri che prendevano vita; inoltre, era sempre presente l'ambizione dello spiritismo di costituirsi come scienza, dato che l'invisibile era stato fino ad allora di dominio della ricerca spiritica.

Gli interessi di Capuana, come già detto, andavano sicuramente in questo senso, tanto che nella chiusura di *Mondo Occulto* innalzava la scoperta dei raggi X allo strumento che permetterà di aprire le porte al mondo ultraterreno, scoprendo una continuità con il mondo conosciuto:

Se fossimo sul punto di scoprire qualcosa di simile al microscopio che ci ha rivelato il mondo infinitamente piccolo, qualcosa che ci metterebbe in circostanza di concedere a tutti la ora rara facoltà dei medium veggenti, o ci aprirebbe le porte del così detto di là, che troveremmo più vicino a noi e in continua relazione con noi, più che non osi sospettare qualche fantasia esaltata?<sup>140</sup>

Queste scoperte erano per Capuana una tappa del progresso etico dell'uomo, «ciò che si dispiega non è più un mondo soprannaturale, retaggio di teologi e metafisici ma un

---

<sup>138</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 550.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> L. Capuana, *Mondo occulto*, Napoli, Pierro, 1896, p. 193.

“di là” che sarà campo di esplorazione empirica della nuova scienza»<sup>141</sup>; infatti, Capuana nel saggio *Il “Di là”* scrisse proprio:

Il Di là [...] esiste nella Natura precisamente come vi esistevano tante forze fisi- che prima ignorate e delle quali ora ci serviamo senza punto lasciarci vincere dalla repugnanza ispirata da fatti quasi identici ai Raggi X e alla telegrafia senza fili.<sup>142</sup>

Invece, la spiegazione dei fatti telepatici fu data da Capuana nel saggio *Spiritismo?* e questa venne illustrata con una metafora che postula l’esistenza di una telegrafia senza fili tra due soggetti:

Magnetizzatore e magnetizzata li consideravo come due macchine telegrafiche messe in comunicazione dal filo conduttore. Se questo apparentemente li mancava, c’era la volontà che, producendo la corrente, lo suppliva in qualche modo, come suppliva egualmente l’azione, assai più importante, del telegrafista.<sup>143</sup>

Le recenti scoperte dei raggi X e della telepatia, dunque, fecero notare come questi temi abbiano trovato spazio nell’occultismo, integrandosi in delle preesistenti «teorie sul magnetismo, sull’etere, sui fluidi mesmerici, sul contatto telepatico»<sup>144</sup>. Queste furono delle dottrine particolarmente osteggiate dalla scienza.

La scoperta dei raggi X fu usata per sfogare fantasie, come, ad esempio, la commercializzazione di lenti a raggi X e molti furono i racconti sul tema in cui l’occhio era il centro narrativo di queste storie. Numerosi furono anche gli articoli che utilizzarono la scienza delle radiazioni «come il manto scientifico con cui rivestire le vecchie credenze legate ai fenomeni telepatici, chiaroveggenti, ipnotici»<sup>145</sup>. Anche Luigi Capuana si immerse nell’immaginario «pseudo-scientifico»<sup>146</sup> con due novelle: *I Raggi XX* (1898) e *A una bruna* (1897), di cui il primo è un racconto breve di genere fantastico mentre il secondo è un racconto lungo in forma epistolare.

---

<sup>141</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 551.

<sup>142</sup> L. Capuana, *Il “Di là”*, Catania, Giannotta, 1916, p. 225.

<sup>143</sup> L. Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, p. 30.

<sup>144</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 552.

<sup>145</sup> Ivi, p.553.

<sup>146</sup> Ivi, p. 552.

La novella *I Raggi XX* fu in buona parte costruita sulla falsa riga di un articolo di giornale; infatti, prima di entrare a far parte della raccolta *Il braccialeto* (1898), comparve per la prima volta nel 1896 sul quotidiano “Roma di Roma”<sup>147</sup> con un titolo da rubrica scientifica, *Varietà scientifica. I raggi XX*; infatti, lo scopo di Capuana era quello di mascherare un testo narrativo tra i resoconti di scoperte scientifiche, ma la reale funzione era quella di ravvivare l’attenzione del lettore del giornale. La novella si presentava come il riassunto giornalistico di una relazione scientifica, tradotta dal tedesco, con la quale veniva annunciata la scoperta del prof. Erznarr. Interessante è la toponimia tedesca che Capuana diede ai personaggi che fungeva da contrappunto comico nel testo: l’ingegnere Ermano Spielball che significava «fantoccio», il professor Erznarr ovvero «cuore pazzo» o «il pazzo», l’Università di Irgendein cioè «una qualsiasi»<sup>148</sup>. Infine, giornalistica fu la retorica sensazionalistica con cui venne presentata la scoperta dei raggi XX, superiori a quelli scoperti da Röntgen, in grado di compiere radiografie diverse in base se il soggetto fosse vivo o morto. Nel testo vengono riportate le capacità dei raggi XX e di come questi potessero influenzare l’attività del cervello facendo sì che il soggetto confessasse tutti i suoi pensieri più oscuri e segreti. Tra il 1896 e il 1898, infatti, furono molti gli aneddoti giornalistici e le storie brevi sull’esplorazione della mente per mezzo di radiografie. La domanda che ci si pose fu quale fosse la misteriosa sorgente dei raggi XX e quali effetti esercitavano sulla mente umana:

Ho chiamato Raggi XX questi miei, cioè questi da me lasciatisi generosamente scoprire, sia perché vengono dopo quelli così battezzati dal mio illustre amico e maestro il prof. Roëntgen, di cui tutto il mondo pronuncia riverentemente il nome, sia perché il doppio icchese mi sembra adatto a rappresentare la loro dop- piamente incognita natura.<sup>149</sup>

La capacità della nuova scoperta sarebbe, dunque, quella di portare in superficie i pensieri formulati dalla «parola interiore e censurati dalla parola esteriore»<sup>150</sup>, i raggi XX

---

<sup>147</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 554.

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> L. Capuana, *I Raggi XX*, in *Il braccialeto*, Milano, G. Marco, 1898, pp. 248.

<sup>150</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 556.

inibirebbero il controllo di questa, quasi come una sorta di macchina della verità. Questo tema si incrocia con un altro ramo della scienza importante in quegli anni: risalgono al 1895 gli esperimenti di criminologia di Cesare Lombroso, che studiò i rapporti «tra le alterazioni degli stati psichici e le variazioni della vascolarizzazione delle arterie periferiche»<sup>151</sup> e fu l'ideatore delle macchine della verità.

Anche se in forma umoristica, Capuana riuscì a individuare il «perturbante tecnologico insito nella scoperta»<sup>152</sup>. La sensazione di ansia collettiva che si aggirava in Europa in quel periodo derivava dalla paura di perdita della *privacy* in quanto, se i raggi X erano in grado di rendere osservabile lo scheletro, allo stesso modo se applicati al cervello potevano rendere trasparente la mente e dunque manipolabile il pensiero.<sup>153</sup> Questa sensazione circolava anche tra gli ambienti della ricerca psichica e Hyppolite Baduc, che si occupò di scienza al confine tra spiritismo e ricerca psichica, ideò un radiografatore portatile che se «posto sulla fronte di una persona, avrebbe mostrato la sua attività celebrale»<sup>154</sup>.

I raggi XX di cui parla Capuana nella novella contribuiscono a dilagare un «alfabeto di raggi invisibili»<sup>155</sup>, che trovarono l'esistenza di altre forze soprannaturali capaci di dare una spiegazione scientifica alle facoltà dei medium e i fenomeni spiritici. Capuana trovò una falla all'interno di quella tensione sperimentale, mossa dal tentativo di «de-occultare l'occulto»<sup>156</sup>, che portò gli scienziati a studiare altre radiazioni. Collegata a questo si approfondì la fotografia del pensiero, ovvero che idee, sentimenti, concetti potessero produrre emanazioni fluidiche in grado di imprimersi su una lastra, ipotesi già presa in considerazione prima dei raggi X. Dopo la scoperta si rafforzò la plausibilità di queste teorie e vennero forniti nuovi mezzi per verificare.

Capuana, tentò esperimenti simili, come mostrava l'immagine del luglio 1889 e legata alla fotografia del «pensiero fantasticato dal protagonista del racconto

---

<sup>151</sup> M. Littlefield, *The Lying Brain. Lie Detection in Science and Science Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, p. 8.

<sup>152</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 558.

<sup>153</sup> L. Simon, *The Dark Light. Electricity and Anxiety from the Telegraph to the X-ray*, Orlando, Houghton Mifflin Harcourt, 2005.

<sup>154</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 558.

<sup>155</sup> Ivi, p. 559.

<sup>156</sup> Ibidem.

epistolare»<sup>157</sup> *A una bruna*, ricco di episodi autobiografici; anche se le lettere del testo risalgono al 1887. L'esperimento si adattò alle recenti scoperte sui raggi X, in particolare, nell'idea che ogni oggetto emani una fosforescenza che si imprima nella lastra:

Ieri leggevo d'un nuovo processo fotografico col quale vien fatto di fissare un'immagine anche di notte, allo scuro. Pare che ogni oggetto abbia una proiezione luminosa impercettibile dall'occhio umano, una fosforescenza perenne che intanto non sfugge alla reazione chimica. Riflettendo alle possibili applicazioni di quel processo fotografico, ero stato tratto, non so come, a pensare a voi...<sup>158</sup>

Il protagonista, Giorgio (l'alter ego di Capuana), autore delle lunghe lettere del testo, cadde in una sorta di sogno ad occhi aperti in cui immaginava di usare il procedimento per sapere le vere intenzioni della donna a cui scrive:

E la fosforescenza delle cose, impercettibile dall'occhio umano e che soltanto i più delicati reagenti chimici son capaci di rivelare, mi spingeva lene lene alla *rêverie*. Naturalmente, pensavo alla vostra fosforescenza - non ridete - che dovrebbe essere la luce intima dell'esser vostro, del vostro pensiero. Ed ecco come son riuscito a creare, idealmente, un processo per fissarla tale qual essa è, senza pericolo d'inganno [...]

Voi eravate qui, nel mio studio (voi così lontana e che io non conosco ancora di persona) seduta sulla bassa poltroncina, tra braveggiante e sospettosa. Non credevate alla mia scoperta, ma non eravate poi assolutamente sicura che fossi matto da legare per quella fotografia del pensiero. Aspettando i risultati dell'esperimento propostovi, vi preparavate, sorniona, a ridere di me, a canzonarmi spietatamente pel mio prossimo fiasco. Eravamo al buio. Poco prima, al lume della lampada, avevo preso il punto col mio obbiettivo inglese; poi la lampada era stata spenta e, nel buio, vi sentivo leggermente respirare, a due passi [...] Vi avevo raccomandato di stare immobile, più che col corpo, col pensiero, di fissarvi in un'idea lieta o triste, interessante o indifferente, ma in un'idea sola... La posa fu lunghetta; un quarto

---

<sup>157</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 559.

<sup>158</sup> L. Capuana, *A una bruna*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897, pp. 222-223.

d'ora... E quando, uscito dal gabinetto oscuro con la lastra impressionata in mano, vi annunziavate trionfalmente: voi pensavate qualcosa di allegro, siete scoppiata in una di quelle vostre risate... in una di quelle vostre risate! [...] Avete riso per poco. E siete rimasta seria seria, profondamente impressionata, appena vi ho fatta accorta del mio sbaglio; perché io avevo dimenticato che si trattava di una negativa; e, precisamente, quell'idea segnata lì in trasparenza, era una idea nera, un'idea triste, precisamente!<sup>159</sup>

L'episodio dimostra come la lettura e l'interpretazione di queste immagini, spesso celino contenuti psichici più complessi, dall'altra parte segnala che nell'atmosfera mondana in cui spesso venivano condotti questi esperimenti, prendono corpo «le due nevrosi innescate dall'immaginario scientifico di fine secolo»<sup>160</sup>: nella reazione della donna si percepiva l'ansia causata dalla minaccia alla privacy e nel protagonista emergeva la necessità di sapere i pensieri più profondi della donna amata.

In questo testo, dunque, è possibile vedere uno degli esperimenti più rappresentativo delle tante «torsioni»<sup>161</sup> del sistema positivista. Attraverso l'ironia Capuana si indirizzava a una «deviazione ricorrente nella cultura scientifica del suo tempo»<sup>162</sup>, la quale rese sottili i confini tra il discorso «rigoroso e delirante, generando fantasmi dal proprio interno»<sup>163</sup>.

## La rappresentazione delle manifestazioni spiritiche

La narrativa breve di Capuana del mistero e delle manifestazioni spiritiche si concentrò nei testi pubblicati nei primi quindici anni del Novecento. La peculiarità di queste novelle fu quella di unire all'interno elementi in «tensione tra loro»<sup>164</sup>: da un lato i riferimenti allo spiritismo, ovvero la teoria che ciò che sopravvive alla morte possa

---

<sup>159</sup> L. Capuana, *A una bruna*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897, p. 224-226.

<sup>160</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 560.

<sup>161</sup> A. Violi, *Locus solus. Lombroso e la fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 43-44.

<sup>162</sup> G. Sorbello, G. Traina, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, p. 561.

<sup>163</sup> G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Bologna, Marietti 1820, 2020, p. 89.

<sup>164</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 10.

ripresentarsi sulla terra, e dall'altro lato i riferimenti al positivismo, cioè la fiducia nelle scienze empiriche.

A differenza delle storie di fantasmi che abbondavano nella seconda metà dell'Ottocento, la produzione letteraria di Capuana presentava delle caratteristiche originali, ovvero riuscì a unire l'esistenza dei fantasmi e la scienza sperimentale, e quindi «porre il discorso sullo spiritismo nel contesto del pensiero positivista»<sup>165</sup>. La domanda che Capuana si pose fu se la scienza potesse verificare l'esistenza dei fantasmi.

Le novelle prese in analisi sono *Creazione* (1901), *L'evocatrice* (1902), *Forze Occulte* (1902) e *Un Vampiro* (1904). Questi testi sono gli unici della produzione letteraria di Capuana che presentano un'apparizione spiritica che si manifesta come un evento percepibile da coloro che osservano la scena.

La manifestazione dei fantasmi entrò nei testi di Capuana all'inizio del Novecento, ma lo scrittore scrisse un numero consistente di testi legati al mistero già dagli anni Settanta dell'Ottocento, come *Un caso di sonnambulismo* (1873) e *Storica fosca* (1883), che sono ascrivibili però ai racconti del mistero, ma non a quelli sullo spiritismo. Diversi sono i temi che lo scrittore analizzò e sviluppò nei racconti sull'ignoto come la riflessione sui limiti e le potenzialità della scienza, fenomeni allucinatori e magnetici, che Capuana praticò e studiò, basati sul principio che i corpi possano irradiare energia influenzandosi reciprocamente, che costituiscono un nucleo interessante per l'autore.

Nel romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (1901), Capuana inserì la prima raffigurazione spiritica della sua produzione, che solo Don Aquilante poteva vedere aggirarsi per le strade del paese. L'autore successivamente, donò maggiore concretezza ai fantasmi nelle narrazioni brevi nelle quali si manifestano ai testimoni con fenomeni visivi. L'elemento che differenzia *Il marchese di Roccaverdina* dai successivi non fu solo la «coerenza fantasmatica»<sup>166</sup>, ma inoltre la contrapposizione tra Spiritismo e Positivismo «non cercò composizione, i personaggi furono chiamati a tenere posizioni tra loro inconciliabili»<sup>167</sup>; le credenze religiose cattoliche erano un atto di fede che non necessitavano conferme, mentre le convinzioni spiritiche di Don Aquilante vennero derise.

---

<sup>165</sup>D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 11.

<sup>166</sup> Ivi, p. 12.

<sup>167</sup> Ibidem.

Successivamente alla pubblicazione del romanzo nel 1901, i testi di Capuana si aprirono a un confronto con lo spiritismo e la scienza e in tutte le manifestazioni spiritiche era presente un riferimento alla scienza. Il tema dell'esigenza di unire istanze in opposizione apparse già in *Spiritismo?* (1884) e in *Mondo Occulto* (1896). Negli stessi anni della stesura dei saggi le sedute spiritiche aumentarono e gli scienziati cercarono di rivelare le truffe dei medium, Capuana si impegnò in un'opera di «conciliazione letteraria»<sup>168</sup>. Le novelle furono un tentativo di unire ciò che da sempre era in conflitto: scienza e spiriti. Gli esperimenti di evocazione compiuti, per le società teosofiche costituivano la prova della manifestazione spiritica ma per la scienza l'impossibilità di fare una seduta in condizioni controllabili, rese impossibile il riconoscimento della dottrina spiritica e condannò «all'inconciliabilità le convinzioni a cui Capuana giunge nel corso della propria riflessione esistenziale, ovvero che le forme di vita ultraterrena possano manifestarsi ai viventi»<sup>169</sup>. L'esigenza, dunque, di conciliare le visioni degli spiriti e il riconoscimento di queste manifestazioni da parte della scienza divenne un tema importante all'interno dei racconti di Capuana. Come già accennato, infatti, lo scopo primo delle società spiritiche fu quello di stabilire un contatto tra l'oltretomba e il mondo terreno e intanto le sedute spiritiche venivano praticate in tutta Europa e negli Stati Uniti da tutte le fasce della popolazione. Inoltre, molti uomini di scienza si avvicinarono alla dottrina spiritica, e a partire da questo vi fu una riflessione più profonda sulla «persistenza di vita oltre la morte»<sup>170</sup> che si svolse tra la metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Per dare comprensibilità alla figura del fantasma letterario va ricordato che tipo di fenomeno fu, il medico Enrico Morselli scrisse *Psicologia e "Spiritismo"* (1908), una guida alla comprensione dello Spiritismo:

Lo Spiritismo odierno – egli scrive – è l'insieme della dottrina (teoria, fatti e conseguenze) che crede nella sopravvivenza dell'anima o parte spirituale dell'uomo,

---

<sup>168</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p.13.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Ivi, p. 15.

nella sua evoluzione attraverso i tempi e lo spazio, e nella possibilità che le anime dei defunti (gli “spiriti”) abbiano mezzo di comunicare coi viventi.<sup>171</sup>

Per analizzare le novelle di Capuana si deve partire dalla constatazione che moltissime persone che partecipavano alle sedute spiritiche si chiedevano se i fantasmi esistessero e si interrogavano sull’immortalità dell’anima, come faranno poi i personaggi dei testi approfonditi.

Una caratteristica che i quattro racconti hanno in comune è la gradazione ascendente del mistero che mostra la manifestazione spiritica. In Capuana i fantasmi non furono creati per causare una sensazione di timore che perdurasse nel corso della narrazione, a differenza di testi come *The Turn of the Screw* (Il giro di vite, 1898) di Henry James che poneva il mistero e l’angoscia come parte integrante della trama. Le novelle di Capuana volevano disperdere il mistero e la sensazione di paura esattamente nel momento in cui il fantasma appariva. Per questo tipo di analisi è interessante il concetto di perturbante (*Unheimlich*) coniato da Sigmund Freud nel suo saggio *Das Unheimliche* (Il Perturbante, 1919), con il riferimento a una sensazione di straniamento. L’angoscioso si trasformava in perturbante perché ciò che è familiare diviene improvvisamente estraneo, ad esempio una bambola che prende vita.

Il concetto di perturbante acquistava ulteriore spessore «se utilizzato per analizzare le novelle di Capuana perché qui mostra il proprio opposto»<sup>172</sup>: lo scrittore, infatti, per togliere mistero ai fantasmi e agli spettri e portarli nel mondo terreno come presenze reali, fece il percorso contrario trasformando l’estraneo in familiare. Il concetto di perturbante divenne uno strumento interessante per comprendere i fantasmi in Capuana, come l’occasione di incontro tra mondo terreno e oltretomba.

La novella *Creazione*, analizzata secondo il concetto di perturbante freudiano, mostrava all’inizio ciò che è familiare per potervi tornare in modo tranquillizzante. Il narratore era l’anziano dottor Maggioli, ovvero la parte della razionalità scientifica, che raccontava gli eventi inspiegabili di cui fu testimone. Si recò nel laboratorio dell’amico Enrico che stava creando la donna ideale partendo da particelle di vita elementari, il dottore poté vedere il «vaporoso fantasma che, nel mezzo del processo di

---

<sup>171</sup> E. Morselli, *Psicologia e “Spiritismo”*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1908, p. 5.

<sup>172</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in “Rivista Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 15.

materializzazione, stava per diventare un vero essere umano»<sup>173</sup>. Questa nuova figura prese vita, ma l'esperimento sarà invalidato dall'ambizione di Enrico, che avendo creato una donna con caratteristiche al massimo grado, sarà costretto a distruggere la creatura. La novella parte da ciò che è familiare, ovvero la fede nella scienza, passa tramite una sensazione di straniamento con la comparsa del fantasma e ritorna familiare, infine, con la distruzione della creatura. Si arrivò a una rassicurante conclusione che invitava a non sfidare la natura, ma allo stesso tempo dimostrava l'esistenza di forme di vita soprannaturali. Capuana presentò ciò che era familiare con la figura del dottor Maggioli, che pone il proprio scetticismo riguardo alle manifestazioni dell'ultraterreno, la sensazione di perturbante venne inserita nel centro della narrazione in cui la creatura in via di formazione, fatta di vapore, venne presentata con toni misteriosi:

Aguzzando lo sguardo, potei discernere una forma biancastra, vaporosa, che oscillava lentamente per aria. [...] Quel corpo aveva una trasparenza maggiore di quella dell'alabastro; ed era così lieve, che i nostri fiati bastavano a imprimergli un movimento di ondulazione. Si spostava a poco a poco, girando attorno, e quando passava davanti a uno di quei vetri rossi delle lanterne, si coloriva di un rosso tenero, inesprimibile. Ci fu un momento che esso mi passò così vicino e così lentamente, da permettermi di scorgere quella specie di involucro sottilissimo che lo teneva chiuso e lo proteggeva dalle impressioni esterne.<sup>174</sup>

La descrizione del fantasma non produsse alcuna sensazione di paura, ma un senso di straniamento, perché, osservata dagli occhi dello scettico dottore che testimoniava ciò in cui non credeva, si vide infatti una figura bianca e vaporosa contenuta in un involucro sottile che costituì sia un'apparizione volatile sia una forma fisica concreta. Lo straniamento diminuì nel momento in cui la creatura diventò una donna viva, che venne poi distrutta dal suo creatore. L'ultima scena, in cui si vede nuovamente il fantasma, non aveva più nulla di perturbante: «la ripetizione costante di trasformare l'estraneo in familiare grazie alla presenza del medesimo attendibile testimone e alla reversibilità del

---

<sup>173</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 17.

<sup>174</sup> L. Capuana, *Creazione*, in *Il decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901, p. 289.

processo»<sup>175</sup> fece rientrare la storia nell'ambito del conosciuto. La contrapposizione tra scienza e spiritismo si affievoliva nel finale in cui si vedeva l'impossibilità di creare nuovi esseri umani e si affermava l'esistenza dell'ultraterreno. Il percorso che portava dal familiare all'estraneo e poi al familiare, consente all'autore «di avvicinare il mistero della razionalità scientifica nel momento in cui questo diviene percepibile ai sensi»<sup>176</sup>.

Lo stesso processo dall'estraneo al familiare si ripeté anche ne *L'evocatrice*. In questa novella il dottor Maggioli raccontava che in passato partecipò a una seduta spiritica, ma fu costretto a interrompere per la paura, benché la seduta si tenne di giorno. Il dottore vide una luce folgorante e sentì i passi degli spiriti e la sensazione di straniamento, in questo caso, provenne dal cambio di tono nell'esposizione del narratore che, abbandonando l'atteggiamento razionale, iniziava a riferire un racconto di paura. Appena dopo il racconto del perturbante, la novella riprese con la stessa scena in cui gli spiriti si manifestano al dottor Maggioli, che poteva essere un testimone affidabile della manifestazione spiritica, mentre l'amico non vede nulla:

A un tratto, il mio amico [dottor Maggioli] mi afferra una mano, e comincia a stringermela forte. Non mi distolsi dal guardare verso il corridoio, pur comprendendo che quegli aveva paura. Io mi sentivo tranquillissimo, senza diffidenza... Dieci minuti di intensa aspettazione... e la donna uscì fuori dalla tenda. “Ha veduto?” disse. “No”. “Non li ha veduti?” esclamò il mio amico quasi balbettando. Era pallido come un morto. “Sette – soggiunse. – Li ho contati; quattro donne e tre uomini... come fatti di nebbia, con lunghe tuniche bianche... Sono passati lentamente... Ti ho stretto la mano nel terribile momento. E quella gran luce?”<sup>177</sup>

Era il personaggio dell'amico, attraverso la cui testimonianza venne narrato l'esperimento, a sciogliere l'effetto perturbante, sebbene gli spiriti si manifestino e la paura del dottore sia reale, la sensazione di straniamento venne cancellata da colui che non vedeva i fantasmi. Nella novella il cambiamento dall'ignoto al familiare venne data dalla ripetizione della stessa scena, ma da un punto di vista differente, il perturbante e

---

<sup>175</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in “Rivista Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 18.

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> L. Capuana, *L'evocatrice* in *Delitto ideale*, Catania, Giannotta, 1902, p. 432.

l'inquietudine sparirono e lasciarono spazio ai fantasmi ma anche «all'apertura dell'uomo di scienza all'esistenza di ciò che nel mondo materiale si manifesta»<sup>178</sup>.

Nella novella *Forze Occulte* il passaggio al soprannaturale avvenne con la mediazione di un libro di divulgazione scientifica. Aldo ed Elvia si ritrovarono a trascorrere la luna di miele in una casa infestata in campagna. Ogni sera i due avevano la sensazione di percepire una strana presenza fino a quando Elvia ebbe una sorta di visione in cui vide l'omicidio avvenuto anni prima in quella casa. Aldo, grazie a delle conoscenze apprese da un libro di teosofia, riuscì a spiegare il fenomeno rendendo così familiare quello che era spaventoso. L'autore creò una sensazione di perturbante non appena la coppia arrivò alla casa, percepivano tocchi di una mano fredda e lo straniamento ebbe origine non solo dalla descrizione delle percezioni ma dall'esplicitazione della paura di Aldo ed Elvia:

Elvia, per vergogna di apparire bambinescamente paurosa, non osava manifestare ad Aldo l'opprimente sensazione che la invadeva; ed Aldo si guardava bene dal confessarle la repugnanza che gli ispirava, di sera, tutta la casa, in qualunque stanza essi si intrattenessero fino all'ora di cenare e di andare a letto. Elvia si stringeva a lui, voleva esser presa tra le braccia, quasi per trovarvi un rifugio.<sup>179</sup>

La coppia percepì la presenza di un'entità soprannaturale e ne furono spaventati, ma Aldo, ricordandosi di quello che aveva letto nel libro di teosofia, riuscì a dimostrare «l'immortalità dell'anima attraverso la persistenza terrena dell'esistente, sosteneva che atti, parole e pensieri sono fissati nella materia dell'universo come su una lastra fotografia e lì conservati nel tempo»<sup>180</sup>. Capuana attenuò il mistero iniziale e presentò la manifestazione spiritica come un concetto razionalmente comprensibile.

In *Un Vampiro*, Capuana usò uno strumento differente per trasformare l'estraneo in familiare, ovvero l'ironia come chiusa della novella. Colui che svolgeva il ruolo di testimone è il dottor Mongeri, uomo di scienza simile al dottor Maggioli. Il dottore venne chiamato per risolvere il mistero su delle manifestazioni di fantasmi sempre più

---

<sup>178</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 20.

<sup>179</sup> L. Capuana, *Forze oscure*, in *Delitto ideale*, Catania, Giannotta, 1902, p. 373

<sup>180</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 21.

pericolose per una coppia e il loro bambino. Inizialmente attribuì il mistero a dei fenomeni allucinatori finché lui stesso non assistette a episodi spaventosi che confermarono l'esistenza del fantasma. Lo straniamento in questa novella venne dato proprio dal susseguirsi di eventi misteriosi che diventano sempre più frequenti e pericolosi. Il climax fu raggiunto quando la razionalità iniziale del dottore venne messa a diretto confronto con il mistero che diventa reale:

E la lucidità della sua mente [di Mongeri] già un po' turbata, nonostante gli sforzi ch'egli faceva per rimanere osservatore attento e imparziale, venne sconvolta a un tratto quando si sentì battere due volte su la spalla da mano invisibile, e nel medesimo istante vide apparire davanti al lume una mano grigiastra, mezza trasparente, quasi fosse fatta di fumo, e che contraeva e distendeva con rapido moto le dita assottigliandosi come se il calore della fiamma la facesse evaporare.<sup>181</sup>

Il razionalismo dello scienziato venne provato da ciò che i suoi sensi percepirono e fu proprio in nome della scienza sperimentale che dovette attribuire a realtà ciò che sentì e quando ammise questo il climax venne raggiunto e si generò la sensazione di straniamento. Il dottore propose una soluzione sperimentale, che risaliva alla tradizione popolare, come metodo per uccidere i vampiri, ovvero distruggere le spoglie mortali a cui esso era ancora legato, questo risolse il caso e Capuana scelse di usare l'ironia per riportare in un contesto razionale ciò che si presentava come spaventoso ed estraneo. La fine ironica vide il dottore negare l'esistenza dei vampiri come scienziato, per mantenere la credibilità presso la comunità scientifica, ma confermarla con le proprie convinzioni:

Il più curioso è che [Mongeri] non si è mostrato più coerente come uomo. Egli che proclamava: "Non sposerei una vedova per tutto l'oro del mondo" ne ha poi sposata una per molto meno, per sessantamila lire di dote! E a Lelio Giorgi che ingenuamente gli chiese: - Ma come? ...Tu!... - rispose: A quest'ora non esistono insieme neppure due atomi del corpo del primo marito. È morto da sei anni! – senza accorgersi che, parlando così, contraddiceva l'autore della memoria scientifica *Un preteso caso di Vampirismo*, cioè, se stesso.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> L. Capuana, *Un vampiro*, Roma, Voghera, 1906, p. 220.

<sup>182</sup> Ivi, p. 220.

Quello che lo scienziato negò nel saggio venne confermato dal suo sereno matrimonio con una donna vedova per il tempo sufficiente alla distruzione delle spoglie del marito precedente, così da non potersi manifestare come spirito. Il mistero, legato a qualcosa di estraneo e spaventoso, fu moderato da un esperimento che riportò la situazione serena.

Uno degli strumenti che Capuana usò per unire le istanze spiritiste e positiviste fu quella della «sottrazione del mistero a narrazioni che si presentavano inizialmente come racconti di fantasmi»<sup>183</sup>. Un altro mezzo di cui si valse Capuana fu la trasformazione delle storie di fantasmi in novelle di divulgazione scientifica ponendo come temi fondamentali il «concetto di fatto, lo scetticismo tipico dello scienziato nei confronti di ciò che la scienza ufficiale non riconosce e l'attitudine opposta», ovvero l'apertura verso l'ignoto. Le apparizioni di spiriti e gli eventi misteriosi delle novelle divennero lo spazio letterario nella quale svolgere la riflessione riguardo la scienza di cui Capuana già parlò, come accennato, in *Spiritismo?* e in *Mondo Occulto*, alla fine dell'Ottocento. Nelle novelle l'autore esprimeva la necessità di apertura del pensiero positivista alle nuove discipline, Capuana stesso fu uno sperimentatore che condusse esperimenti di ipnosi che lo convinsero di essere entrato in contatto con gli spiriti, i quali avrebbero condotto a nuove teorie sul funzionamento della mente umana. Questa apertura verso la possibilità di manifestazioni soprannaturali di cui parlava Capuana nei suoi saggi mostrava un atteggiamento di rottura condiviso anche da molti scienziati, verso lo spiritismo. Attraverso queste novelle si può indagare la necessità di apertura al mistero che, in forma di fantasmi ed entità soprannaturali, entrò nella società europea e americana.

Capuana in questi testi scelse di rinunciare «all'effetto straniante del mistero per sottoporre fatti incredibili, ma presentati come incontrovertibilmente esistenti»<sup>184</sup>, se un fenomeno è percepibile ai sensi dell'osservatore può essere indagato con metodi scientifici per comprenderne la natura. La riflessione sul pensiero scientifico venne fatta dall'autore attraverso i racconti che accoglie «nella sfera della materialità ogni manifestazione percepibile ai sensi»<sup>185</sup>, va in questo senso anche la riflessione del dottor Maggioli in *Creazione*:

---

<sup>183</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in "Rivista Italianistica Debreceniensis", Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 23.

<sup>184</sup> Ivi, p. 24.

<sup>185</sup> Ivi, p. 25.

Io mi sentivo così sconvolto da quella realtà che non potevo più negare, da sembrarmi, in certi momenti, di essere sul punto di perdere la ragione.

Fortunatamente cominciai a riflettere che quel portento, se era avvenuto – e come resistere alla testimonianza di tutti i miei sensi? – se era avvenuto, bisognava crederlo un fatto naturale simile a tanti altri che l’abitudine di ogni giorno, di ogni minuto, ci fa stimare meno miracolosi, meno stupefacenti!<sup>186</sup>

Il dottor Maggioli pose la questione in un ambito totalmente razionale: «se ciò che è percepito è reale e se l’essere creato dal nulla è stato percepito, allora quell’essere rientra nel mondo materiale e può essere riconosciuto dalla scienza»<sup>187</sup>. Il dottore ridefinì l’oggetto di studio della scienza rimanendo nell’ambito positivista ma includendo fenomeni che la scienza ufficiale rifiutò di accettare perché considerati esterni al mondo materiale.

L’idea che la scienza possa acquisire nuove certezze con prove ed errori e non debba temere di affrontare l’ignoto, è sostenuta dal dottor Maggioli ne *L’evocatrice*: «la scienza la fanno gli scienziati a furia di sbagliare. Quella di ieri non è più quella di oggi; e quella di domani sarà un’altra cosa».<sup>188</sup> Non venne criticato il metodo sperimentale che, anzi, fu sostenuto come l’unico in grado di far progredire le conoscenze scientifiche, ma limitò la ricerca al solo mondo terreno che lasciò alle religioni e allo spiritismo l’interpretazione immateriale. Capuana compì l’opera di separare «la razionalità scientifica che accompagna, negli uomini di scienza, la considerazione di ciò che dalla scienza è negato»<sup>189</sup>. Negli scienziati di cui si parla nelle novelle è interessante osservare l’atteggiamento di apertura verso l’ignoto di cui Capuana parlò precedentemente nei suoi saggi, coloro che, invece per non mettere in crisi le questioni a cui hanno lavorato per anni negano l’esistenza di fenomeni degni di essere indagati, peccano d’orgoglio.

L’orgoglio come ostacolo allo scienziato fu uno dei punti focali di Capuana, insieme allo scetticismo e questo impediva il riconoscimento delle manifestazioni soprannaturali come fatti osservabili. La riflessione che lo scrittore propose nelle novelle

---

<sup>186</sup> L. Capuana, *Creazione*, in *Il decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901, p. 289.

<sup>187</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in “Rivista Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 25.

<sup>188</sup> L. Capuana, *L’evocatrice* in *Delitto ideale*, Catania, Giannotta, 1902, p. 428.

<sup>189</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in “Rivista Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 27.

si indirizzò verso una critica dell'approccio e a una giustificazione dell'interesse per lo spiritismo «come reazione a un materialismo cieco alle manifestazioni soprannaturali»<sup>190</sup>.

Capuana fu, dunque, uno scrittore abile nel trasformare storie di fantasmi in racconti di «divulgazione di un approccio scientifico in grado di conciliare istanze in aperta tensione tra loro»<sup>191</sup> e, seppur lo spettro venga presentato nelle vesti tradizionali di figura luminosa, la narrazione della storia di fantasmi venne portata sul piano scientifico. Con l'inversione del processo di creazione del perturbante, portando quindi gli elementi estranei e ignoti nella sfera del familiare, «i toni di mistero si smorzano e questo portò i fantasmi a manifestarsi nel mondo razionale dell'approccio positivista»<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in “Rivista Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Debrecen University Press, 2022, p. 29.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Baudelaire, Charles, 1859, *Le Public moderne et la photographie*, in Salon de 1859, in *Œuvres complètes*. Trad. it. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996.
- Bellinzani, Debora, 2022, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana* in «Rivista Italianistica Debreceniensis», Debrecen, Debrecen University Press, pp. 10-29.
- Conan Doyle, Arthur, 1890, *The Sign of the Four*, London, Ward Lock & Co. Trad. it. *Il segno dei quattro*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Conan Doyle, Arthur, 1923, *The Case for Spirit Photography*, New York, George H. Doran Company. Trad. it. *Fotografare gli Spiriti*, Venezia, Marsilio Editori, 2022.
- Conan Doyle, Arthur, 1927, *The History of Spiritualism*, London, The Psychic Press. Trad. it. *Storia dello Spiritismo, antologia illustrata*, Venezia, Venexia, 2023.
- De Luca, Andrea, 2019, *La scienza, la morte, gli spiriti, Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Capuana, Luigi, 1884, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1888, *Ritratto fotografico*, Napoli, Guida editore.
- Capuana, Luigi, 1896, *Mondo occulto*, Napoli, Pierro.
- Capuana, Luigi, 1897, *A una bruna*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1898, *I Raggi XX*, in *Il braccialeto*, Milano, G. Marco.
- Capuana, Luigi, 1901, *Creazione*, in *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1901, *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1902, *Forze oscure*, in *Delitto ideale*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1902, *L'evocatrice*, in *Delitto ideale*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1916, *Il "Di là"*, Catania, Giannotta.
- Capuana, Luigi, 1985, *Diario spiritico. Comunicazioni ricevute dagli spiriti per medianità intuitiva di Luigi Capuana*, in «Luce ed Ombra», XVI (1916), 7-8, pp. 338-352, 9, pp. 395-403, e 19, pp. 431-440. Pubblicato da Angelo Marzorati.
- Chéroux, Clément, 2004, *Le troisième œil: la photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard.
- Di Blasi, Corrado, 1954, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana.

Di Blasi, Corrado, 1955, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta.

Didi-Huberman, Georges, 1982, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula. Trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Bologna, Marietti 1820, 2020.

Flammarion, Camille, 1979, *Elogio funebre di Allan Kardec*, in A. Kardec, *Opere postume, Note autobiografiche. Principi fondamentali dello spiritismo, facoltà sconosciute dei vivi e manifestazioni dei morti*, intr., note e commenti di A. Dumas, Roma, Edizioni Mediterranee, pp. 31-39.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, G. Charpentier, 1893. Trad. it., *Corrispondenza*, Lanciano, Carabba, 2014.

Fusaro, Edwige, 2017, *Capuana fotografo*, Bologna, convegno «La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie», pp. 93-103.

Haining, Peter, 1972, *The Magician. Occult Stories*, London, Peter Owen, trad. it. *Maghi e magia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1977.

Littlefield, Melissa, 2011, *The Lying Brain. Lie Detection in Science and Science Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press. Trad. it. Giuseppe Sorbello.

Mérimée, Prosper, 1834, *Les Âmes du Purgatoire et autre nouvelles*, Paris, Pierre Larrive. Trad. it. *Le anime del purgatorio*, Milano, Rizzoli, 1964.

Morselli, Enrico, 1908, *Psicologia e "Spiritismo"*, Torino, Fratelli Bocca Editori.

Mormorio, Diego, 2013, *Scrittori e fotografia, un magnifico inizio 1840-1870*, Roma, Postcart.

Nemiz, Andrea, 1982, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos.

Pearsall, Ronald, 1977, *Conan Doyle: A Biographical Solution*, New York, St. Martin Press. Trad. it. Massimo Scotti.

Picone, Michelangelo, 1990, *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Roma, Salerno Editrice.

Plauti, T. Macci, 1852, *Mostellaria*, ex recensione et cum apparatu critico Friderici Ritschelii, Bonnae.

Poe, Edgar Allan, 1840, *The Daguerreotype*, in "Alexander Weekly Messenger", 1840.

Poe, Edgar Allan, 1923, *Marginalia*, London, Harrap & Co. trad. it. *Marginalia*, Milano, Mondadori, 1949.

Scotti, Massimo, 2013, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli.

Simon, Linda, 2005, *The Dark Light. Electricity and Anxiety from the Telegraph to the X-ray*, Orlando, Houghton Mifflin Harcourt. Trad. it. Giuseppe Sorbello.

Sorbello, Giuseppe, 2008, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga, in Guardare oltre, letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.

Sorbello, Giuseppe, Traina, Giuseppe, 2015, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica.

Sartre, Jean-Paul, 1947, *Baudelaire*, Milano, Mondadori.

Todorov, Tzvetan, 1977, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

Violi, Alessandra, 2005, *Locus solus. Lombroso e la fotografia*, Milano, Mondadori.

Vocabolario Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/poltergeist/>

Vocabolario Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo>

Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Daguerre](https://it.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre)

Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/William\\_Mumler](https://it.wikipedia.org/wiki/William_Mumler)



## Ringraziamenti

*«Will you take a moment? Promise me this  
That you'll stand by me forever  
But if, God forbid, fate should step in  
And force us into a goodbye  
If you have children someday  
When they point to the pictures  
Please tell them my name  
Tell them how the crowds went wild  
Tell them how I hope they shine  
Long live the walls we crashed through  
I had the time of my life with you  
Long, long live the walls we crashed through  
How the kingdom lights shined just for me and you. »*

*Long live, Taylor Swift*

Tutte le volte in cui ho parlato di questa laurea ho sempre detto “ce la stiamo facendo” e “ce l’abbiamo quasi fatta”, ho usato ogni volta il plurale perché questa pergamena non è solo mia. Ci sono state tante persone che hanno condiviso con me questa tortuosa strada, alcune che mi hanno supportata e dato la loro spalla per piangere, altre che mi hanno spiegato le cose che non capivo e non conoscevo, che mi hanno aiutata a ripetere le declinazioni latine e persone che erano semplicemente accanto a me e che hanno cercato di darmi tutto il loro amore ed è giunto il momento di spendere delle parole, dato che mi hanno dato una laurea in lettere, per ringraziarvi e dirvi quanto vi voglio bene e quanto sono grata di avervi nella mia vita.

Innanzitutto, il grazie più grande va alle persone che hanno permesso che raggiungessi questo enorme traguardo, i miei genitori. Grazie per avermi dato il mondo e per esserci sempre stati, grazie per tutti gli anni che abbiamo passato insieme e per tutti quelli che passeremo, non è scontato avere dei genitori così presenti nella propria vita e, nonostante gli attriti, grazie di avermi cresciuta insegnandomi la gentilezza, il rispetto e l’impegno.

Grazie al mio papà per aver fatto ogni cosa per me e per vissuto tutta la tua vita lavorando affinché avessi modo di decidere cosa farne della mia, senza preoccuparmi di altro. Grazie

per avermi insegnato l'importanza delle piccole cose, per avermi fatto riscoprire la meraviglia dello stare a contatto con la natura quando io volevo solo allontanarmi, grazie per avermi sempre ascoltata, in particolare quando parlavo di letteratura e a te non interessava davvero. Grazie, soprattutto, di aver sempre creduto in me.

Grazie alla mia mamma di avermi guidata in questi 23 anni di vita e aver scelto di prendersi cura di me, ti ringrazio per aver fatto nascere la mia passione per l'arte e la letteratura riempiendo, da sempre, la casa di giochi, magia, musica e divertimento. Grazie per avermi insegnato che sarei potuta diventare chiunque avessi voluto essere e avermi lasciata libera di fare ciò che ritenevo più giusto per me. Grazie per avermi insegnato ad essere forte come lo sei tu e grazie di essere il mio punto di riferimento.

Grazie a Nicol di essere la migliore amica che potessi desiderare, sono estremamente grata al destino e agli astri per aver fatto incrociare le nostre strade. Grazie di avermi ascoltata quando ne avevo bisogno e di avermi lasciato i miei spazi quando stavo male, grazie per tutti i momenti che abbiamo condiviso e per tutti quelli che verranno. Grazie di essere sempre al mio fianco anche quando nemmeno io volevo avermi vicina e per me che non sono mai stata brava a tenermi le amicizie, questo significa il mondo. Grazie di essere sempre a una porta da me.

Grazie a Daniela per essere stata la prima persona con cui ho condiviso la vita da fuorisede. Grazie per essere molto più di una coinquilina, ma una sorta di sorella maggiore che mi ha insegnato a cucinare e a vivere da sola, grazie per esserti presa cura di me e aver portato la tua luce nella mia vita. Grazie per le nostre chiacchierate che mi fanno sempre mettere in discussione, grazie per essere così diversa da me ma di riuscire in qualche modo a incastrarci.

Grazie a Ca'Portorose, la nostra casina che ci fa sentire sempre accolte con le cene a base di surgelati, piadine, Glee e The Office, grazie per i piccoli momenti che riusciamo a passare insieme ogni giorno, grazie per darmi un posto felice in cui tornare ogni sera anche se in realtà la mia casa siete voi.

Grazie a Ceski perché questa laurea è un po' anche tua. Quando ti ho conosciuta non avrei mai immaginato avremmo legato così tanto e invece, eccoci qua, sei diventata parte della mia quotidianità. Grazie per il tempo che mi hai dedicato, senza le tue ripetizioni di latino non sarei mai arrivata a questo momento e grazie per avermi, quasi, appassionata alla lingua latina. Grazie per aver sempre creduto in me anche quando non lo facevo io, grazie per avermi sempre ascoltata e assecondata in ogni mia follia. Grazie per essere arrivata nella mia vita al momento giusto.

Grazie a Paola della nostra amicizia nata sottopalco per tutti quei i concertini visti insieme, grazie di essere stata sempre presente e di volermi bene, anche se a volte non cogli la mia ironia. Grazie di essere uno dei punti fermi della mia vita, grazie per essere sempre una spalla su cui posso piangere, anche se poi tu quella che inizia a piangere. Grazie di esserci.

Grazie a Francesco di essere il mio migliore amico da sempre. Abbiamo condiviso metà della nostra vita insieme e sappiamo che, anche ora che ci vediamo meno, ci siamo sempre l'uno per l'altra e sarà così, spero, per sempre. Grazie per i giochi e le storie che hanno portato la mia fantasia a crescere a dismisura, grazie per tutti i momenti passati ad arrampicarci e a chiacchierare su quel grande fico e a giocare a nascondino tra i campi di mais. Grazie per essere stato il compagno di giochi e di infanzia migliore che potessi avere, pensare a quei momenti mi riporta a un luogo sicuro e magico. Grazie per sopportarmi e volermi bene ancora oggi dopo tutti questi anni.

Grazie all'Udu per essere uno spazio in cui stare bene e che mi ha permesso di essere sempre me stessa in ogni mia forma, mettendomi costantemente in discussione imparando, discutendo, facendo politica e organizzando festival. Grazie per avermi fatto davvero sentire accolta e avermi accompagnata piano piano in questo percorso. Grazie per avermi dato la possibilità di fare esperienze incredibili e di conoscere delle persone che mi porterò nel cuore per tutta la vita, grazie per condividere il peso di avere vent'anni, di sbagliare, di sentirsi fragili, di lottare. Sta tutto negli sguardi.

Grazie davvero di cuore Paola, Antonio, Luca, Lelo, Lasche, Teresa, Emma, Francesca, Eleonora, Guglielmo, Matteo, Alessia, Paolo, Virginia, Mimmo, Beatrice.

Grazie ad Across the University per avermi fatto capire in che direzione vorrei che andasse la mia vita e per avermi insegnato, piano piano, a gestire le mie emozioni e per avermi fatto incontrare tantissime persone con vite molto distanti dalla mia, dalla quale prendere ispirazione.

Grazie alla città di Padova per avermi accolta nel più caloroso dei modi e avermi fatta restare.

Grazie a Chiara per aver condiviso questo percorso insieme a me. Grazie per essere arrivata a questo giorno con me, grazie perché senza il tuo supporto e il tuo aiuto non ci sarei arrivata da sola e comunque non sarebbe stato lo stesso. Grazie di essermi sempre stata accanto in questi anni e per volermi bene, grazie per aver creduto in me sempre. Torneremo a ballare dancing queen per strada nelle sere d'estate.

Grazie a Mary per accompagnarmi dal giorno uno a lettere, sei stata la mia spalla durante i primi anni di università e durante lo spettacolo della Divina Commedia, non avrei potuto chiedere compagna di corso e amica migliore di te.

Grazie ad Arianna per essere sempre stata con me, anche se distante, da dieci anni a questa parte. Sei stata la voce della mia coscienza e con la tua allegria e positività, anche con un messaggio, sapevi farmi stare bene. Grazie per avermi sopportato e per avermi dato il mio tempo quando non riuscivo a comunicare e grazie di essere stata presente quando volevo farlo. Sei e sarai fondamentale nella mia vita. Ti ho sempre sentita vicina.

Grazie Barbara per credere in me in ogni occasione, grazie tutti i momenti e i concerti che siamo riuscite a vedere insieme, ritagliandoci dei momenti nostri in mezzo al caos delle nostre vite, grazie per gli sforzi che hai fatto affinché riuscissimo a vederci. Grazie di essere sempre accanto a me, sei un punto fermo della mia vita.

Grazie all'AC, che seppur ora sia distante, mi ha dato per la prima volta la possibilità di mettermi in gioco e conoscere tutte le mie sfaccettature e incontrare persone che, inevitabilmente, hanno plasmato la mia anima.

Grazie al mio relatore, il professor Luigi Marfè che ha reso possibile tutto questo, abbiamo scritto una tesi in pochissimo tempo e senza di lui non sarei mai riuscita a laurearmi oggi. Grazie per tutta la pazienza che ha avuto con me, per avermi capita e per il tempo che mi ha dedicato, grazie di ogni cosa.

Grazie alla professoressa Valentina Sturli e alla professoressa Paola Ambrosini, due donne che mi hanno dato, all'università e alle superiori, l'esempio di quello che sarei voluta diventare. Grazie per esservi mostrate più di come sole docenti, grazie per avermi fatto appassionare ancora di più alla letteratura, di avermi dato un punto di vista nuovo e di avermi stimolata nel proseguire questa strada per saperne sempre di più. Porterò i vostri insegnamenti nel cuore.

Infine, un grazie lo vorrei dire anche a me stessa per tutte quelle volte in cui credevo che non ce l'avrei fatta e volevo mollare, in cui mi sono sentita inadeguata e bloccata dall'ansia. Grazie per averci provato, per non esserti arresa e aver continuato anche quando il presente era un buco nero e futuro nebuloso. Grazie per aver tentato questa strada anche se, all'inizio, non ne eri sicura perché ti sentivi già indietro rispetto agli altri, ma questo percorso ti ha portato a trovare un tuo spazio nel mondo che sei riuscita ad abitare, ti ha portato dei legami splendidi e delle esperienze irripetibili. Non so cosa mi aspetta il futuro, ma voglio provare a viverlo con più serenità lasciandomi andare e senza preoccuparmi di nient'altro. Sono stati degli anni complessi e intensi, pensavo che non ce l'avrei fatta e invece, ci ho provato e ce l'ho fatta.

Ricordati che, anche se per tanti anni ti sei sentita così, non sei sola, vivi i momenti e assaporali, non ci sono motivi per preoccuparsi. Se ti senti sopraffatta dall'ansia respira forte e guarda il cielo.

*«Here's what I know, if you're willing to take the chance, the view from the other side is spectacular.»*