



*Ministero dell'Istruzione
dell'Università e Ricerca*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali

Indirizzo: Filologia, Letteratura e Linguistica

Ciclo XXII

DIRETTORE: PROF. ALDO MARIA MORACE

*Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca
scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*

Tutors:
Prof. ALDO MARIA MORACE
Prof. MARCO MANOTTA

Dottoranda:
FEDERICA ADRIANO

ANNO ACCADEMICO 2008 – 2009

INDICE

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO I: <i>Fisiologia, Psicologia e Psichiatria nel secondo Ottocento</i>	
I.1. Prolegomena	6
I.2. Fisiologia, psicologia e psicopatologia	8
I.3. Le ricerche sui modelli della psiche umana	25
I.4. Misticismo e spiritismo	30
I.5. Gli studi sull'isteria di Charcot e Freud	38
I.6. Gli studi di psicologia e patologia sessuale	47
I.7. I lavori di Théodule Ribot sulle malattie della personalità	50
I.8. Alfred Binet e le indagini sulle personalità multiple	56
CAPITOLO II: <i>La scienza psicologica e il romanzo del secondo Ottocento</i>	
II.1. Il Naturalismo e il romanzo sperimentale	60
II.2. <i>Fosca</i> di Iginio Ugo Tarchetti	66
II.3. <i>Malombra</i> di Antonio Fogazzaro	73
II.4. <i>Fantasia</i> di Matilde Serao	82
CAPITOLO III: <i>La psicopatologia nella narrativa di Capuana e De Roberto</i>	
III.1. La nevrosi femminile in Capuana: da <i>Giacinta</i> a <i>Profumo</i>	93
III.2. La follia del <i>Marchese di Roccaverdina</i>	115
III.3. Federico De Roberto romanziere: <i>Ermanno Raeli</i>	120
III.4. Il ciclo degli Uzeda: <i>L' Illusione, I Viceré, L' Imperio</i>	129
CAPITOLO IV: <i>La psicopatologia nei romanzi di D'Annunzio e Pirandello</i>	
IV.1. <i>Giovanni Episcopo</i> di Gabriele D'Annunzio	158
IV.2. I romanzi del <i>Ciclo della Rosa</i>	168
IV.3. Luigi Pirandello saggista	195
IV.4. <i>Il fu Mattia Pascal</i>	211
IV.5. Dai <i>Quaderni di Serafino Gubbio operatore</i> ad <i>Uno, nessuno e centomila</i>	244
BIBLIOGRAFIA	283

*L'amore per se stessi è sempre l' inizio di una vita romanzesca...
perché solo là dove l' io è un impegno scrivere ha un senso*
(Thomas Mann).

INTRODUZIONE

Nel nostro patrimonio letterario i motivi del malessere e della patologia mentali sono antichissimi, rientrando in essi, lungo coordinate di tempo e di spazio diversissime, i casi di Aiace ed Ercole “furens”, di Orlando “furioso” ed Enrico IV, di Zeno Cosini e Vitangelo Moscarda.

Quanto al trattamento riservato agli infermi di mente nel corso della storia, l'età moderna conobbe la segregazione: nel saggio intitolato *Maladie mentale et psychologie*, Foucault ha mostrato che la follia, tenuta in una condizione di notevole libertà sociale e culturale fino al 1650, venne marginalizzata nel corso del secolo XVII, quando le fu annesso un più o meno marcato “senso di colpa”, che perdurò fino alla fine del secolo XIX. Il folle, allora, veniva deprivato di ogni valore esemplare ed allontanato dalla comunità, diventando tutto d'un tratto un oggetto alla mercè del potere dei medici. Nel corso del secolo XX i notevoli progressi scientifici raggiunti in campo psicologico e psichiatrico hanno favorito la formazione di una percezione collettiva sempre meno distorta del disturbo mentale; ciò nonostante, credo di poter affermare che, purtroppo, il pregiudizio moralistico, il tabù, lo stigma sociale, che da sempre aleggiano nei confronti del malato psichico, germogliano tuttora perfino nella mentalità di persone di buona cultura.

Tutta una linea degli studi clinici del tardo Ottocento – come ha mostrato efficacemente Foucault – si orientava verso il concetto di degenerazione, che i medici avevano utilizzato «per designare quell'indebolimento» della natura umana «che la vita in società, la civiltà, le leggi ed il linguaggio condannano poco a poco ad un'esistenza fatta d'artifici e di malattie». ¹ Verso la fine del secolo XIX la medicina s'evolveva radicalmente in un settore particolare, quello delle malattie mentali, che diventava di predominante interesse. Nel campo della patologia

¹ M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963, 157.

mentale si erano già avute numerose ma isolate intuizioni precorritrici della psicoanalisi, tanto che Gadda potè dubitare che Freud non avesse «scoperto nulla di interamente nuovo, ma soltanto ordinato, schematizzato, sistemato, ridotto in termini un materiale probante già noto da secoli».2 La psichiatria austro-tedesca aveva abbracciato posizioni di tipo positivisticò, con l'ambizione di descrivere le sofferenze mentali come conseguenze di lesioni o disfunzioni cerebrali. Il primo merito di Freud, che pure non reciderà mai nettamente i legami con tale orientamento, è stata la ricerca presso studiosi stranieri (per esempio Charcot) di nuovi approcci interpretativi e terapeutici a tali disturbi. Dopo aver conosciuto la terapia ipnotica, egli si persuase che le patologie psichiche sono connesse prevalentemente con la vita affettiva dell'uomo, quella che sembra esprimersi meglio in atti non governati dalla ragione: di qui l'interesse per la fantasia, le libere associazioni mentali, i *tics* e i *lapses*, e soprattutto per l'esame dell'attività onirica.

Paradossalmente, fu proprio l'acquisizione da parte della letteratura delle conquiste mediche ad iniziare a corrodere dall'interno il solido mondo positivista di fine Ottocento; le malattie letterarie diventavano allora il simbolo e l'espressione dell'interna rottura di una concezione del mondo ormai obsoleta: la realtà degli oggetti non è più un dato certo; la ragione porta intimamente con sé, in modo apparentemente contraddittorio, l'assurdo; dall'assoluto dell'obiettività si passa, in vari gradi, al relativo della soggettività. Sempre più veniva alla luce la consapevolezza dell'io individuale, la sua angoscia lacerante di fronte alla scoperta di quanto instabili ed insensati possano essere i rapporti fra l'io e il mondo degli altri, fra l'individuo e l'universo caotico degli oggetti.

Nella letteratura italiana del secolo XX tali drammatici sviluppi venivano interpretati soprattutto da due scrittori: Italo Svevo, che in *La coscienza di Zeno* (1923), impiegando liberamente la psicoanalisi freudiana, utilizzò efficacemente la malattia come metafora di un viaggio interiore; e Luigi Pirandello, il quale adoperava deliberatamente la pazzia per esprimere una visione del mondo in cui la ragione e l'irrazionale si contrappongono radicalmente. Entrambi gli autori davano voce all'alienazione dell'uomo moderno: e che si manifestasse attraverso la nevrosi o la pazzia, questa protesta ha origine in quel momento di intimo ripiegamento e d'introspezione che segna l'inizio del nuovo secolo in letteratura.

2 C.E. GADDA, *Psicoanalisi e letteratura* [1946], in *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958, 48.

Il dramma della malattia mentale ha ispirato anche l'opera narrativa della grande scrittrice sarda Grazia Deledda, che nel romanzo *Il segreto dell'uomo solitario* (1921), componendo in un tessuto originale le svariate suggestioni assorbite da Charcot a Freud, da Jung a Nietzsche, ha fatto esprimere alla protagonista femminile una singolare e profonda intuizione relativa al potere "oscuramente veggente" di cui è dotata la psiche del folle: non è vero che nei pazzi la coscienza si spegne, ma «rimane come sepolta sotto il cumulo di macerie dell'organismo distrutto, ma è viva, è vigile, e vede forse più che la coscienza nostra di sani. Vede e giudica tutto attraverso le sue tenebre, come i morti dall'al di là», ponendosi più vicina «di noi alla verità».³

Il mio lavoro si propone d'indagare le relazioni intercorrenti fra l'opera di alcuni importanti scrittori vissuti tra il secondo Ottocento ed il primo Novecento e la cultura psicologica coeva, cercando di porre in evidenza il modo in cui – a partire dal materialismo positivista e dalla sua nozione di ereditarietà – il sapere scientifico aveva elaborato i concetti di salute, malattia, terapia, anomalia psichica, normalità, nevrosi e follia; ed in particolare le svariate modalità con cui tali conoscenze erano penetrate non soltanto nella biografia, ma soprattutto nella dimensione creativa di autori fondamentali del Naturalismo francese (i quali restano sullo sfondo introduttivo), della Scapigliatura, del Verismo e del Decadentismo italiani. Le finalità della ricerca hanno reso necessaria un'analisi approfondita dello statuto scientifico e nosografico dei disturbi mentali e psicosomatici più noti e diffusi nella società e nella letteratura contemporanee, quali l'isteria, lo sdoppiamento della personalità, le fobie ossessive, le patologie sessuali e della volontà, la paranoia: una indagine stimolante, che ho condotto attraverso la consultazione di un certo numero di testi di psicologia e psichiatria elaborati da celebri studiosi, tra i quali spiccano quelli di Lombroso, Charcot, Ribot e Binet, oltre che le basilari sistemazioni teoriche di Kraepelin, Morselli e Tanzi-Lugaro. Ho tentato di descrivere la qualità dell'influsso di tali dottrine – vago, certificato o altamente plausibile, a seconda dei casi – sull'opera narrativa di autori "minori", come Tarchetti, Serao e Fogazzaro, concentrando la mia attenzione sulle prose di Capuana, De Roberto, D'Annunzio e Pirandello. Ho cercato di far vedere le differenze e le analogie che intercorrono tra gli autori e le loro opere: per esempio, nelle due protagoniste dei romanzi di Tarchetti e della Serao la descrizione della malattia, che pure ha i chiari connotati dell'isteria, non

³ G. DELEDDA, *Il segreto dell'uomo solitario*, prefazione di A.M. Morace, Nuoro, Ilisso, 2005, 15.

proviene da una documentazione scientifica puntuale sul piano sintomatico e clinico; al contrario, il ritratto dei personaggi alienati di Capuana, Fogazzaro, De Roberto e D'Annunzio beneficia, nella gran parte dei casi, di meditate e documentabili conoscenze scientifiche nell'ambito della Fisiologia, Psicologia e Psichiatria coeve. Nel caso di Capuana, Fogazzaro e Pirandello la cultura scientifica sul disagio mentale si lega all'interesse per la parapsicologia e lo spiritismo; mentre nella figura del superuomo dannunziano, i concetti di nevrosi e follia si trovano in rapporto con le sfere della genialità e del crimine. De Roberto, in guise assai moderne, descrive il disturbo psichico come il frutto della tara ereditaria non meno che delle pressioni educative ed ambientali; mentre Pirandello, che pure sa dipingere le malattie nervose in termini clinico-sintomatici precisi, oscilla tra una concezione della pazzia come affrancamento da tutte le 'forme' – che come tale sembra celare una dimensione di saggezza e superiore consapevolezza – ed una rappresentazione della nevrosi e della alienazione quali cifra e destino irrimediabile dell'uomo borghese. Quanto ai protagonisti, ho potuto rilevare la notevole ricorrenza dei *topoi* della donna isterica – caratterizzata come eccessivamente sensuale, sterile, sensitiva, instabile ed infelice nella passione – e dell'uomo artista o intellettuale, affetto da patologia della volontà e tormentato da eretismo cerebrale, idealismo, iperestesia ed inettitudine.

La novità dell'indagine, a mio parere, consiste soprattutto nello sforzo di rintracciare e documentare – ove è stato possibile – l'incidenza della letteratura scientifica coeva nella biografia (è il caso, senz'altro, di De Roberto e Pirandello) e nelle opere dei suddetti scrittori, e di mostrare il significato e la pregnanza peculiari che le nozioni di *io*, anima/corpo, inconscio, normalità e patologia mentale, con tutto quanto loro afferisce, assunsero nell'ispirare la loro attività creativa.

CAPITOLO I

Fisiologia, Psicologia e Psichiatria nel secondo Ottocento

I.1. Prolegomena

La seconda metà del secolo XIX e la parte iniziale del secolo XX, fino alla prima guerra mondiale, vedono la massima espansione della società borghese, con una diffusione su scala mondiale dei metodi di produzione industriali e capitalistici, un incremento continuo di nuove tecnologie, lo sviluppo di forme di governo di tipo liberale. Gli Stati europei creano dei sistemi imperialistici, che esercitano il potere su gran parte del pianeta, sovente attraverso forme d'amministrazione coloniale. La borghesia europea contempla compiaciuta la propria vittoria storica, rivolgendosi costantemente alla scienza perché ratifichi, con i suoi progressi, la validità dell'ottica borghese sul mondo.

Dopo una fase di guerre e di turbamenti istituzionali che coinvolge diversi paesi europei, culminante nella guerra franco-prussiana del 1870, si ha un lungo periodo di relativa pace che giunge fino allo scoppio del grande conflitto mondiale (1914) e vede lo sviluppo di nuovi modi d'organizzare la produzione e di forme di competizione sempre più aggressive tra le economie degli Stati. Solo dopo la realizzazione dell'unità d'Italia (1861) è possibile nel nostro paese un'espansione borghese e capitalistica, che cerca di mettersi al passo con le grandi nazioni europee. La generale arretratezza e l'eredità d'una storia secolare conferiscono un carattere particolare a questo processo, che s'intreccia strettamente con la nascita delle strutture del nuovo Stato unitario. Il raggiungimento dell'unità politica, dopo secoli di dominazione straniera e di particolarismi regionali, esige uno sforzo di unificazione concreta delle istituzioni, delle condizioni materiali e culturali, in un paese che presenta realtà sociali tra loro lontanissime: un certo grado di sviluppo industriale e borghese al Nord, la sopravvivenza di forme di tipo feudale nel Sud. A ciò s'aggiungono le contraddizioni dovute al modo in cui s'è prodotta l'unità: la soluzione monarchica ha finito per marginalizzare le forze democratiche e repubblicane; la classe dirigente sabauda tende a perpetuare se stessa e i propri modelli nel nuovo

Regno unitario. Nel Meridione la fase risorgimentale non aveva portato con sé alcun processo d'acculturazione paragonabile a quello dei centri urbani settentrionali. Mancò sempre quel ceto medio aperto allo spirito d'iniziativa che era stato protagonista del rinnovamento intellettuale sia in Lombardia che in Toscana. Nel Sud la nuova letteratura, in faticosa crescita dopo un ritardo pluridecennale, non trovava interlocutori.

L'atteggiamento culturale dominante trova espressione nel positivismo, fondato sull'osservazione distaccata dei dati oggettivi, la verifica empirica delle teorie ed il rifiuto di categorie metafisiche. Esso domina tutta la cultura europea della seconda metà dell'Ottocento e s'alimenta dei nuovi sviluppi delle tecniche e delle scienze naturali. Fra tutte le teorie che vengono elaborate all'interno delle diverse discipline, gioca un ruolo centrale l'*evoluzionismo*, che si pone come schema d'interpretazione di tutta la realtà umana. La teoria del grande naturalista Charles Darwin, se da un lato si prestava ad un'interpretazione ottimistica, come prova d'un possibile avanzamento illimitato della specie umana, dall'altro, con l'estensione del principio della selezione naturale dal regno animale alla sfera socio-politica ed economica, comportava la nozione di «necessaria sopraffazione del più forte sul più debole» e quindi la giustificazione del più spietato regime concorrenziale e del dominio prevaricatore da parte della nazione tecnologicamente più evoluta.

In Italia il mondo della cultura e della scienza era meno preparato ad assimilare le nuove tematiche rispetto ai paesi europei più avanzati, come la Francia, l'Inghilterra e la Germania, ed a fronteggiare le opposizioni di matrice soprattutto cattolica. Comunque negli anni '60 vi fu una diffusione assai rapida dell'evoluzionismo nel nostro paese, anche perchè per un certo periodo la nuova classe dirigente dello stato unitario fornì un deciso appoggio alle dottrine positivistiche ed evoluzionistiche.

Nei decenni finali del secolo XIX, la cultura positivista e le trasformazioni sociali connesse all'industrializzazione agirono da acuto stimolo all'evoluzione della medicina. Fino alla metà dell' '800 infatti, non solo la cura, ma lo stesso concetto di malattia poggiava su un curioso intreccio di pratica sperimentale e di superstizione popolare, in un clima d'ignoranza diffusa perfino all'interno della categoria medica. Il progresso scientifico della medicina si basò su quattro cardini fondamentali:

1. – la diffusione delle pratiche igieniste e la conseguente adozione di strategie di prevenzione delle malattie epidemiche;

2. – lo sviluppo della microscopia ottica, che permise d'isolare i microrganismi portatori d'alcune malattie infettive;
3. – il progresso della chimica, in particolare della farmacologia, che consentì di sintetizzare ed impiegare numerose sostanze capaci di modificare il naturale decorso di tante malattie;⁴
4. – l'edificazione dei grandi «policlinici» che rese possibile l'osservazione sistematica dei malati.

In tutta Europa l'evoluzione radicale delle terapie fu contemporanea alla trasformazione subita dalle strutture ospedaliere di nuova costruzione, le quali prevedevano un'organizzazione razionale degli spazi, la distribuzione dei pazienti in reparti specializzati per classi di patologie ed il rispetto di fondamentali norme igieniche.

I.2. Fisiologia, psicologia e psicopatologia

Nel corso del primo Ottocento si svilupparono in Francia due principali correnti di ricerca neurologica: da una parte lo studio del sistema nervoso periferico, condotto dai maggiori fisiologi sperimentali, quali Flourens e Bernard; dall'altra l'indagine sulle funzioni degli emisferi cerebrali, cioè sulle "localizzazioni delle facoltà psichiche", perseguita soprattutto dalla scuola frenologica. L'impostazione e lo sviluppo dei due filoni dipendevano, generalmente, da uno spostamento sul piano scientifico del problema cartesiano dei rapporti tra anima e corpo. Secondo Flourens gli emisferi cerebrali, sede dell'anima, sono separati dal resto della macchina corpo, con la quale interagirebbero in guisa non chiara: l'anima veniva genericamente collocata negli emisferi, che dunque costituivano il suo *substratum*. La corteccia come sede della mente diventava la diretta erede della ghiandola pineale cartesiana e costituiva il luogo ove avverrebbe l'interazione tra i fatti fisici e psichici. La scienza frenologica aveva avanzato e sviluppato l'idea che ad ogni parte del cervello corrispondesse una determinata facoltà psichica; Comte elogiava la frenologia nel

⁴ Nel 1857 fu sintetizzato il bromuro, impiegato nel trattamento dell'epilessia e in genere come calmante. Cfr. G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale (1348-1918)*, Bari, Laterza, 1987, 311-422.

Cours de philosophie positive, identificando in essa l'inizio dell'affrancamento dalla filosofia della psicologia e la riduzione di questa alla fisiologia.

Durante la seconda metà dell'Ottocento la diffusione dei temi del positivismo s'accompagnava a quella del cosiddetto "materialismo scientifico", soprattutto in Germania. Gli scienziati di stampo materialista, in gran parte biologi, qualificarono l'anima (o mente o psiche) in vario modo, o come stadio della materia organizzata (ossia del cervello), o come sua proprietà (sulle orme di un'antica tradizione che dal materialismo settecentesco passa attraverso la frenologia). Molti di questi studiosi si rendevano conto che la relazione tra sistema nervoso e pensiero non è analoga, per esempio, a quella che intercorre tra polmoni e respirazione, e perciò tentavano d'attribuire alla materia delle qualità che rendessero conto della psichicità. Il concetto di forza (o energia), che acquisiva nella fisica un'importanza sempre maggiore, veniva spesso ad esser collegato al carattere "straordinario" dei fenomeni psichici. Per il celebre fisiologo Jakob Moleschott la vita psichica è una fase della "circolazione" della materia, che s'organizza dai complessi chimici più semplici fino alla vita e al pensiero, per poi tornare a disgregarsi, in un processo eterno. Molti fisiologi dell'epoca, come Claude Bernard, rigettarono sia la concezione materialistica che quella spiritualistica della realtà, in quanto consideravano tali dottrine non pertinenti alla scienza, cui spetterebbe invece un'attitudine agnostica. L'inizio delle ricerche sulla localizzazione delle funzioni cerebrali è alla base della nascita della psicologia scientifica, avvenuta ufficialmente negli anni '70 del secolo XIX con la scuola di Lipsia. I principî "positivi" e la metodologia scientifica trovavano feconda applicazione nella fisica e nella medicina come nelle scienze psicologiche e sociali. La tradizione positivista aveva accolto il principio di Broussais, un celebre medico del primo Ottocento, secondo cui fra normale e patologico esiste continuità ed in sostanza equivalenza: la malattia è mera variazione quantitativa, per eccesso o difetto, rispetto alla condizione di salute.⁵ La sostanziale identità tra normalità e patologia divenne, nel corso dell'Ottocento, una sorta di dogma scientifico, che in Francia veniva propugnato da Auguste Comte e Claude Bernard, anche se con modi ed intenti molto diversi. Il primo focalizzava il suo interesse sul patologico al fine di determinare le leggi

⁵ Cfr. M. PORRO, *Canguilhem: la norma e l'errore*, introd. a G. CANGUILHEM, *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998, VIII.

della normalità; il secondo invece si concentrava sulla normalità ai fini di un agire razionale sulla patologia.⁶

Quanto alla psicologia, il Comte non le riconosceva lo statuto di scienza, perché il solo modo lecito di studiare i fenomeni psichici gli pareva quello offerto dalla «physiologie phrénologique». Del metodo psicologico egli criticava il principio dell'osservazione interiore, dato che trovava improponibile concepire «l'homme se regardant penser». A suo giudizio vi era un solo modo corretto d'affrontare lo studio della mente: partire dall'organo dal quale derivano i suoi processi. Il principale oggetto di tale disciplina doveva essere la determinazione precisa delle diverse condizioni organiche, da cui dipendono le funzioni del cervello. In generale, i positivisti francesi restarono sostanzialmente fedeli alla concezione comtiana di *psicologia* come frenologia. Tra i discepoli del Comte, Émile Littré fu colui che più insistette sull'importanza degli studi fisiologici, e che in un famoso articolo del 1860 propose di sostituire al termine “psicologia” – perché ancora troppo legato allo studio dello spirito considerato indipendentemente dalla sostanza nervosa – quello di *psicofisiologia* (*Psychica*, cioè relativa ai sentimenti e alle idee; *fisiologia*, in quanto formazione delle idee e dei sentimenti in rapporto alla costituzione del cervello).⁷ Nel 1865, a Parigi, Bernard enunciò in maniera programmatica l'idea di una medicina sperimentale, i cui principii avrebbero dovuto fondarsi sul triplice punto di vista della fisiologia, della patologia e della terapia, in particolare farmacologica.

Anche in Italia le prime ricerche di psicologia si svilupparono in ambiente culturale positivista ed in clima evolucionistico darwiniano;⁸ il positivismo fece

⁶ Il *Dictionnaire de médecine* di Littré e Robin così definisce il concetto di “normale”: «normale (*normalis*, da *norma*, regola): ciò che è conforme alla regola, regolare». CANGUILHEM (*Il normale...*, 19-20, 95, 147) osserva che se il normale non ha la rigidità di un dato di necessità, ma la flessibilità di una norma che si trasforma in relazione a condizioni individuali, allora la frontiera tra il normale e il patologico diventa imprecisa. Ma questo – a suo giudizio – non comporta in nessun modo la continuità tra un normale ed un patologico identici per essenza, variazioni quantitative a parte. Ancora agli albori del nuovo secolo, discutendo a proposito dell'idea fissa che caratterizza la passione, T. RIBOT (*Saggio su le passioni*, trad. it. di S. Behr, Città di Castello, Lapi, 1907, 30) sostiene che «dal punto di vista strettamente psicologico, interiore, uno è incapace di scoprire una differenza positiva fra il caso normale ed il caso morboso, perché in ambedue il meccanismo mentale è in fondo lo stesso».

⁷ Il Littré individuava nel deciso rifiuto della metafisica la ragione della frattura fra la psicologia francese, d'orientamento prettamente fisiologico (la psichiatria con Pinel e Charcot), e quella inglese, troppo compromessa con soluzioni di stampo metafisico.

⁸ Tra la prima e la seconda metà del secolo XIX il napoletano Pasquale Galluppi editò libri che restarono per lo più sconosciuti e che condensavano gran parte della migliore cultura fisiologica e filosofica europea, che fu il presupposto delle innovazioni della psicologia sperimentale. A lui si

diretto riferimento al naturalismo di una lunga tradizione (Bruno, Campanella) e prese il carattere di un materialismo ateo e di un fenomenismo biologico. Ateismo ed evolucionismo caratterizzarono il dibattito filosofico che costituì la premessa per i primi studi di psicologia sperimentale.⁹

Nel nostro paese si riconobbe l'importanza degli studi fisiologici in psicologia fin dal 1870, anno in cui uscì *La psicologia come scienza positiva* di Roberto Ardigò – grande ed originale pensatore, fortemente imbevuto del tradizionale naturalismo italiano – un testo che viene considerato il primo segnale di cesura fra la psicologia italiana e l'ambito filosofico, oltre che il suo atto di nascita come disciplina scientifica autonoma. Nel suo celebre saggio l'autore aveva chiarito importanza e limiti dell'applicazione della dottrina fisiologica in psicologia: la fisiologia restava una componente fondamentale della seconda, ma soltanto fino ad un certo punto, oltre il quale bisognava sostituire l'osservazione diretta del pensiero, quale si svolge all'interno della coscienza. Tuttavia, egli considerava il materialismo una teoria incompleta ed unilaterale, e sottolineava la perfetta corrispondenza esistente tra il pensiero e l'organismo, dovuta al fatto di essere l'anima e il corpo due manifestazioni diverse di una medesima sostanza psicofisica.¹⁰

devono le acute osservazioni sulla «credenza o l'aspettazione del futuro simile al passato» e lo sviluppo dei temi della percezione momentanea, dell'attenzione e della memoria.

⁹ Una concezione nettamente materialistica dell'evoluzione condizionò parecchie delle prime ricerche sui temi della sensibilità psichica, fornendo a molti pensatori antipositivisti del primo Novecento facili strumenti per sostenere che senza il presupposto di un fecondo concetto astratto quale quello di *anima* la psicologia empirica diventava uno dei capitoli della fisiologia.

¹⁰ Egli polemizzava contro il «sistema di fatti immaginario» propugnato dalla «vecchia psicologia dei metafisici» nei Dialoghi intitolati *La psicologia positiva e i problemi della filosofia* e pubblicati, tra l'agosto ed il settembre 1872, sul giornale *Il Vessillo Cattolico* (ora in R. ARDIGÒ, *Scritti vari, raccolti e ordinati da G. Marchesini*, Firenze, Le Monnier, 1921, 87, 94-5, 102, 111) dove il Filosofo spiega all'Ignorante: «Datemi le sensazioni e l'associabilità loro, ed io vi spiego tutti i fenomeni della vita psichica... la successione ha luogo in seguito ad una sensazione, d'ordinario di più sensi in una volta... e vi concorrono numerosissime sensazioni già prima sperimentate. [...] coll'aiuto delle sensazioni latenti, che si risvegliano e delle presenti combinate in infiniti modi 'si spiegano le infinite forme del pensiero per mezzo della divisione del lavoro'. [...] Tutte le cognizioni particolari o astratte, voleri, affetti, ecc. tutti, nessuno eccettuato, sono, o sensazioni o ricordanze di sensazioni. E perciò dipendono totalmente dalla qualità, dalla forma, dall'atteggiamento di qualche organo. [...] con un altro organismo le cose al nostro pensiero si presenterebbero diversamente». Scriverà nel 1881 l'Ardigò sulla «Cronaca bizantina»: «La psiche umana è l'unità più compatta che possiamo immaginare, eppure gli elementi che la costituiscono presentano la stessa molteplicità [...] discorde, contrastante che rilevammo nelle istituzioni di una stessa città [...] la coerenza logica delle idee di un uomo è supposizione falsa» (cit. da L. NAY, *Fantasma del corpo, fantasmi della mente*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999, 82-4, 107). Tuttavia il laboratorio dell'Ardigò, istituito a Pavia nel 1882, restò fundamentalmente estraneo alla sperimentazione. Ribadirà

Fin dall'inizio dell'Ottocento gli studiosi francesi avevano prodotto indagini rilevanti sulla concezione materialistica del cervello; in Germania il legame tra i processi cerebrali e la coscienza divennero il fulcro di un dibattito filosofico e scientifico sul "presupposto materialistico contro lo spiritualismo" che animò tutta la parte centrale del XIX secolo. In Italia le posizioni oscillarono tra l'adesione incondizionata ai presupposti materialistici dell'evoluzionismo e la difesa del principio di libertà dello "spirito".

Intorno al 1870 si diffusero nel nostro paese gli studi filosofici di Herbert Spencer, che per un decennio ebbero una valenza fondamentale anche per la psicologia, consentendo ai positivisti italiani di saper valutare i limiti della lezione del Comte. Una delle critiche più significative mosse al filosofo francese era quella di aver tolto la psicologia dal novero delle scienze; non a caso l'*Introduzione* dello psichiatra Enrico Morselli alla *Rivista di Filosofia Scientifica* si concludeva riconoscendo in Spencer il filosofo da seguire. L'impostazione ancora biologica e fisiologica del pensiero spenceriano, sul quale agiva fortemente l'evoluzionismo di Darwin, era congeniale agli studiosi italiani, che avevano subito l'influenza della psicologia fisiologica e della psichiatria francese. Il maggior merito riconosciuto allo Spencer era d'aver promosso delle indagini capaci di dimostrare come le leggi primitive fondamentali dei processi psichici siano le stesse tanto negli organismi elementari quanto nell'uomo, e d'aver concepito la psicologia come una scienza fondata sostanzialmente sull'osservazione interiore. Egli fu dunque il fondatore d'una psicologia che comprendeva l'indagine oggettiva (fisiologica) dei meccanismi cerebrali e quella soggettiva, basata sulla introspezione, da condursi ambedue su basi scientifiche.

Nel 1871 il medico italiano Salvatore Tommasi pubblicò *Una lezione sul concetto delle psicopatie*, in cui evidenziava la mancanza apparente di lesioni organiche nel cervello di molti malati di mente ed avvertiva i limiti della farmacologia nella terapia delle psicopatie. Vi compare la nozione di anima come facoltà psichica che si sviluppa in stretta connessione sia con la struttura cerebrale dell'individuo, sia con l'influsso dell'ambiente e dell'educazione:

più tardi G. MARCHESINI, *Coerenza e dipendenza dei fatti psichici*, Milano, Dumolard, 1891, 5: «Oggi riconosciamo che il fenomeno psicologico non costituisce con il fenomeno fisiologico un reciso dualismo, poiché il primo è un ulteriore sviluppo d'attività fisiologica, dovuto implicitamente a quest'ultima, e regolato da leggi proprie e speciali. [...] non possiamo non considerare la sensazione come il fatto fondamentale della vita psichica. I fatti psichici ulteriori dipendono da essa, come quella che esprime il fatto della sensibilità [...]. Le leggi per cui [*i fenomeni psicologici*] sono insieme collegati, hanno per fondamento l'unità organica, fisiologica».

Ripongo [*il processo delle psicopatie*] nel disturbo del profondo. Che può verificarsi nell'organismo dello spirito [...]. La monomania è un'idea o un ordine d'idee che predomina sulle altre: la mania è un delirio acuto [...]. Se vi si domanda qualche cosa sulla natura di queste affezioni, la risposta è difficile. Non c'è una parte della fisiologia e della patologia che più di questa stia indietro; e la patologia delle malattie mentali è una patologia a sé. D'altra parte esaminate con i più perfetti mezzi che possiede la scienza il cervello di un pazzo, e, se questo sia stato maniaco o monomaniaco, non troverete una sola alterazione anatomica. [...] non abbiamo nessun diritto di ammettere che la malattia anatomica abbia prodotto la psicopatia. [...] Abbiamo una classe di morbi che fino a un certo punto rassomigliano alle psicopatie, e questi sono le *nevrosi cosiddette pure*: l'epilessia, l'isterismo ecc. Si può ammettere un disordine molecolare, chimico, invisibile per le nevrosi, per l'eclampsia, per l'isterismo ecc., ma non si può ammettere per le psicopatie come causa patogenica loro. [...] Dove cercheremo la natura di queste alterazioni? [...] Non ci rivolgeremo all'eredità, comunque la sua influenza sia indiscutibile; [...] le persone affette da alcoolismo cronico possono generare dei figli, che saranno epilettici, o idioti o anche pazzi. Badate però: ciò vuol dire che il cervello è la base di tutto; vuol dire che un cervello mal condizionato non può dar luogo ad una perfetta organizzazione della mente; vuol dire che un'impressionabilità patologica come quella dell'isterismo rompe la normale relazione tra il sentire e la psiche. L'evoluzione dell'anima è il prodotto dell'educazione. L'anima [...] si organizza e si svolge secondo la struttura cerebrale, e la ricchezza della sua organizzazione è il prodotto della educazione [...] l'educazione morale e scientifica si materializza nel nostro cervello, [...] con una data forma di nutrizione dei singoli gruppi cellulari.¹¹

Laddove la scuola inglese studiava la mente sana per scoprirne i meccanismi ed eventualmente trasferirne le conclusioni alla condizione patologica, in Francia grazie ad Hippolyte Taine s'iniziava ad analizzare la psiche umana direttamente nelle sue devianze, piuttosto che nelle sue manifestazioni fisiologiche. Gli scienziati italiani sembravano preferire il suggerimento del Taine, alimentando ripercussioni immediate nella letteratura del periodo, in particolare nella produzione romanzesca. Come il Comte, anche il Taine attribuiva un ruolo centrale alla fisiologia delle sensazioni, ma dava grande importanza anche all'analisi psicologica. A suo avviso c'era un solo modo per comprendere l'animo umano: partire dalla patologia, per poi studiare il funzionamento dell'organismo sano, secondo una linea che era già stata del Comte. Nell'importante articolo del 1872 *Des fonctions du cerveau* Bernard parlava di "intelligenza", "pensiero",

¹¹ S. TOMMASI, *Il naturalismo moderno. Scritti vari*, a cura di A. Anile, Bari, Laterza, 1913, 154-65. Figura centrale nella medicina sperimentale ottocentesca, insegnò clinica medica presso l'università borbonica di Napoli, per poi occuparsi, a Torino e Pavia, pure di anatomismo clinico e patologico.

“coscienza”, “volontà”, cercando di mostrare che tali realtà, dal punto di vista fisiologico, sono «riducibili a fenomeni meccanici, fisici, chimici». Poi osservava che la fisiologia, fino a quel momento, non aveva mai individuato un legame organo-funzione tra il cervello e l'attività psichica, in quanto il primo non veniva considerato “l'organo del pensiero”, ma solo il suo “*substratum*”.¹² Tale teoria derivava dalla concezione cartesiana del rapporto dualistico tra mente e cervello, per cui l'atto psichico non era identificabile con la funzione esercitata dal sistema nervoso, ma l'espressione di una mente (o anima), cui si poteva attribuire una sede nel cervello; questo però era solo il tramite tra l'anima e il mondo esterno, e non la causa della vita psichica. Secondo Bernard, si doveva postulare tra sistema nervoso ed attività psichica lo stesso necessario rapporto organo-funzione che si pone, per esempio, tra sistema vascolare e circolazione sanguigna. Anche se provvisoriamente «il meccanismo del pensiero ci è sconosciuto», non bisogna deviare da questa impostazione; «il cervello, per quanto meravigliose ci appaiono le manifestazioni metafisiche di cui è la sede, non può costituire un'eccezione tra gli organi del corpo». Il neurofisiologo francese era convinto della natura prettamente “organica” della malattia mentale:

Le malattie [...] colpiscono il cervello secondo le comuni leggi della patologia, cioè dando origine a turbe funzionali che sono sempre in relazione con la natura e la sede della lesione [...]. Le diverse forme della pazzia e del delirio non sono che deviazioni della funzione normale del cervello [...] connesse con alterazioni anatomiche costanti.¹³

Anche in Italia, come in Germania e negli altri paesi europei, la psicologia trovava poco a poco il suo spazio autonomo a partire da differenti ambiti di studio e di cura, appartenenti ad altre discipline, e talvolta i confini che venivano a stabilirsi tra di esse erano vaghi ed equivoci. La specificità italiana era che tutto ciò avveniva in forme provvisorie e con poche risorse, in assenza d'istituzioni consolidate da un governo centrale forte. Il legame più significativo e diretto che la psicologia italiana ebbe con la nuova tradizione sperimentalista avvenne grazie ad uno studioso d'origine polacca che si era formato nel laboratorio di Wundt:

¹² La dottrina del *substratum* sottostava alle ricerche del predecessore di Bernard, il fisiologo francese Flourens, che per la prima volta aveva dimostrato la localizzazione delle funzioni psichiche superiori (facoltà intellettuali, istintive e morali) nella corteccia cerebrale.

¹³ Cit. da G. CIMINO, *La mente e il suo substratum. Studi sul pensiero neurofisiologico dell' '800*, Pisa, Domus Galilaeana, 1984, 374-5, 384.

Kiesow, venuto a Torino da Lipsia per seguire gli studi di Angelo Mosso – grande fisiologo e sperimentatore – sull’uso di alcuni strumenti per la ricerca fisiologica. Negli anni a ridosso dell’unificazione Torino fu teatro di parecchi eventi e personaggi, che contribuirono al consolidamento della cultura psicologica, vantando fin dal 1850 la prima cattedra di psichiatria istituita in Italia, sulla quale si erano succeduti illustri studiosi, tra cui il positivista Morselli; questi nel 1881 aveva fondato la *Rivista di Filosofia Scientifica*, che per circa dieci anni ospitò il meglio del dibattito positivista di tipo antropologico-evoluzionista; a fine secolo la cattedra torinese era tenuta da Cesare Lombroso.¹⁴ Le teorie lombrosiane, nonostante i pericolosi equivoci a cui diedero luogo, costituirono uno dei maggiori contributi italiani al positivismo europeo. Medico e psichiatra, egli studiava le forme dell’anormalità e della devianza sociale, facendole risalire a caratteri somatici e psicologici fissati fin dalla nascita e atavici. Nel 1865 Lombroso aveva pubblicato il saggio *La medicina legale delle alienazioni mentali studiata col metodo sperimentale*, in cui aveva raccolto le sue idee fondamentali sulla follia e le sue cause, sulle quali farà ritorno nei libri più celebri. Per Lombroso la psichiatria poteva diventare una scienza solo se riusciva a collegare le malattie mentali a caratteri “organici” e non “psichici”, cioè a fattori biologici e soprattutto “somatici”. Ciò significava da una parte individuare i tratti somatici ricorrenti nei diversi tipi d’alienazione, dall’altra determinare le principali cause biologiche del disturbo mentale. Queste sarebbero essenzialmente di due tipi: i fattori ereditari e i processi morbosi; poi interverrebbero delle ulteriori con-cause esterne, tra le quali il clima, il grado di civiltà, l’alimentazione, le condizioni socio-economiche, le esperienze “moralì”. Rientravano nella tipologia degli alienati i delinquenti, i geni e in generale tutti gli “asociali” (suicidi, anarchici, prostitute etc.).¹⁵ Da buon positivista Lombroso considerava la raccolta e l’accertamento dei dati il momento centrale del metodo scientifico, ma in realtà gestiva tale impegno in maniera superficiale e asistemica. L’opera sua più celebre, *L’uomo delinquente* (1876), è dedicata allo studio dell’antropologia criminale, ma egli analizzò anche altri tipi di deviazione dalla norma, sostenendo

¹⁴ Sempre a Torino esisteva dal 1879 il primo laboratorio italiano in cui si trattava in modo fisiologico e sperimentale il differenziale individuale nelle reazioni.

¹⁵ In sintonia con Tamburini e con gli estensori della «Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale», Morselli aveva rilasciato in *Suicidio* (1879) una diagnosi del suicidio come degenerazione mentale.

tra l'altro il nesso strettissimo tra genio e follia. Lo scienziato, rifacendosi ad una lunga ed autorevole tradizione di stampo per lo più popolare, formulava una serie di dati d'ordine biologico e fisiologico, in base ai quali stabilire con sicurezza una relazione tra l'eccezione intellettuale e la devianza psichica.¹⁶

Nel momento in cui Lombroso iniziava i suoi studi – non particolarmente originali, ma significativi perché inserirono per la prima volta l'Italia nell'ambito d'interessi europei – nel nostro paese dominava la psichiatria francese, che identificava nella lesione dei centri nervosi la genesi esclusiva del disordine mentale; fu merito essenziale del Lombroso l'iniziare ad osservare i sintomi psicologici, pur senza trascurare i fattori somatici, verso i quali lo volgeva soprattutto l'influenza della ricerca sperimentale. La sua teoria sul criminale-nato, espressa nell'*Uomo delinquente*, presenta una tipologia psicosomatica perfettamente riscontrabile nelle categorie del senso comune, inscrivendosi in una visione socio-politica conservatrice. Restava comunque costante per lo scienziato l'esigenza d'inserirsi in una tradizione antica, sopravvissuta attraverso la cultura popolare, e non si peritava d'accostare le fonti più disparate, senza occuparsi di valutarne l'attendibilità. L'intento di conservare i consueti rapporti di potere tra le classi stette alla base dello sfruttamento della teoria lombrosiana del fondamento biologico della condizione sociale, in base alla quale la malvagità e la criminalità sarebbero il frutto di vizi costituzionali, più che conseguenze di uno stile di vita disumano.¹⁷ Darwin ipotizzava che alcune delle peggiori disposizioni fossero un ritorno allo stato selvaggio, dal quale la specie umana si sarebbe emancipata da generazioni relativamente poco numerose. Su questa falsariga, Lombroso teorizzò la convertibilità tra regressione (od ipoevolutismo) ed *habitus* criminoso, attribuendo altresì alla nosografia atavistica uno stigma d'eccezionalità e di pericolosa devianza sociale. La discriminazione teorica si traduceva, nella prassi terapeutica e penale, nella materiale segregazione del manicomio criminale o del riformatorio, e «magari nella coercizione delle misure preventive fondate su

¹⁶ Invece il Morselli contestava che la follia e la nevrosi fossero causa della genialità, ammettendo che al più potessero essere ad essa concomitanti o derivarne come effetti. La connessione tra genio e follia intesa soprattutto come stravaganza o anomalia ha origini remote, forse ascrivibili ad una primitiva identificazione tra la dotazione di poteri supernormali, – come quelli dello stregone, del profeta, dell'inventore e del poeta – e l'attuazione di tali poteri mediante una formularità di tipo esoterico, che ne garantiva la straordinarietà e quindi l'efficacia.

¹⁷ Cfr. A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982, 69-126.

un'inverificabile presunzione di pericolosità: col che l'uomo "normale" respinge anche fisicamente da sé *l'homme bête*, il degenerato, il criminale, allontanando con esso [...] il simbolo di quel sostrato primordiale dell'*ego* che scienza e letteratura vengono denunciando ma del quale, fatte le debite eccezioni, manca la capacità d'ammettere l'universale immanenza».18 Eppure non si parlava mai di differenze qualitative; nel Lombroso come in Bernard o nella «fisiologia patologica» di Rudolf Virchow, com'era implicito nei presupposti del positivismo, tra norma e patologia lo scarto era meramente quantitativo, in un rapporto di maggiore o minore conformità ad uno *standard* preconcelto.19

A Camillo Golgi, che fu per un certo periodo assistente ospedaliero nella clinica per malati mentali diretta da Lombroso, si devono importanti ricerche di laboratorio sull'istologia del sistema nervoso. Egli era spinto a privilegiare l'osservazione del "fatto anatomico", sia dall'ambiente culturale positivista di fine Ottocento – in particolare il mondo accademico dell'Università di Pavia dove emergeva la figura di Lombroso – sia dal tipo d'attività da lui sempre svolto, lo studio dell'istologia. Il postulato metodologico sperimentale prescelto si trova enunciato anche nello scritto *Sull'eziologia delle alienazioni mentali* (1869), che risente chiaramente dell'influenza del maestro. Il lavoro di Golgi affrontava gli stessi temi lombrosiani, ma con un'impostazione metodologica assai più rigorosa. Anch'egli riteneva che le cause delle malattie mentali fossero di natura "organica" e non "psichica", e che si dovesse analizzarle con l'osservazione sperimentale dei fatti; si proponeva innanzitutto di determinare il grado d'incidenza dell'ereditarietà sull'alienazione, esaminando ove possibile i congiunti dei ricoverati all'ospedale psichiatrico di Pavia. La ricerca prendeva in considerazione non solo le malattie del sistema nervoso, ma qualunque altra forma morbosa predominante nelle famiglie dei pazienti. L'autore così conclude:

L'influenza ereditaria è l'elemento eziologico più importante dell'alienazione mentale [...]. Soprattutto è importante l'eredità delle malattie cerebrali e nervose in genere [...]; ma notevole è pure l'influenza ereditaria di altre malattie, in apparenza affatto estranee al sistema nervoso [...]. Fra i diversi gruppi morbosi, che ereditariamente influiscono a produrre l'alienazione, più frequente è l'alienazione mentale, seguono in linea successiva la pellagra, la tisi, l'alcoolismo, la tendenza ai crimini, l'apoplezia,

18 V. RODA, *Il soggetto centrifugo: studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron 1984, 32.

19 A Berlino, nel 1858, la *Cellularpathologie* di Virchow localizza le patologie nella struttura alterata delle cellule dell'organismo.

l'isterismo, le affezioni erpetiche, il cretinismo, l'epilessia, le malattie di cuore, le meningiti ed encefaliti.²⁰

Lo studioso si soffermava in modo particolare sulla diffusione tra i parenti della tendenza al delitto e tendeva a credere che la criminalità fosse per lo più una forma particolare di follia: «La tendenza ai delitti è spesse volte, come la pazzia, la manifestazione di una morbosa predisposizione ereditaria, e ambedue possono sostituirsi a vicenda nello stesso individuo e coll'eredità trasformarsi l'una nell'altra».²¹ Quanto alle cause “moralì” dell'alienazione, di cui ridimensionava il peso, Golgi riteneva che le emozioni violente e improvvise potessero provocare una qualche alterazione nel funzionamento degli «organi dell'intelligenza». Poi esaminava la relazione intercorrente tra la pazzia e le malattie estranee al sistema nervoso, come le cardiopatie, il puerperio e le malattie dell'utero, individuando la sussistenza d'un certo rapporto tra di esse, come già rilevato dal suo maestro. Per Golgi tali disturbi potevano provocare nel sistema nervoso un'alterazione, che però si poteva curare facilmente somministrando medicinali contro i fattori responsabili.

Il positivista siciliano Gabriele Buccola fu un vero apostolo della ricerca sperimentale in psicologia e maturò, sulla fine della sua breve esistenza, delle scelte che lo portarono sempre più vicino alla psichiatria. A Reggio Emilia Buccola condusse ricerche sui tempi di reazione nell'Istituto Psichiatrico diretto da Augusto Tamburini, il fondatore della *Rivista Sperimentale di Freniatria*, una figura fondamentale per lo sviluppo della psicologia scientifica in Italia, essendo stato il promotore dei primi studi italiani sui test mentali.²²

La questione-cardine che si poneva alla nascita della psicologia scientifica era la ricerca di un parametro fisico variante al variare dei fenomeni psichici. Ne *La dottrina e le leggi dell'eredità* del 1879 Buccola ipotizzava la trasmissibilità ereditaria delle caratteristiche psichiche, a iniziare dall'istinto, e propendeva per la teoria della base materiale della vita psichica. In base a tale dottrina, la struttura dei centri nervosi, che è a fondamento dei comportamenti istintuali, si trasmette per eredità: il cervello ha materialmente ereditato le trasformazioni dovute alle

²⁰ C. GOLGI, *Sull'eziologia delle alienazioni mentali*, cit. da G. CIMINO, *La mente...*, 791-92.

²¹ C. GOLGI, *Sull'eziologia...*, cit. da G. CIMINO, *La mente...*, 792.

²² Oltre che il creatore, nel 1896, di un vero laboratorio di psicologia sperimentale per Giulio Cesare Ferrari.

esperienze universali accumulate nel corso delle generazioni dalla specie. In apparente contraddizione con questa tesi, secondo cui si erediterebbero tutte le strutture mentali incluse le patologiche, Buccola sosteneva che non si potesse ritenere innati i processi mentali; ad ogni modo, nel 1883 Weissmann dimostrava la non ereditabilità dei caratteri acquisiti. Lo scienziato italiano concepiva l'atto psichico come frutto di un'evoluzione dal semplice al complesso, dal fisiologico al psicologico, e condivideva la dottrina di Herzen, per cui la coscienza sarebbe il prodotto di un'attività metabolica all'interno del cervello, tra una fase di dissipazione dell'energia psichica ed una fase alterna di reintegrazione ed accumulo della stessa: lo stato di coscienza è tanto più intenso quanto maggiore è la quantità d'energia che può esser dissipata, e quanto più lentamente si sviluppa il processo. Il grande merito di Buccola consistette nello sforzo di collegare queste modalità metaboliche con le forme psicopatologiche note.

In Italia lo studioso più esperto delle nuove acquisizioni dovute all'indagine empirica in psicologia fu un antropologo di vasti interessi culturali, Giuseppe Sergi, il quale seguiva un'impostazione biologico-meccanicistica e fu il primo a volere l'istituzione di un laboratorio di psicologia sperimentale, che gli venne concesso nel 1889 presso l'Università di Roma. Nell'articolo del 1882 *La stratificazione del carattere e la delinquenza* Sergi aveva sostenuto che la personalità umana, risultante da una stratificazione progressiva di modelli comportamentali, fosse composta da livelli più profondi con caratteristiche primordiali e da altri più evoluti, formati in tempi più recenti, e dovuti all'adattamento dell'individuo alle regole sociali; in base a tale dottrina, la condotta criminale scaturiva dal riemergere in superficie degli strati primordiali della personalità.

Tra i padri della psicologia italiana Sante De Sanctis fu senza dubbio colui che seppe guadagnarsi la più solida reputazione in ambito internazionale. Egli derivò l'interesse per i risvolti psicologici nello studio della criminalità dai suoi due maestri, Lombroso e Sergi. De Sanctis abbracciò, sebbene con qualche significativa modifica, la teoria evuzionistica della stratificazione del carattere, che Sergi aveva applicato anche all'analisi della personalità criminale.²³ Nel nostro paese la ricerca psichiatrica veniva divulgata attraverso una prestigiosa rivista, *La psichiatria, la neurologia e le scienze affini*, fondata nel 1882 da Giuseppe Buonomo e diretta, dopo la sua morte, da Leonardo Bianchi. Tra il 1885 ed il

²³ Cfr. AA.VV., *La psicologia in Italia: una storia in corso*, a cura di G. Soro, Milano, Franco Angeli, 1999, 138-68.

1894 Morselli pubblicava a Torino il ponderoso *Manuale di semeiotica delle malattie mentali*, un ottimo compendio della letteratura psichiatrica del tempo, dato che ospitava i contributi scientifici dei più illustri studiosi europei.²⁴ Francesco De Sarlo condusse importanti ricerche sperimentali presso la scuola di Reggio Emilia sotto la direzione di Tamburini, che misero capo agli studi relativi all'influenza dei movimenti incoscienti sui fenomeni psicologici, attraverso l'analisi di varie patologie, contribuendo ad approfondire temi di grande attualità, insieme agli studi sull'ipnotismo, nella ricerca contemporanea, che si svolgeva specialmente in Germania ed in Inghilterra. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento si affermava nella psichiatria europea l'indirizzo organicistico che dominerà la scena fin quasi alla seconda guerra mondiale; studiato nelle ricerche di Tamburini, Morselli, Tanzi, Bianchi ed altri troverà la sua organizzazione teorico-clinica nel sistema nosografico di Emil Kraepelin, il celebre psichiatra tedesco autore di un *Trattato di psichiatria generale* più volte pubblicato anche in Italia tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, che è stato per tante generazioni di studenti in psichiatria il testo fondamentale su cui prepararsi.²⁵ Pure Kraepelin sosteneva che la patologia mentale, «come ogni altra malattia, fosse dovuta o a un organo difettoso, o all'ereditarietà, o a un'economia sbagliata del corpo, o a mutamenti metabolici, o a una secrezione interna: a condizioni endocrine, insomma»,²⁶ difendendo una posizione teorica già consolidata, ma articolandola in un quadro complesso, capace di fornire una giustificazione scientifica ai disturbi psicotici ed ai trattamenti terapeutici.

Il sistema teorico-pratico applicato alla salute mentale, che basava sull'idea di pericolosità sociale della follia, della sua organicità, ereditarietà ed assoluta inguaribilità i concetti fondanti lo statuto della malattia mentale, si reggeva sui seguenti capisaldi: la nosografia, che comprendeva, tra l'altro, la nozione di "pazzo morale", figura chiave sulla quale si costruiva la competenza specifica dello psichiatra; la tecnologia d'intervento (le varie forme di terapia medico-coercitiva, l'ergoterapia sistematicamente organizzata); il corpo dei medici

²⁴ La vasta bibliografia comprende celebri nomi di scuola italiana (Lombroso, Mantegazza, Mosso, Bianchi) e straniera (Krafft-Ebing, Wundt, Kraepelin, Charcot, Richet, Binet, Janet).

²⁵ E. KRAEPELIN, *Trattato di psichiatria* [1883], Milano, Vallardi, 1907. Questa assai ponderosa trattazione ebbe grande importanza per gli studiosi italiani, in particolare Morselli. Le sue fonti bibliografiche, numerose ed eminenti, vanno dai Krafft-Ebing, Janet e Gilles de la Tourette, fino agli italiani Tamburini e Buccola.

²⁶ G. ZILBOORG – G.W. HENRY, *Storia della psichiatria*, Milano, Feltrinelli, 1963, 408.

professionisti, cioè gli psichiatri italiani riuniti nella Società freniatria fin dal 1873.²⁷

In Italia il termine *nevrosi* venne divulgato probabilmente da Paolo Mantegazza, che considerava la parola *nevrosismo* «nuova, perché serve ad esprimere una cosa che non esisteva, od era così rara da non fermar l'attenzione degli osservatori»: esse erano «parole incerte, oscure come la nebbia» nel secolo XIX e designavano generalmente tutte le malattie di cui sono primi responsabili i nervi ed il temperamento nervoso:

Pei medici le *nevrosi* son malattie del sistema nervoso, delle quali si ignora la natura intima e l'alterazione materiale, che deve senza dubbio accompagnarle. [...] chiamiamo nevrosi l'ipocondria, l'isterismo, l'eretismo nervoso ed altre affezioni consimili che si confondono colla salute e con certe forme di costituzione individuale, arrivando però spesso a toccare le frontiere delle alienazioni mentali. [...] Il *nevrosismo* (o *nevrosismo*) poi è uno stato generale di tutto il nostro sistema nervoso [...] di cui anche il linguaggio volgare esprime un confuso concetto. [...] *Irritazione, disordine e debolezza [del sistema nervoso]* sono quindi i tre elementi caratteristici del nevrosismo e si trovano quasi sempre insieme, combinandosi in diversi modi, e mostrando prevalente or l'uno, or l'altro di questi tre perturbamenti funzionali; [...] metteteci sopra tutti i centomila elementi dell'ambiente, dei turbamenti del pensiero e dell'affetto, della digestione e della sensibilità; le influenze reciproche di nevrosici e nevrosici, di nevrosici e di gente normale; [...]. La nostra società moderna è tutta quanta improntata del carattere ipocondriaco, uno de'sintomi più sicuri di nevrosismo. [...] Una volta si manteneva illesa dal nevrosismo la metà dell'umana famiglia, mentre l'uomo faceva una vita febbrile [...]. Oggi anche la donna studia, fuma, beve alcool, caffè e assume morfina. Anche il ventre dell'umana famiglia è divenuto cervello e il ventre nevrosico genera all'infinito uomini sempre più nevrosici. [...] A causa del nevrosismo la *sensibilità* cresce in grande sproporzione e assai più che il *movimento*. Il nevrosico esagera tutte le forme e i momenti della sensibilità, fiacca e rallenta tutte le energie del moto; tale disarmonia è rovinosa per tutte le funzioni della vita vegetativa e della vita psichica. L'uomo *nevrosico* è un individuo *iperestetico*, cioè con una morbosa sensibilità [...]. Ogni vibrazione affettiva, ogni fatto di coscienza che accompagni i fenomeni del pensiero è esagerato [...] la sensibilità affettiva esagerata ci porta ora alla timidezza ed ora all'imprudenza; ora ad uno spietato egoismo per paura dei dolori morali, ora ad un fallimento continuo delle nostre aspirazioni. Fabbricando un mondo fantastico, perché appoggiato sui sogni e sui fantasmi della nostra sensibilità morbosa, troviamo sempre un disinganno, una sproporzione dolorosa fra ciò che vorremmo e ciò che possiamo. Essa però ci esagera anche i piaceri, e affinandoli ogni giorno, non ci rende cari che i gradi maggiori della voluttà e ci avvezza a non vivere che in uno stato di continua ebbrezza framezzata dai lunghi sopori della stanchezza e dell'apatia [...]. Secondo il diverso

²⁷ Cfr. G.L. VACCARINO, *Scrivere la follia. Matti, depressi e maniaci nella letteratura del Novecento*, Torino, EGA, 2007, 18-9.

grado di moralità questo stato ci porta al vizio o allo sconforto e alla noia, debolezza di volontà etc...²⁸

Neanche verso la fine dell'Ottocento s'arrivò ad una precisa definizione della *nevrosi*, che veniva intesa come una malattia localizzata probabilmente nel sistema nervoso, e consistente in un disturbo funzionale non accompagnato da lesioni apprezzabili. La si riteneva la malattia del secolo, come risposta ai ritmi di vita sempre più accelerati; un disturbo che colpiva soprattutto la donna per via della sua eccessiva sensibilità o iperestesia. A partire dalla metà dell'Ottocento i disturbi nervosi vennero messi in rapporto con la decadenza dei costumi e si parlava di "degenerazione", un termine medico che implicava un giudizio di condanna morale, divulgato in *Degenerazione* (1892) dallo studioso ungherese Max Nordau, il quale, come Charcot e Mantegazza, credeva che le affezioni nervose fossero legate ai fattori della modernità e del progresso tecnologico:

Il medico [...] che si è dedicato in particolare allo studio delle malattie nervose e mentali, riconosce a prima vista nella sensazione *fin de siècle*, nelle tendenze dell'arte e della poesia contemporanee, nella natura degli autori di opere mistiche, simboliche, decadenti e nel contegno dei loro ammiratori, nelle inclinazioni e nei gusti del pubblico di moda [...] il sindromo ovvero la forma totale di due distinte malattie da esso ben conosciute: la degenerazione e l'isterismo i cui gradi più leggeri si chiamano col nome di neurastenia.²⁹

L'equazione modernità-decadenza era un *topos* condiviso da Baudelaire, dai naturalisti e dai simbolisti, fino a ritrovarsi presso i decadenti della *fin de siècle*. Per i positivisti la nozione di «decadenza» si colora d'implicazioni fisio-patologiche che l'approssimano al concetto di «degenerazione», sminuendone le componenti storiche a favore di quelle biologiche: l'uomo moderno è decadente perché ha perduto l'armonia biomorfologica, così che l'ipertrofizzazione cerebrale non si coordina con lo sviluppo delle parti muscolari. Era diffusa la preoccupazione per la disgregazione del sinolo umano, di quell'organica unitarietà del soggetto che apparteneva agli *idola* della dottrina positivista ortodossa. Sia in Taine che in Zola come in Ribot il dogma della coordinata unità delle funzioni somatiche pare

²⁸ P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, Firenze, G. Barbèra, 1887, 8-9, 23, 30, 62, 76-7, 80-1.

²⁹ M. NORDAU, *Degenerazione*, versione autorizzata sulla prima edizione tedesca per G. Oberosler, Milano, Dumolard, 1893, 2-3 (= *D*); lo studio si fonda sui contributi scientifici di voci autorevoli della psicologia, quali Morel, Lombroso, Charcot, Ribot, Binet, Krafft-Ebing, Gilles de la Tourette.

insidiato dalla percezione d'una progressiva disgregazione, di una conflittualità ingovernabile indotta dal progresso culturale. All'ipotesi di un avanzamento continuo e monodirezionale subentrava l'angosciosa prospettiva di una evoluzione multidirezionale, fatalmente implicante la disunione e pluralizzazione del soggetto umano.³⁰

In questi anni veniva a stringersi un forte legame tra la filosofia, la medicina ed i letterati non solo in Italia. S'allentavano le rigide suddivisioni del sapere di fronte a problemi quali l'evoluzione ed il naturalismo; infatti il pensiero darwiniano aveva accomunato ogni classe di pensatori intorno ai grandi quesiti della scienza. Federico De Roberto nel 1895 aveva pubblicato un saggio interamente dedicato all'amore, indagato sul piano fisiologico, psicologico e morale. *L'Amore* è un'opera ponderosa e tutta ispirata ai canoni del positivismo, piena di citazioni e discussioni sulle teorie filosofiche, fisiologiche e psicologiche allora dominanti (Darwin, Spencer, Lombroso, Mantegazza, Krafft-Ehbing, ecc.). L'autore intendeva illustrarvi, con gli argomenti della scienza sperimentale, il fenomeno dell'amore come spinta alla propagazione della specie, escludendo, tuttavia, che l'unione sessuale potesse accompagnarsi ad un'armonia della coppia spirituale e duratura; l'assunto darwiniano della lotta che tutti gli esseri ingaggiano tra loro per la sopravvivenza è esteso al comportamento amoroso agito dai due sessi, implicante una contesa per la supremazia dell'uno sull'altro.

Nella sezione dedicata alla patologia amorosa vi s'analizzava anche il rapporto tra normale e patologico; l'amore è definito un'*ossessione cosciente*, come tale caratterizzato da parossismo ed impulsività:

L'idea fissa spinge a compiere azioni repentine e fatali, accompagnate dalla coscienza della loro fatalità. [...] Come nella salute del corpo si distinguono indisposizioni leggieri e malattie gravi, così in quella dello spirito vi saranno ossessioni temporanee, [...] e ossessioni inveterate, resistenti a ogni cura; il maggiore o minor grado dell'alterazione non toglie che essa sia alterazione, cioè cosa anormale. [... *La*

³⁰ M.T. DEFAZIO, *Il mito dell'io impossibile. Allucinazioni e identità mancate in Guy de Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2004, 20: «La compresenza di istanze diverse e opposte, generalmente imprecise, spiega la difformità delle espressioni della decadenza, le sue filiazioni eterogenee e sconcertanti in cui il vecchio e il nuovo si mescolano, orientati verso nuovi bisogni espressivi e condizionati da quelle tesi parascientifiche o in procinto di ricevere legittimità scientifica, che spiegavano i fenomeni psichici come preparati e diretti da una vita anteriore della coscienza. [...] La decadenza, dopo il fallimento del bando positivistico, vede l'Io come singolarissima individualità, priva di ogni valore assoluto, valida soltanto nella sua relatività e del tutto incomunicabile. L'individuo, perduto nel gorgo di una vita che non ha e non offre certezze [...] non può che indagare sempre più profondamente in se stesso, sdoppiandosi in colui che indaga e colui che è indagato».

normalità consiste nel] perfetto equilibrio di tutte le facoltà, [... *ma tale*] equilibrio è impossibile e questo stato non esiste.³¹

Un forte pessimismo di derivazione parzialmente leopardiana sostanzia la dimostrazione dell'impossibilità dell'amore attraverso osservazioni molto amare sulla «lotta continua» degli amanti e violenti ossimori per cui il piacere sarebbe a costo di dolore e l'amore una specie d'odio. Una conclusione disincantata che concerne anche il più generale rapporto uomo-natura, della quale viene smentita ogni concezione provvidenziale, benevola o razionale.

Entrato come assistente di Tamburini nell'istituto psichiatrico San Lazzaro del capoluogo emiliano, nel 1896 Giulio Cesare Ferrari si recava per un anno a Parigi per lavorare nel laboratorio di psicologia fisiologica di Binet, diventato al suo rientro al San Lazzaro il modello per il Laboratorio sperimentale da lui fondato, il quale differiva dai precedenti per l'abbondanza di strumentazione scientifica e per il dichiarato intento di contribuire alla verifica delle leggi generali dei fenomeni psichici. Mirando a costruire una psicologia capace d'interagire con la psichiatria e con la complessità di fenomeni irriducibili al paradigma meccanicistico, Ferrari accolse da Binet l'idea di una "psicologia individuale" quale settore della "generale"; e da William James quella d'una scienza in grado di superare le prospettive innatiste e spiegare i fenomeni psichici più complessi. Dopo aver studiato presso il clinico francese i "mental tests" congegnati per misurare le funzioni mentali più articolate, come le capacità d'attenzione e mnemoniche, Ferrari è stato il primo in Italia a servirsi di quei *tests* per analizzare la psiche dei malati mentali, persuaso com'era della loro utilità al fine d'approfondire la conoscenza non solo di anormalità intellettive o delle manifestazioni psicotiche, ma anche della personalità "normale".³² Insieme a Mario Calderoni, Ferrari tradusse e pubblicò nel 1901 i *Principles of Psychology* di James, ritenendoli fondamentali in primo luogo poichè, pur nel concepire la psicologia come scienza *in fieri*, ne affermavano l'autonomia metodologica ed epistemologica; in secondo luogo per l'idea di coscienza ivi espressa, come un

³¹ F. DE ROBERTO, *L'amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, Milano, Galli, 1895, 323-31.

³² «[...] siamo di fronte a un'immagine della malattia mentale e della sua cura diversa da quella fornita dal modello positivistico, orientato a cercare la causa generale delle manifestazioni psicopatologiche, mentre secondo lo psichiatra emiliano si tratta soprattutto di tenere conto delle caratteristiche individuali del malato, di una molteplicità di sintomi e conseguentemente di una varietà di interventi terapeutici» (AA.VV., *La psicologia in Italia...*, 108).

processo in movimento, un flusso continuo, che sarebbe inopportuno frammentare in stadi separati.

Fin dal 1903, De Sarlo ribadiva l'importanza del metodo psicologico sperimentale, ed insisteva sulla necessità di partire in qualunque indagine medica dalla definizione del concetto di normalità; alcuni anni dopo, tuttavia, egli ammetterà le difficoltà incontrate nel determinare la nozione di normalità psichica: unica guida doveva essere il criterio teleologico, basato sui fini e sui risultati a cui pervengono i processi biologici e psichici. Poi distingueva fra tre gruppi di possibili alterazioni: quelle periodiche dell'individuo normale, che riguardano la sfera onirica, compreso il sonnambulismo; quelle dovute all'assunzione di droghe; infine quelle propriamente patologiche.

Insieme a quello kraepeliniano, l'insigne *Trattato delle malattie mentali* (1905) di Eugenio Tanzi ed Ernesto Lugaro – per buona parte del secolo XX, testo basilare per la formazione degli psichiatri italiani – definiva una nosologia delle patologie psichiche costruita su basi neurobiologiche, deterministiche ed antipsicologistiche, la quale discuteva di affezioni cerebrali endogene, cioè destinate ad un decorso predeterminato dalla conformazione biopsichica del soggetto: esse costituiscono la causa del quadro psicopatologico e devono essere curate su un piano sostanzialmente somatico, essendo il lato psichico una mera manifestazione esteriore del sistema nervoso.³³

I.3. Le ricerche sui modelli della psiche umana

Sia la filosofia che la psicologia positivistiche avevano contribuito al concetto di struttura pluriarticolata della psiche con la visione non sostanzialistica ma puramente associativa del soggetto psichico, propugnata soprattutto dal Taine.³⁴ Le ricerche sul magnetismo e l'ipnotismo avevano portato alla proposta di due modelli di costituzione della psiche umana: il

³³ Nel 1923, quando uscì la III edizione del *Trattato* – che continuava a sostenere la concezione organicistica delle malattie mentali ed avversava la psicoanalisi – si tenne a Roma il XVI Congresso della Società italiana di Freniatria, dove vennero ribadite le posizioni tradizionali: soltanto Levi-Bianchini mostrò un atteggiamento favorevole alla psicoanalisi, mentre Morselli abbracciò una visione di moderata apertura alle teorie freudiane.

³⁴ RODA, *Il soggetto...*, 54.

dipsichismo, un concetto basato sulla dualità della psiche; il polipsichismo, che considerava la psiche come un raggruppamento di personalità secondarie.

I primi magnetizzatori avevano scoperto che, quando inducevano in una persona il sonno magnetico, iniziava a manifestarsi una personalità nuova di cui il soggetto era inconsapevole: un fenomeno dal quale nacque la nozione di “doppio Io”. Coloro che sostenevano il concetto di psiche nascosta “chiusa”, ritenevano che essa contenesse solo elementi già precedentemente passati per la psiche conscia: in primo luogo ricordi dimenticati. Alcuni studiosi credevano che questo materiale dimenticato potesse avere uno sviluppo autonomo dalla mente conscia. La teoria del dipsichismo venne elaborata soprattutto da Dessoir, che in *Das Doppel Ich* (Il doppio Io) del 1890 affermava che la psiche sarebbe normalmente costituita di due stratificazioni, la “coscienza superiore” e la “coscienza inferiore” (o subconscio), ciascuna con caratteristiche sue proprie; si potrebbe avere percezione della seconda nei sogni e durante il sonnambulismo spontaneo. L’ipnosi indotta rappresenterebbe un’evocazione dell’Io secondario. Dessoir sosteneva che in caso di personalità alternante, l’Io secondario acquistava tanta forza da riuscire a predominare sulla personalità principale. Altri scienziati invece ritenevano che la psiche inconscia fosse “aperta”, cioè virtualmente in comunicazione con un mondo misterioso ed esterno all’individuo. Altri ancora affermavano che la trance medianica o il sonno ipnotico rendessero accessibili il ricordo di vite precedenti e la comunicazione con gli spiriti dei defunti.

Lo studioso Tyrrel espresse con grande precisione il concetto di polipsichismo, cui conducevano la tradizione del magnetismo e la ricerca psicologica, definendo la personalità come una molteplicità di componenti all’interno di un’unità; le diverse componenti si disponevano in una sorta di ordine gerarchico. I due modelli del di- e del polipsichismo esercitarono un enorme influsso sui nuovi sistemi di psichiatria dinamica. Dal dipsichismo di tipo “chiuso” Pierre Janet trasse il proprio concetto di subconscio e Freud la sua prima nozione d’inconscio come somma delle tendenze e dei desideri rimossi; il rinomato saggio janetiano *L’automatisme psychologique* (1889) – frutto di indagini sperimentali compiute dal 1882 all’88 su pazienti isterici, psicotici ed epilettici – esercitò un influsso così fecondo da dominare per molti anni il campo dell’esplorazione dell’inconscio. Vi si dimostrava che sotto ipnosi possono presentarsi due tipi di fenomeni: da una parte gli atteggiamenti assunti dal soggetto al fine di compiacere l’ipnotizzatore, dall’altra l’affiorare d’una

personalità sconosciuta, sovente infantile, che può manifestarsi spontaneamente; dietro tale personalità ipnotica può emergere anche una terza personalità. Le manifestazioni dell'automatismo psicologico vennero distinte in due gruppi: l'automatismo totale, che riguarda il soggetto nel suo complesso, e quello parziale, per cui una parte della personalità è scissa dalla coscienza e segue uno sviluppo autonomo, subconscio.

Giovanni Marchesini, il pedagogista di scuola positivista che assumerà un ruolo di fondamentale importanza nell'influenzare il pensiero pirandelliano, esprimeva in un articolo del 1891 una visione associazionistica dei fatti psichici, incentrata sulla coerenza e dipendenza reciproca degli elementi fisiologici e psicologici, pronunciandosi pure sul problema dell'anomalia mentale, sulla natura della genialità e dell'inconscio, i quali venivano ritenuti il primo originante da fattori d'incoerenza dei fenomeni psichici tra di loro, la seconda dal processo contrario – cioè dall'estrema coesione degli stessi – e la terza una nozione impropria, cioè non valida in linea assoluta ma soltanto relativa:

Oggi riconosciamo che il fenomeno psicologico non costituisce con il fenomeno fisiologico un reciso dualismo, poiché il primo è un ulteriore sviluppo d'attività fisiologica, dovuto implicitamente a quest'ultima, e regolato da leggi proprie e speciali. [...]

– Or dunque, se la sensibilità è il *sine qua non* dell'intelletto, e questo è un fenomeno naturale, non possiamo non considerare la sensazione come il fatto fondamentale della vita psichica. I fatti psichici ulteriori dipendono da essa, come quella che esprime il fatto della sensibilità: e resta così definito il carattere di tutti affatto i fenomeni psicologici, e la loro associazione. Le leggi, per cui essi sono insieme collegati, hanno per fondamento l'unità organica, fisiologica; [...]. Un fenomeno psichico può essere cosciente e può essere incosciente, ma se è veramente psichico si dirà incosciente impropriamente, poiché tale non è in via assoluta, ogni fenomeno psichico avendo un grado vario, ma inseparabile, di coscienza. [...]

– V'è però nella coerenza e nella dipendenza dei fatti psichici una diversità di grado. L'incoerenza [*vi fa parte*] come anomalia di funzione, come difetto psichico, inerente specialmente all'intelligenza. Potrebbe chiamarsi, questo difetto, astenia psicologica per cui il lavoro cerebrale, psichico, non è svolto con sufficiente attività dagli elementi della psiche. [...] in dati individui l'attitudine all'unificazione, la proprietà di concentrare le rappresentazioni in concetti (intelligenza), è meno sviluppata che non in altri; di qui la diversità di potenza dell'ingegno, la diversità di consistenza del carattere, le malattie in genere della psiche, l'ipereccitabilità, e via dicendo. E se v'è una legge che determini i limiti di coerenza e di dipendenza degli elementi psichici, essa risiede nella dipendenza stessa dello stato psicologico dallo stato organico, fisiologico, e viceversa: le condizioni e la costituzione dell'uno determinano quelle dell'altro. Il genio sarebbe così, a parte l'ipotesi del suo carattere patologico od epilettico, l'espressione della massima estensione e comprensione logico-psicologica,

cioè del massimo legame dei fatti psichici. [...] Gli elementi psichici, quando per una, dirò così, straordinaria innervazione psicologica, si collegano e si condensano, creando altre rappresentazioni che sorgono spontanee e geniali, rivelano una straordinaria potenza d'ingegno, una forza psichica non comune, propria specialmente del genio, ch'io credo comune più di quanto parrebbe, pur credendo che non costituisca una qualità essenziale e continua, se non in casi rarissimi. Ora, se si considera che carattere del genio è l'incoscienza, si riconosce che il legame psichico è tanto più forte, quanto è minore il grado di coscienza che accompagna la condensazione degli elementi e ch'è minore nella lenta riflessione ed associazione accompagnata da un grado elevato di coscienza.³⁵

Seguendo un approccio sperimentale, Binet offriva un modello “plurale” dell'io – frutto della sintesi di precedenti contributi elaborati da studiosi come Taine, Charcot, Ribot e Janet – che ne liquidava la presunta unitarietà ed indissolubilità:

Si osserva [...] quanto poca coesione ed unità abbia comunemente l'Io normale. Da parte i caratteri di un sol pezzo, come non ce ne sono nel senso rigoroso della parola, ciascuno di noi mostra tendenze di ogni specie, le più disparate, con tutte le sfumature intermedie e le reciproche combinazioni.

L'Io non è solamente una memoria, un ricettacolo per i ricordi legati al presente, ma la somma d'istinti, di tendenze e di desiderî, ch'entrano in azione e che formano la sua costituzione innata ed acquisita.³⁶

A giudicare dalla conclusione del celebre saggio binetiano *Les altérations de la personnalité* (1892) sembra possibile dedurre che l'autore intendesse estendere all'ambito psicologico della normalità la dottrina della personalità plurale di alcuni malati, rendendola quindi un modello generale di composizione della psiche umana:

Ce qu'il faut principalement retenir de tout ceci, c'est que ce que nous appelons notre esprit, notre intelligence est un groupement d'événements internes, extrêmement nombreux et varies, et que l'unité de notre être psychique ne doit pas être cherchée ailleurs que dans l'agencement, la synthèse, en un mot la *coordination* de tous ces événements.

Telle est l'idée générale que M. Ribot a nettement formulée en terminant son remarquable ouvrage sur *les Maladies de la personnalité*. «L'unité du moi, au sens psychologique du mot, c'est, dit-il, la cohésion, pendant un temps donné, d'un certain nombre d'états de conscience clairs, accompagnés d'autres moins clairs, et

³⁵ G. MARCHESINI, *Coerenza e dipendenza dei fatti psichici*, Milano, Dumolard, 1891, 5-6, 9-11.

³⁶ T. RIBOT, *Le malattie della personalità*, Palermo, Sandron, 1906, 101 (= MP).

d'une foule d'états physiologiques qui, sans être accompagnés de conscience, comme leurs congénères, agissent autant qu'eux. Unité veut dire coordination». ³⁷

Un altro principio binetiano, prefiguratore di concetti di Freud e Bergson, individuava nel soggetto un livello presente ed uno passato, affermando la sopravvivenza del secondo nella forma d'una tenace vitalità.

Freud passò da un modello dipsichistico ad uno polipsichistico della personalità umana, quando sostituiva il primo modello conscio-inconscio con la triade successiva, Io-Es-Super Io.³⁸ Freud era un medico di convinzioni positiviste, un esperto di microscopio e di laboratorio, che cercava di lavorare secondo i principii di una tradizione scientifica rigorosa. Egli non è stato l'inventore dell'inconscio, ma il fondatore d'una teoria, una tradizione, una disciplina entro la quale altri autori ed altri libri, a loro volta, trovarono posto. La sua parola originale ha aperto un "territorio", all'interno del quale innumerevoli altri scrittori potranno muoversi, secondo un complesso reticolo di similarità e differenze con quella parola fondativa. L'inconscio, dunque, nei termini in cui oggi se ne parla, prima di Freud non esisteva. Egli indagava una dimensione psichica della quale è difficilissimo stabilire i confini, ossia le leggi, perché essi sono inestricabilmente confusi ed indistinguibili dai contenuti, dalla materia della loro teoria.³⁹

All'alba del nuovo secolo Marchesini negava, ancora una volta, la dottrina della sostanzialità dell'Io, ma salvava la nozione di personalità, una entità equivalente – a suo modo di vedere – alla vita concreta dello *spirito*, cioè all'unità di ragione e sentimento, dalla quale scaturisce l'azione:

³⁷ A. BINET, *Les altérations de la personnalité*, Paris, F. Alcan, 1892, 317-18 (= AP): 'Ciò che bisogna principalmente ricordare di tutto questo è che quel che noi chiamiamo il nostro spirito, la nostra intelligenza è un raggruppamento d'eventi interni, estremamente numerosi e varii, e che l'unità del nostro essere psichico non deve essere cercata altrove che nella combinazione, la sintesi, in una parola la *coordinazione* di tutti questi eventi. Tale è l'idea generale che il signor Ribot ha chiaramente formulato al termine della sua opera ragguardevole sulle *Malattie della personalità*'. «L'unità dell'io, nel senso psicologico della parola, è – dice – la coesione, durante un tempo dato, d'un certo numero di stati di coscienza chiari, accompagnati da altri meno chiari, e da una folla di stati fisiologici che, senza essere accompagnati da coscienza, come i loro congeneri, agiscono al pari di questi. Unità vuol dire coordinazione»' La traduzione del passo citato è mia.

³⁸ Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1972, 171-74.

³⁹ Cfr. A. STARA, *Letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, 2001, 5.

Si è tuttavia sostenuto che noi percepiamo realmente la sostanza, l'Io nostro sostanziale, uno e identico, a quella guisa che percepiamo i fatti dell'Io, i suoi modi, le produzioni sue. [... *In realtà*] noi percepiamo immediatamente gli stati nostri attuali che nella loro successione appaiono differenti, e benché li attribuiamo a un unico soggetto, ciò che più direttamente apparisce è il variare di questo, non già la sua identità. Perché questa si affermi occorre prescindere dall'attualità e dai diversi suoi modi successivi, onde poi l'identità apparirebbe per effetto di un'astrazione, per induzione. Ci sentiremmo identici dopoché ci siamo sentiti diversi, per l'avvertimento riflesso che questi nostri stati differenti si riferiscono a uno stesso soggetto. Ma non tarda ad apparire, pure in questa induzione l'equivoco.

Se infatti noi siamo ciascuno *una* persona, e siamo ciò che sentiamo di essere, la realtà nostra è nell'attualità stessa dei nostri stati, nel mutare di questi; [...]. E se così è, non potendo, data l'unità del nostro essere, sdoppiarla senza arbitrio, ci s'imporrà la scelta fra la sostanzialità e l'attualità, fra l'astratto e il concreto, e non vi sarà dubbio che se siamo realtà concreta dobbiamo negare di essere sostanze. Né tuttavia l'attualità nostra si scinde in momenti indipendenti, ma si pone per una reale connessione dinamica, per sintesi successive, che conosciamo come tali. La conoscenza della nostra realtà personale è qui, in queste sintesi riflesse del nostro essere, ed è conoscenza positiva e sicura, mentre la sostanza è per sé impenetrabile, e quindi non positivamente conoscibile e perciò sempre e assolutamente problematica. Quali possano essere le conseguenze logiche e morali che derivano da questo modo metafisico di concepire sé stessi, non è difficile vedere.⁴⁰

I.4. Misticismo e spiritismo

Sul finire dell'Ottocento la ricerca scientifica tentava di porsi in contatto con la dimensione dell'inconoscibile privilegiata dall'arte, dedicandosi al campo della psicologia supernormale, allo spiritismo ed all'occultismo. In realtà l'interesse per i fenomeni parapsicologici era comune a molti intellettuali del periodo a cavallo tra i due secoli; e le sedute spiritiche, la consultazione dei *medium* e l'insieme di credenze relative alla sfera dell'occulto furono pratiche e mode diffuse presso tutte le classi sociali dell'epoca. Lo spiritismo moderno si diffuse nel secondo Ottocento come complesso di fenomeni paranormali di tipo psichico e fisico, generati dall'attività magnetica del medium, al quale si riconoscevano straordinarie facoltà metapsichiche; esso s'affermò, insieme allo spiritualismo, come dottrina dell'immortalità dell'anima. In molti casi le manifestazioni più prettamente psichiche derivavano dalla pratica del magnetismo ipnotico e del

⁴⁰ G. MARCHESINI, *Il dominio dello spirito, ossia il problema della personalità e il diritto all'orgoglio*, Torino, F.lli Bocca, 1902, 24-6.

mesmerismo, con la differenza che ora si pensava fossero i presunti spiriti ad attivare il fluido magnetico universale, e non gli ipnotisti.

In Italia, dove il Mazzini aveva abbozzato un sistema filosofico-religioso basato sulla credenza nella reincarnazione e nel medianismo, il movimento spiritista si radicò immediatamente e fiorì a partire dalla metà del secolo attraverso ricerche e contributi di varia provenienza, anche da parte di studiosi e scrittori autorevoli. Nel 1864 vennero pubblicati a Torino gli «Annali dello Spiritismo in Italia», che per più di trent'anni costituirono l'organo fondamentale dello spiritismo italiano. Le manifestazioni medianiche erano duplici: d'ordine fisico (scosse, vibrazioni musicali, messaggi tipologici, telecinesi) e psico-fluidico (visioni, premonizioni, apparizioni, comunicazioni mediante scrittura o parola automatica); ma la fenomenologia metapsichica s'arricchiva di nuovi effetti a seconda dell'indole dei medium: si verificarono singolari casi di sdoppiamento della personalità, di xenoglossia o poliglottismo automatico. In guisa talvolta superficiale Lombroso, pur tentandone la verifica sperimentale, s'accontentava di registrare l'esistenza di fenomeni al limite della spiegabilità. In tutta Europa le tensioni gnoseologiche volgevano verso l'analisi degli aspetti più oscuri della personalità umana, di quell'"inconscio" che anche per Nietzsche costituiva l'essenza dell'individuo. Il tema dell'*inconscio* divenne centrale nella ricerca filosofico-scientifica di fine secolo, ponendosi quale ideale nodo di raccordo con la creazione letteraria, da un lato riprendendo molte idee del pensiero romantico, dall'altro allacciandosi ai nuovi saperi parapsicologici. In Francia la moda medianica imboccò una svolta decisiva in direzione dottrinale ad opera di Léon Dénizart Rivail, noto con lo pseudonimo di Allan Kardec, autore dei fortunati saggi *Le livre des esprits* (1857) e *Le livre des médiums* (1861), che divennero gli strumenti teorici del nuovo spiritismo europeo. Alla consueta tripartizione spiritualista dell'essere umano – in corpo (veicolo dell'esistenza fisica), spirito (ente immortale costantemente teso verso la perfettibilità), e corpo fluidico (entità semimateriale intermedia che collega spirito e corpo, perdurante un certo periodo dopo la morte, consentendo la comunicazione tra i vivi e i defunti) – lo spiritismo Kardechiano aggiungeva la credenza nella reincarnazione: lo spirito può incarnarsi nell'esistenza fisica che, dissolvendosi con la morte, ridarebbe la libertà allo spirito; la reincarnazione, permettendo la progressione dalle gerarchie inferiori alle superiori, realizzerebbe l'evoluzione degli spiriti. In tale sistema le anime disincarnate dei defunti potrebbero comunicare, spontaneamente o

tramite evocazione medianica, con quelle incarnate dei vivi.⁴¹ In Inghilterra la parapsicologia ebbe origine presso l'Università di Cambridge intorno al 1870, per opera di un movimento animato dal fine d'explorare gli abissi della psiche ed in particolare i fenomeni di chiaroveggenza e di medianismo. Tra i ricercatori che nel 1882 fondarono la *Society for Psychical Research* occupava un ruolo preminente Frederick W.H. Myers, letterato approdato alla ricerca psicologica, cui si devono importanti studi sulle personalità multiple attraverso l'analisi della scrittura automatica dello spiritismo oltre che la fondamentale teoria del *Sé subliminale* – alle cui «funzioni superiori» andavano attribuite le opere geniali – e l'idea della funzione «mitopoietica» dell'inconscio.⁴² Oltre alle manifestazioni medianiche in generale, anche l'isteria veniva ritenuta una delle spie fondamentali dell'attività inconscia.

Dagli anni Ottanta del sec. XIX la medicina aveva dovuto confrontarsi con l'esoterismo diffuso, che si manifestava soprattutto sotto forma di spiritismo. Di fronte a questi fenomeni, non pochi fra gli scienziati erano disposti ad ammettere l'esistenza d'imperscrutabili potenzialità della psiche e d'una forza superiore che agisce sull'uomo. A partire dal 1878 le Università francesi ammisero laureandi a sostenere tesi sui fenomeni psichici occulti, e a Parigi nacque una Società di Psicologia Fisiologica presieduta da Jean Martin Charcot – celeberrimo titolare della prima cattedra al mondo di Clinica delle Malattie Nervose (1882) – della quale furono membri illustri scienziati come Lombroso e Taine; la Società inseriva tra i suoi programmi lo studio delle apparizioni spettrali.

Dal 1877 circolava in Italia la traduzione francese della *Filosofia dell'inconscio* (1868) di Edward von Hartmann, uno dei testi fondamentali della rinascita del pensiero metafisico, che riscosse un grande successo presso i contemporanei, anche perché riprendeva alcuni risultati essenziali della speculazione sull'io e la coscienza, quale il concetto di *soglia* della coscienza, secondo cui le rappresentazioni passano dalla non-coscienza alla coscienza, solo quando riescono a vincere gli ostacoli che rappresentazioni più intense oppongono

⁴¹ Cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982, 3-5.

⁴² Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 366-69: Myers intendeva le opere del genio come un'ondata *subliminale* «proveniente dai ricchi depositi d'informazioni, di sentimenti, e di riflessioni collocati al di sotto della coscienza del pensatore creativo».

loro.⁴³ La metafisica di Hartmann non rifiutava il rapporto con la scienza; anzi, valorizzava il dato scientifico come elemento della realtà da cui avviare il ragionamento filosofico capace di conciliare la scienza con la filosofia. La sua nozione d'Inconscio rimanda ad un principio primo da cui tutto deriva, che l'uomo può intuire, ma non conoscere né sperimentare; il misticismo non rientrerebbe nella sintomatologia della psiche malata, ma sarebbe una manifestazione spontanea dell'Inconscio, cui si devono i pensieri e i sentimenti che popolano la coscienza.

Auguste Comte ritenne il sentimento religioso una manifestazione addirittura patologica del cervello. Lentamente, tuttavia, sia gli scienziati che i letterati iniziarono ad avvertire la possibilità d'accostare il fenomeno mistico in modo diverso, meno limitante: il sapere scientifico doveva fare i conti con il bisogno religioso, cui la scienza non aveva saputo dare risposte.

Per tutto il sec. XIX s'osservarono casi di doppia personalità, che inizialmente venivano considerati come fenomeni rari o leggendari. Intorno al 1840 l'analisi delle personalità multiple iniziò a farsi più obiettiva, e verso il 1880 divenne oggetto di frequenti dibattiti tra psichiatri e filosofi. Il fenomeno della possessione poteva venir considerato come una variante dello sdoppiamento di personalità. Esso, infatti, come lo sdoppiamento di personalità, poteva assumere due principali forme: la possessione lucida, in cui il soggetto avverte la presenza in se stesso di due anime in lotta tra loro, ed il tipo sonnambolico, in cui il soggetto perde coscienza della propria personalità e un estraneo misterioso sembra impadronirsi del suo corpo, agendo con una personalità di cui il soggetto non ricorda nulla quando torna in sé. In Francia Charbonnel, partendo dalle ricerche fisiologiche sul magnetismo animale, sul sonnambulismo e su tutti gli stati dell'anima differenti dalla veglia (dal sogno lucido fino all'estasi), perveniva alla scoperta d'un universo interno all'uomo, che questi non è in grado di dominare, e d'un io introiettato, che avrebbe dovuto esser studiato ricercandone una spiegazione soprannaturale. In base a quest'ottica bisognava indagare il misticismo in una dimensione psicologica, e non sempre e obbligatoriamente psicopatologica. Al contrario, molti altri studiosi consideravano lo spiritismo come un'espressione morbosamente

⁴³ Dunque, quando Freud aveva solo dodici anni parecchi aspetti dell'attività mentale inconscia erano già stati considerati dettagliatamente in quest'opera famosa. Anche se è prematuro parlare d'*inconscio* il filosofo italiano Bertrando Spaventa nel 1872 descriveva già una vita dell'anima occulta ed inconsapevole di tutto ciò che accade nella vita dell'anima cosciente.

superstiziosa del misticismo. Pierre Janet nel celebre studio *L'automatisme psychologique* congetturava che la caratteristica fondamentale dello spiritismo consistesse nella disgregazione dei fenomeni psicologici normali e nella genesi d'una forma di pensiero secondario e separato dall'attività normale della personalità; la pratica medianica poteva realizzare unicamente la dissoluzione dell'integrità psichica e la formazione di due personalità che si sviluppano autonomamente. Altrettanto esplicitamente s'era espresso Alfred Binet nell'importante opera *Les altérations de la personnalité*. Nel primo capitolo *Les personnalités coexistantes* troviamo che già Taine aveva posto i fenomeni spiritici in esplicita relazione con i casi di doppia personalità: «Les manifestations spiritiques elles-mêmes, dit M. Taine, nous montrent la coexistence, au même instant, dans le même individu, de deux volontés, de deux actions distinctes, l'une dont il a conscience, l'autre dont il n'a pas conscience et qu'il attribue à des êtres invisibles».⁴⁴ Nel capitolo intitolato *Le dédoublement de la personnalité et le spiritisme* Binet tenta d'applicare il criterio dell'osservazione scientifica allo studio dei fenomeni medianici: il medium, il tavolo che balla o “parla”, la scrittura automatica: «c'est un ensemble de faits, toujours à peu près les mêmes, [...] consistant dans des mouvements inconscients exécutés par une personne appelée médium, qui est censée servir d'instrument aux esprits lorsque ceux-ci veulent exprimer leur pensée à des personnes vivantes».⁴⁵ Si tratta, per l'autore, di movimenti incoscienti e involontari, che non potevano spiegarsi col semplice ricorso alla malafede dei medium. Al contrario, lo studio accurato dei fenomeni di scrittura automatica aveva messo in luce la loro natura, generata da un pensiero diverso da quello cosciente del medium; un pensiero, tuttavia, non disorganico o delirante, ma dotato d'una sorta di razionalità del tutto indipendente da quella del medium allo stato vigile: «Il y a en lui, à un certain moment, deux pensées qui s'ignorent et qui ne communiquent entre elles que par les mouvements automatiques de l'écriture; disons plus exactement: il y a

⁴⁴ «Le stesse manifestazioni spiritiche, sostiene il signor Taine, ci mostrano la coesistenza, nel medesimo istante, nel medesimo individuo, di due volontà, di due azioni distinte, l'una di cui egli ha coscienza, l'altra di cui non ha coscienza e che attribuisce a degli esseri invisibili» (AP 83). La traduzione di questo passo e dei seguenti è mia.

⁴⁵ «è un insieme di fatti, sempre pressappoco gli stessi, [...] che consistono nei movimenti incoscienti eseguiti da una persona chiamata *medium*, che è ritenuta servire da strumento agli spiriti quando questi vogliono esprimere il loro pensiero a delle persone vive». (AP 296).

deux personnalités coexistantes».⁴⁶ A questo punto, dopo aver desunto e pubblicato integralmente da Myers l'osservazione d'una seduta spiritica durata quattro giorni nel 1883, Binet commenta:

Nous ne nous attarderons pas à prouver en détail, [...] que l'esprit évoqué par le médium n'est pas autre chose que le personnage subconscient des hystériques qui lui aussi s'évoque si facilement pendant l'état de veille. [...] cette intelligence s'affirme si bien comme personnage distinct du moi normal qu'elle se baptise elle-même et prend le nom romanesque de Clélia, nom que l'auteur prétend n'avoir jamais connu; en tout cas, s'il l'a connu, il n'en a pas conservé le souvenir conscient. [...] il est exact de dire que le personnage inconscient qui joue le rôle d'esprit, n'étant qu'une portion détachée de l'intelligence du médium, ne peut pas avoir d'autres facultés et d'autres connaissances que lui. [...] Ajoutons que le personnage subconscient peut avoir une étendue de mémoire et une finesse de perception inconnues du personnage normal: nous en avons vu la preuve chez les hystériques;⁴⁷

In Italia Lombroso aveva in qualche modo avallato la dignità scientifica del paranormale (la trasposizione dei sensi, la telepatia, la polarizzazione psichica, il sonnambulismo, la visione a distanza) e dei fenomeni psichici ad esso connessi, come dello stesso spiritismo, arrivando ad ammettere la realtà degli spiriti dei defunti. La teoria espressa dall'alienista italiano sul pensiero come movimento facilitava l'ammissione della possibilità della propagazione del pensiero da un cervello ad un altro, applicando un'analogia con le leggi fisiche della trasmissione della forza. Negli *Studi sull'ipnotismo* del 1886, Lombroso ammetteva fra i sintomi dell'isteria o della neuropatia fenomeni quali il magnetismo o la trasmissione del pensiero, ma negava recisamente l'attendibilità d'ogni manifestazione spiritica, sottolineando il carattere atavico di tali superstizioni magiche.⁴⁸ Tuttavia, nel

⁴⁶ «Ci sono in lui (nel medium), in un dato momento, due pensieri che s'ignorano e che non comunicano tra di loro che attraverso i movimenti automatici della scrittura; diciamo più esattamente: ci sono due personalità coesistenti» (*AP* 298).

⁴⁷ «Noi non ci dilungheremo a dimostrare in dettaglio, [...] che lo spirito evocato dal medium non è altra cosa che il personaggio subcosciente degli isterici che si manifesta tanto facilmente durante lo stato di veglia. [...] quest'intelligenza s'afferma così bene come personaggio distinto dall'io normale che si battezza da sola e prende il nome romanesco di Clelia, nome che l'autore pretende di non aver mai sentito; in ogni caso, se l'ha sentito, egli non ne ha conservato il ricordo cosciente. [...] è esatto dire che il personaggio inconscio che gioca il ruolo di spirito, non essendo che una porzione staccata dell'intelligenza del medium, non può avere facoltà e conoscenze diverse da quelle di lui. [...] Aggiungiamo che il personaggio subcosciente può avere un'estensione di memoria ed una finezza di percezione sconosciute alla persona normale: noi ne abbiamo avuto la prova negli isterici» (*AP* 304-05).

⁴⁸ Cfr. C. LOMBROSO, *Studi sull'ipnotismo*, con appendice critica sullo spiritismo, Torino, Bocca, 1886, 67.

1891, a Napoli, Lombroso iniziò a partecipare alle sedute spiritiche tenute dalla medium Eusapia Paladino, inaugurando un rapporto destinato a produrre nei suoi interessi un notevole cambio di direzione dall'ambito prettamente scientifico all'occultismo. Nel circuito scientifico internazionale le emanazioni spiritiche prodotte dalla Paladino ed accreditate da Lombroso divennero oggetto di un'attenzione spasmodica: dal '91 al '98 la loro grande risonanza è testimoniata da una lunga serie di *séances* (tenute a Napoli, Roma, Milano, Londra, Parigi, Cambridge, Monaco e Varsavia) che coinvolsero, fra gli altri, Myers, Oliver Lodge della SPR e Richet. E' bene rilevare che, nonostante tutto l'armamentario esoterico, lo spazio della seduta spiritica era divenuto in realtà analogo a quello d'un laboratorio sperimentale, provvisto di apparecchi radiometrici, elettroscopi, dinamometri, lastre fotografiche. Lombroso stesso ribadiva d'altronde il versante positivo e sistematico dell'esperimento medianico, accumulando cifre, misure e tracciati meccanici sulla fisiopatologia di Eusapia durante la trance.⁴⁹ Nel 1901 la Paladino tenne nuove sedute presso il Circolo Minerva di Genova, a cui presenziò, oltre ad un cospicuo numero d'anonimi cittadini, il professor Morselli, allora direttore della clinica delle malattie nervose e mentali dell'università di Genova. La sperimentazione sulla medianità d'Eusapia continuò nel laboratorio genovese del Morselli (1906-7), a Torino e Napoli (1907), a Parigi (1905-8) e New York (1909-10). Morselli, pur dichiarando il proprio scetticismo riguardo all'ipotesi spiritica, ammise l'autenticità dei fenomeni attribuiti al potere della medium; e in seguito raccolse tutte le osservazioni compiute durante le sedute genovesi nell'opera *Psicologia e spiritismo* (1908). L'attenzione ed il clamore suscitati dalla diffusione dei risultati degli esperimenti alimentarono un vivacissimo dibattito internazionale tra scettici e fideisti.⁵⁰ Un buon numero di scienziati europei s'erano occupati in quegli anni di spiritismo; alcuni, come Janet, De Sarlo e Tamburini, lo avevano trattato come un'occasione per indagare a fondo i misteri della mente. In Inghilterra, sin dal 1882, la Society for Psychical Research (SPR, a cui aderirà anche Lombroso) si proponeva di raccogliere e classificare con pieno rigore 'positivo' le

⁴⁹ C. LOMBROSO, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Torino, UTET, 1909, 78-84.

⁵⁰ Cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica...* 7-8, dove da un punto di vista sociale più ampio, l'autore osserva che «in un periodo di incipiente cultura di massa, lo spiritismo interpretava una già diffusa esigenza a frenare l'invadente progresso del pragmatismo materialistico con la possibilità di realizzare e praticare l'intensa spiritualizzazione del concreto e del quotidiano».

manifestazioni spiritiche, fra le quali includeva le comunicazioni telepatiche. Nasceva da qui il ponderoso compendio intitolato *Phantasms of the Living* (1886), una raccolta di oltre settecento testimonianze sui ‘fantasmi dei viventi’ curata da Frederic Myers, Edmund Gurney e Frank Podmore, alla quale farà riferimento lo stesso Lombroso. Anche in Germania e in Francia i fenomeni d’ipnosi e telepatia ricevettero un’analoga spiegazione orientata ad enfatizzarne il carattere spiritistico, ed era soprattutto la medicina ad operare su un doppio registro, individuando nell’isteria la condizione che permetteva la reversibilità tra fatto ordinario e fatto magico: in altre parole, il corpo isterico, in quanto più capace di scambio telepatico, poteva tramutarsi in un corpo medianico, in grado di produrre e manifestare ectoplasmi.⁵¹ In questa temperie l’interesse per il paranormale non risparmiava neppure Charcot e la Salpêtrière. Qui, da tempo, era stata riabilitata la teoria dei fluidi invisibili di Mesmer, incentivando così da una parte un felice connubio fra medici e magnetizzatori e dall’altra dando un deciso impulso alle ricerche sugli effluvii energetici del corpo, tra cui ricordiamo quelle realizzate dall’allievo di Charcot, Jules-Bernard Luys, al fine di catturare i fluidi luminosi rilasciati dal corpo, definiti col termine di ‘aura isterica’.

Il testo di De Sarlo del 1890, un’aggiornatissima rassegna *Sull’incosciente (ipnotismo, spiritismo, lettura del pensiero)*, mostra in maniera evidente che in Italia, prima e indipendentemente da Freud, si parlava diffusamente d’inconscio come d’una specifica realtà psichica, dotata di «un’organizzazione propria che lavora per conto suo, e qualche volta mena i suoi prodotti più o meno completi alla coscienza».⁵²

Nel saggio intitolato *La suggestibilità* (1900) e dedicato alla suggestionabilità, Binet sosteneva in merito alla questione la medesima teoria che aveva formulato nell’opera precedente, chiamando in causa il grande alienista ginevrino Flournoy, che per i medium parlava di «embriogenesi psichica», cioè di personalità molteplici affioranti in stato di trance, espressioni compiute di diversi stadi di sedimentazione e formazione della psiche umana.

⁵¹ Un esempio di questa ‘conversione’ dalla patologia all’occultismo fu quello di Charles Richet, professore di fisiologia alla Facoltà di Medicina di Parigi (e membro dell’SPR), il quale dall’osservazione sul corpo isterico sotto ipnosi giunse agli esperimenti medianici ed alla materializzazione del fantasma di Bien Boa.

⁵² F. DE SARLO, *Sull’incosciente (ipnotismo, spiritismo, lettura del pensiero)*. *Rassegna critica*, «Rivista sperimentale di freniatria», 16, 1890, 352-79; cit. da S. FERRARI, *Psicologia come romanzo. Dalle storie d’isteria agli studi sull’ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987, 47.

I.5. Gli studi sull'isteria di Charcot e Freud

Verso la fine del secolo XIX il fenomeno dell'isteria concentrò su di sé l'interesse della prima psichiatria dinamica, e gli studi pervennero ad una sintesi fra le teorie degli ipnotisti e quelle della psichiatria ufficiale. La tendenza a ritenere la sindrome isterica un male tipico del genere femminile ha origini assai remote e ci riporta all'etimologia del nome, che deriva dal greco (ὑστέρα-*hustéra* = utero). Ippocrate, che per primo aveva individuato la malattia, in *Sulle malattie delle donne* definiva ὑστερικός (*hustericòs*) il sintomo di disfunzioni uterine. Da allora l'isterismo venne sempre messo in relazione con i disturbi della sfera sessuale femminile. A cavallo dei secoli XVI e XVII Charles Lepois sosteneva che la causa dell'isteria si dovesse ricercare nel cervello e non nell'utero, senza operare distinzioni tra i sessi. Nel secolo XIX, da Charcot in poi, gli studi vennero impostati sulle premesse che hanno portato agli attuali sviluppi; eppure resta un fattore significativo che la gran parte degli esperimenti realizzati per tutto l'Ottocento, fino agli studi di Freud e Breuer, riguardassero soprattutto le donne. Nel 1859 uscì il celebre *Traité de l'hystérie* del medico francese Briquet, il primo studio valido e sistematico sull'isteria, dove essa era definita «una nevrosi cerebrale, le cui manifestazioni sono costituite principalmente da una perturbazione di quegli atti vitali che sono interessati nell'espressione delle emozioni e delle passioni». Briquet aveva scoperto che l'isteria contava un caso maschile ogni venti femminili, ed imputò tale proporzione alla maggiore impressionabilità delle donne. Avversò con decisione l'opinione allora più diffusa non solo tra i profani, ma tra numerosi ginecologi e neurologi, che desideri erotici o frustrazioni degli istinti sessuali fossero all'origine della malattia, attribuendo grande importanza ai fattori ereditari. Inoltre osservò che la sindrome isterica era assai più frequente nei ceti inferiori che nelle classi sociali più elevate, nelle campagne più che nelle città, ed arguiva che le cause di essa fossero le violente emozioni, i dolori cronici, i conflitti familiari e le frustrazioni affettive in soggetti predisposti ed ipersensibili. In seguito tale interpretazione dell'isteria verrà abbracciata, a grandi linee, da Charcot, che la riteneva una patologia diffusa anche tra gli uomini ed aveva discusso casi d'isteria maschile in alcuni dei suoi testi, mentre in quello curato insieme all'allievo Paul Richer, *Le indemoniate nell'arte* (1880), sottolineava come fosse una malattia che non aveva alcuna relazione sostanziale con il suo significato etimologico. Il saggio

proseguiva con la presentazione dell'attacco isterico completo e regolare, spesso preceduto da forme di malessere generale – caratterizzato da malinconia o eccitazione, allucinazioni, tremito, inappetenza – e dai fenomeni di “aura isterica”, consistenti in dolori ovarici, tachicardia, sensazioni di bolo al collo e di martellamento alle tempie, ronzii alle orecchie, obnubilamento della vista. La perdita di conoscenza segnava l'inizio dell'attacco vero e proprio, composto, per Charcot, di quattro fasi:

– Il *periodo epiletticoide*, caratterizzato da convulsioni, circonduzioni degli arti superiori e inferiori, rigonfiamento del collo, roteazione dei globi oculari, distorsione del volto, protusione della lingua; poi immobilizzazione di tutto il corpo, bava alla bocca, grandi scosse generalizzate, respiro rantolante, rilassamento finale del corpo;

– Il *periodo del “clownismo”*, caratterizzato da contorsioni, ampî movimenti, sovente preceduti o inframmezzati da grida involontarie, ed esagerato dispendio di forza muscolare. In questa fase talvolta

il malato sembra impegnato in una lotta contro un essere immaginario e cerca di spezzare i legami che lo trattengono. Si tratta in tali casi di un'autentica crisi di rabbia contro se stessi o contro gli altri, che si manifesta in grida selvagge [...] (il malato) cerca di mordere e di colpire, fa a pezzi tutto quello che riesce ad afferrare [...]; le donne poi si strappano i capelli con grande veemenza.⁵³

– Il periodo degli atteggiamenti passionali, caratterizzato da allucinazioni con visione di scene tristi e/o gioiose.

– Il periodo terminale, in cui torna parzialmente la conoscenza e per un po' il malato è in preda al delirio, con allucinazioni e disturbi motorî residuali.

Secondo gli autori, tale forma d'attacco-tipo aveva una durata media di quindici minuti, ma poteva ripetersi fino a costituire una serie d'attacchi, in numero variante dai venti ai duecento e più; si verificava allora uno “stato di male” che poteva protrarsi per diverse ore e per più d'un giorno.

Nel frattempo gli ipnotisti avevano raccolto una vasta messe di dati sui rapporti fra l'isteria, il sonnambulismo ed altre malattie magnetiche, fino a concludere che l'isterismo fosse una sintesi di tutte le diverse condizioni magnetiche. Era un dato acquisito da tempo che letargia, catalessi ed estasi fossero fenomeni frequenti negli isterici. Durante gli attacchi d'isteria il malato

⁵³ J.M. CHARCOT - P. RICHER, *Le indemoniate nell'arte* [1880], Milano, Spirali, 1980, 113-24.

poteva manifestare in fasi successive stati letargici, catalettici, sonnambulici, estatici ed allucinatorii. Inoltre si scoprirono parecchi casi di personalità multiple nei pazienti isterici, e s'osservò che sovente un accesso di letargia o un'altra condizione magnetica precedeva lo slittamento da una personalità all'altra. Bisogna rilevare che condizioni del tutto simili a tali disturbi potevano indursi mediante l'ipnosi, che era stata considerata da subito come un sonnambulismo indotto artificialmente. In presenza di condizioni favorevoli si poteva guarire tutte queste manifestazioni patologiche con l'ipnotismo: Charcot, per esempio, s'era guadagnato la fama di grande "incantatore" medico, grazie ai suoi esperimenti sull'ipnotismo condotti in pubblico sulle pazienti ed alla guarigione di gravi paralisi isteriche mediante suggestione allo stato di veglia.⁵⁴ Charcot ed i suoi colleghi della Salpêtrière, tra i quali l'illustre Alfred Binet, pensavano che l'ipnosi – la quale consentiva di riprodurre artificialmente i sintomi isterici ed altri stati patologici del sistema nervoso – fosse un fenomeno sostanzialmente neurologico da associare all'isteria, di cui riproduceva il quadro nosografico, con la distinzione nei tre stadi: catalettico, letargico e sonnambulico. Quando Charcot sostenne che le idee non appartengono alla dimensione di uno spirito radicalmente separato dal corpo, ma sono rappresentazioni di quest'ultimo segnò la svolta dal mondo dei fenomeni anatomici ed organici a quello della psicologia.

L'altra scuola francese, quella di Nancy, riteneva invece che l'ipnosi fosse un fatto essenzialmente psichico, causato dai meccanismi della suggestione, senza alcun legame con l'isteria. Pur sostenendo il valore del metodo sperimentale e delle indagini neurofisiologiche, Bernheim e i suoi colleghi seppero valutare in modo più completo le dinamiche psichiche dell'ipnotismo, gettando di fatto le basi della moderna psicoterapia. Così lo studio della suggestione psichica, con le

⁵⁴ H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 167-69, e M.T. DEFAZIO, *Il mito...*, 42-3: «L'isteria fu, dunque, rappresentata alla Salpêtrière nell'ultimo trentennio del diciannovesimo secolo, [...] inventata come immagine e come spettacolo, i cui sintomi [...] venivano descritti, sottoposti ad una dettagliata tassonomia, teatralmente mostrati e riprodotti attraverso la pratica sperimentale dell'ipnotismo [...], introducendo – in maniera inedita e inquietante – le suggestioni tematiche del doppio, che ben rappresentano, per coincidenza, la crisi di dubbio e di identità in cui la cultura *fin de siècle* si riconosceva e si dibatteva. I disegni di Charcot non erano altro che un mezzo per tradurre la sua idea di patologia, e furono lo specchio di un'epoca che interpretava i suoi sintomi alla luce di un nuovo sguardo sul mondo, sulla cui scena l'ingresso delle isteriche infrangeva definitivamente il canone classico della bellezza e apriva l'arte a percorsi diversi, ispirati al soggettivismo e al relativismo. [...] Charcot estetizzò il sintomo isterico, inventando un sistema figurativo della malattia all'interno di un approccio naturalistico complesso in cui il canone prevalente non fu la bellezza della forma ma l'alterazione della stessa».

sue dinamiche relazionali tra psicologico e organico, tornava a complicare l'oggetto della ricerca e a fare della psicologia qualcosa di qualitativamente diverso dalla fisiologia e dalla neurologia. Attraverso l'ipnosi le porte dell'inconscio erano ormai aperte; non a caso in certi autori gli studi sull'ipnotismo s'erano incontrati con l'interesse per lo spiritismo e con la nascente parapsicologia.⁵⁵

I pazienti della Salpêtrière erano tutti malati d'isteria grave. Ecco quanto scriveva lo psicologo francese Charles Richet sulle forme d'isteria leggera:

Quanto all'isteria in forma leggera, la si trova ovunque. Tutto ciò che si suole attribuire al temperamento nervoso della donna rientra nell'ambito dell'isteria. L'appetito è capriccioso [...]. Il carattere delle isteriche è assai strano [...]. Quella giovine, ad esempio, aveva ieri un carattere incantevole, accomodante, amabile; ma oggi, senza che se ne riesca a capire il perché, tutto è cambiato. [...] L'amor proprio è sempre estremamente sviluppato [...]. Tutto diventa motivo di dramma. L'esistenza appare come la scena d'un teatro. [...] Terrore, gelosia, gioia, collera, amore, tutto è esagerato e smisurato [...]. La passione le sospinge, ed esse si lasciano condurre là dov'essa vuole. [...] Malgrado questa mobilità, questa irresistibile spontaneità, le isteriche mancano assolutamente di franchezza: esse sono tutte creature mendaci, ora più, ora meno [...]. Si vede perciò quanto l'isteria sia diversa dalla follia. Nella follia l'intelligenza è profondamente lesa laddove l'isteria è piuttosto una forma del carattere che non una malattia dell'intelligenza. [...] L'intelligenza è brillante, la memoria sicura, l'immaginazione vivace. C'è solo un aspetto difettoso della mente, ovvero l'incapacità della volontà a dominare le passioni. [...] In una parola, l'isteria ha una causa fisiologica, vale a dire l'eredità; e una causa sociale, la realtà che non è all'altezza del sogno. Questa forma leggera d'isteria non è una vera malattia. È una *variante* del carattere femminile.⁵⁶

Pure ammettendo che la componente sessuale giocasse un ruolo importantissimo nella vita delle pazienti isteriche, Charcot concordava con Briquet nel negare che l'isteria fosse, per se stessa, una nevrosi sessuale, anche se

⁵⁵ Cfr. S. FERRARI, *Psicologia...*, 49-60.

⁵⁶ C. RICHET, *Les démoniaques d'haujourd'hui*, 1880; riprod. in S. FERRARI, *Psicologia...*, 136-38 (da cui si cita). E. MORSELLI, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali: guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medico-legisti e gli studenti*, Milano, F. Vallardi, 1898, II, 626-27: «La disattenzione, la debolezza di pensiero, il difetto di sintesi, la fantasticheria, le idee fisse, la impressionabilità, la volubilità, la facile sazietà delle emozioni abituali e il bisogno sempre insaziato di emozioni nuove, la fatua vanità, l'egoismo, la scarsa affettività, l'abulia, il malcontento continuo, la mobilità e imprevidenza, lo spirito contraddittorio, fanno del «carattere isterico» il tipo dei caratteri disequilibrati per anomalia di sviluppo».

riteneva verosimile che durante l'accesso isterico la paziente esprimesse i sentimenti che nascondeva nello stato normale.

Sul finire del secolo XIX si tentò di conciliare la teoria sessuale dell'isteria, allora corrente, con la nozione di personalità alternante. Binet dichiarava come dato acquisito che nella mente di un paziente isterico potessero coesistere due stati di coscienza, reciprocamente ignari l'uno dell'altro:

On a encore constaté ce fait singulier que, chez un même individu, il peut coexister plusieurs consciences qui n'entrent point en communication les unes avec les autres, et qui ne se connaissent pas. Il y a une conscience principale, qui parle, et en outre des consciences accessoires, qui ne parlent pas, mais peuvent révéler leur existence en employant d'autres modes d'expression, le plus souvent l'écriture.

Ces dédoublements, ces émiettements de conscience et de personnalité ont été décrits très souvent chez les hystériques.⁵⁷

Il ginecologo americano A. King tentò di spiegare il fenomeno postulando l'esistenza di due "dipartimenti" di controllo fisiologico dell'individuo: quello di "autoconservazione" e quello di "riproduzione"; poiché talvolta la vita nega alla donna la soddisfazione relativa al "dipartimento riproduzione", la sindrome isterica sarebbe l'espressione di tale frustrazione. L'isteria, dunque, era ritenuta un disturbo che colpiva soprattutto le donne tra la pubertà e la menopausa, più frequente in quelle oziose che in quante dovevano lottare per l'esistenza; la paziente era inconsapevole del legame intercorrente tra l'attacco ed i suoi bisogni sessuali, e ciò si spiegava con la teoria della personalità alternante.

Charcot abbracciò la teoria di Briquet sull'origine psicogena dell'isterismo come nevrosi cerebrale insorgente in individui costituzionalmente predisposti, comprendendo nel suo ambito anche l'ipnosi, e mutuò dai vecchi magnetisti l'equazione di sonnambulismo, letargia e catalessi. Inoltre mise in relazione con l'isteria molteplici casi di automatismo ambulatorio e di sdoppiamento della personalità. Binet aveva formulato un'altra ipotesi, in seguito elaborata da Janet in forma più completa, che spiegava la sindrome isterica come uno stato

⁵⁷ «Si è ancora constatato questo fatto singolare, cioè che, in un medesimo individuo, possono coesistere molteplici coscienze che non entrano affatto in comunicazione le une con le altre, e che non si conoscono. C'è una coscienza principale, che parla, ed in aggiunta delle coscienze accessorie, le quali non parlano, ma possono rivelare la loro esistenza impiegando altri modi d'espressione, generalmente la scrittura. Questi sdoppiamenti, queste frantumazioni della coscienza e della personalità sono stati descritti molto spesso negli isterici» (A. BINET, *L'âme et le corps*, Paris, E. Flammarion, 1905, 134; la traduzione è mia).

permanente di sdoppiamento di personalità. Tali concezioni costituirono il punto di partenza dei nuovi sistemi di psichiatria dinamica, in particolare quelli di Janet, Breuer, Freud e Jung.⁵⁸ La netta distinzione operata da Charcot tra l'epilessia e l'isteria epilettiforme prevedeva un metodo di trattamento da attuarsi mediante l'internamento delle pazienti nell'ospedale della Salpêtrière. Le minuziose osservazioni cliniche del medico francese, che fotografava le diverse fasi dell'isteria, segnarono il passaggio dalla "scienza del meraviglioso" alla neurologia, attraverso l'analisi della tipologia delle manifestazioni corporee e psichiche delle ammalate.⁵⁹ Charcot si mostrò in grado d'indagare l'isteria come manifestazione di idee e rappresentazioni patologiche sottratte da un episodio traumatico al controllo dell'io e della coscienza.⁶⁰

Gli studi sull'isteria realizzati da Sigmund Freud e pubblicati nel 1888 rispecchiavano fedelmente le opinioni di Charcot, all'epoca difese appassionatamente dallo scienziato viennese. Vi si sosteneva che la sindrome isterica fosse una nevrosi vera e propria, indagando sulla quale non s'era riscontrato alcuna alterazione organica apprezzabile del sistema nervoso, ma soltanto delle modificazioni fisiologiche. La malattia era dunque ritenuta una sindrome ben definita, riconoscibile nel modo più chiaro nei casi estremi, quelli della *grande isteria* o *isteroepilessia*, che si presentava come l'esatto contrario della nevrosi. Lo studio proseguiva estrapolando dalla ricchissima sintomatologia isterica un gruppo principale di fenomeni:

1. – Gli *Accessi convulsivi* preceduti da senso di pressione all'epigastrio, di costrizione alla gola, pulsazioni alle tempie, fischi nelle orecchie, o da alcune di queste sensazioni. Tali sensazioni di "aura" possono anche comparire da sole, o costituire di per sé sole un attacco: «È particolarmente noto il *bolo isterico*, una

⁵⁸ Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 169-70.

⁵⁹ Nel descrivere il caso della paziente isterica Habillon, Charcot sottolinea le differenze intercorrenti tra l'attacco epilettico e quello istero-epilettico. La malata subiva una serie d'attacchi brevi ed assai numerosi: all'inizio emetteva una sorta di grido, poi cadeva in preda di convulsioni, le si gonfiava il collo, le schiumava la bocca e la faccia diventava cianotica; l'aspetto, evidenzia il clinico, era quello d'un attacco epilettico, ma la donna non si mordeva la lingua e non perdeva urina, come accadeva nell'epilessia: « L'epilessia e l'isterismo dunque, benché tra di loro connessi per tante circostanze, sono però ben distinti [...]. Le due malattie possono anche combinarsi nello stesso soggetto, ma [...] non diventar mai la stessa cosa» (J.M. CHARCOT, *Lezioni cliniche dell'anno scolastico 1883-84 sulle malattie del sistema nervoso*, a cura di D. Miliotti, Milano, Vallardi, 1886, 151-56).

⁶⁰ Cfr. U. OLIVIERI, *Il romanzo interiore. Parapsicologia del personaggio nel romanzo tra fine '800 e inizi '900*, in AA.VV., *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione. Personaggi e scenari* (atti del seminario di studi), a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, TEP, 1994, 233-34.

sensazione attribuibile a spasmi della faringe, che dà l'impressione di una palla che dall'epigastrio salga su in gola».⁶¹ Un attacco completo prevede tre fasi (Charcot, di solito, distingueva quattro fasi). La prima, la fase *epilettoide*, somiglia ad un normale accesso epilettico. La seconda, o fase dei *grandi movimenti*, comprende movimenti ampi (spasmi), posizioni ad arco, contorsioni. La terza, quella *allucinatoria*, s'esprime con caratteristici atteggiamenti appassionati spesso accompagnati da manifestazioni verbali. Nel corso dell'intero attacco la coscienza può sussistere, ma per lo più va smarrita. Attacchi di questo tipo sovente si raggruppano in una serie, così che un attacco può durare parecchie ore o anche giorni. Gli attacchi abbreviati son molto più frequenti di quelli completi.

2. – Le “zone isterogene”, parti ipersensibili del corpo nelle quali una leggera stimolazione può scatenare un attacco (per esempio, nelle donne, una zona della parete addominale corrispondente alle ovaie). Una forte pressione su molte di queste zone può inibire la manifestazione dell'attacco.

3. – I *Disturbi della sensibilità*, i segni più frequenti della nevrosi, consistenti nell'*anestesia*, nella *parestesia* o nell'*iperestesia*. L'esempio più frequente della prima è l'anestesia della cute. L'anestesia può esser totale o coinvolgere solo le sensazioni dolorose, o solo la sensibilità termica o le sensazioni muscolari. Più spesso si riscontra un'*emianestesia*.

4. – I *Disturbi dell'attività sensoriale*. Possono coinvolgere tutti gli organi di senso, insieme o indipendentemente dalle alterazioni della sensibilità cutanea.

5. – Le *Paralisi*. Più rare delle anestesi, quasi sempre accompagnate da anestesia della parte paralizzata. Prescindono totalmente dalla struttura anatomica del sistema nervoso e riguardano le estremità (braccia e gambe) o determinati settori (mano, spalla, gomito), talvolta insieme ad uno spasmo dei muscoli facciali e della lingua. L'afasia isterica (o mutismo isterico), sempre unita all'afonia, consistente nell'incapacità d'emettere qualsiasi suono articolato; la capacità di scrivere è conservata, o anche aumentata.

6. – Le *Contratture*. Nelle forme gravi d'isteria c'è una tendenza generale della muscolatura a rispondere con contratture a lievi stimoli. Esse sono assai ostinate e non si rilassano durante il sonno.

7. – I *Caratteri generali*. Le manifestazioni isteriche sono caratterizzate dall'eccesso: il dolore è descritto dal paziente come estremamente violento. Ogni singolo sintomo può presentarsi isolato, facendo escludere ogni sospetto di

⁶¹ S. FREUD, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1967, I, 43-60 (= *SI*).

lesione organica. L'azione dell'eccitazione emotiva e della suggestione ipnotica può far recedere i sintomi. Accanto ai sintomi somatici si presenta una serie di disturbi psichici – la cui analisi, verso la fine degli anni ottanta, è appena agli inizi – riassumibili come *alterazioni della distribuzione normale della quantità stabile di eccitamento nel sistema nervoso*: alterazioni nel corso e nell'associazione delle idee, inibizioni dell'attività volitiva, intensificazione e soppressione di sentimenti. Una *psicosi* non rientra nel quadro dell'isteria, ma può svilupparsi come complicazione di uno stato isterico:

Quello che si definisce comunemente come temperamento isterico, cioè l'instabilità del volere, l'umore mutevole, l'accentuata eccitabilità, con diminuzione di tutti i sentimenti altruistici, può esser presente nell'isteria, ma non è un elemento strettamente necessario per la diagnosi. Vi sono casi gravi d'isteria in cui manca del tutto un'alterazione psichica di questo genere; molti malati di questa categoria sono fra le persone più amabili, dalla volontà più salda e dalle idee più chiare, e percepiscono chiaramente le proprie manifestazioni morbose come un alcunchè di estraneo alla loro natura. Le alterazioni psichiche che si devono postulare a fondamento dello stato isterico si svolgono interamente nell'ambito dell'attività cerebrale inconscia, automatica. (SI 52)

Come per tutte le nevrosi si riscontrava una forte influenza dei processi psichici su quelli somatici. Secondo Freud, bisognava cercare l'etiologia dell'isterismo esclusivamente nell'eredità, dato che gli isterici si mostravano sempre predisposti ereditariamente a disturbi dell'attività nervosa. Rispetto al fattore ereditario, tutti gli altri – a suo avviso – passavano in secondo piano come cause accidentali, considerate tuttavia importanti come fattori scatenanti degli attacchi. Rientravano tra questi i traumi, le intossicazioni, le preoccupazioni, le emozioni, le malattie debilitanti; non bisognava sopravvalutare l'importanza delle anomalie della sfera sessuale:

Si deve però ammettere che situazioni collegate *funzionalmente* con la vita sessuale svolgono una parte importante nell'etiologia dell'isteria (come di tutte le altre nevrosi), e ciò a causa della grande importanza psichica di questa funzione, soprattutto per il sesso femminile. (SI 53)

Il trauma era ritenuto una causa occasionale assai frequente, in quanto un violento trauma somatico, accompagnato da spavento e da momentanea perdita della coscienza, poteva risvegliare una predisposizione isterica latente; in secondo luogo, perchè la parte traumatizzata poteva diventare sede di un'isteria locale. Lo

studio individuava i primi segni dell'isteria, spesso seguiti da un certo periodo d'incubazione, per lo più nella prima giovinezza; nelle donne, dai quindici anni in poi. Talvolta l'isteria si manifestava in combinazione con molte altre malattie nervose, complicando notevolmente l'analisi di tali casi. Si raccomandava ai medici una terapia che non sovraccaricasse il sistema nervoso, e di evitare di mostrare un interesse troppo vivo per i sintomi isterici lievi. Per il trattamento delle forme acute si prescriveva innanzitutto l'allontanamento del paziente dal suo ambiente abituale, anche per consentire un'attenta osservazione dello stesso da parte del medico. La terapia indiretta consisteva nel trascurare i sintomi locali, puntando ad un benefico influsso generico sul sistema nervoso, attraverso l'esposizione all'aria aperta, l'idroterapia, l'elettricità, e curando il sangue con somministrazione d'arsenico e di ferro. Il trattamento diretto, giustificato dalla ricerca etiologica nell'attività ideativa inconscia, consisteva nell'eliminazione delle sorgenti psichiche stimolanti dei sintomi isterici, imponendo al paziente sotto *ipnosi* una *suggestione* che lo portasse a sbarazzarsi del disturbo. S'era rivelato molto efficace un metodo attuato per la prima volta da Joseph Breuer a Vienna, consistente nel ricondurre il paziente ipnotizzato alla preistoria psichica del suo male, affinché ne riconoscesse l'occasione scatenante.

In sintesi, la prima teoria freudiana concepiva l'isteria come un'anomalia del sistema nervoso dovuta ad una distribuzione diversa dell'eccitamento mediante rappresentazioni coscienti o incoscienti, e probabilmente accompagnata da un eccesso di stimoli negli organi della psiche: «Qualsiasi mezzo che alteri la distribuzione dell'eccitamento nel sistema nervoso può guarire i disturbi isterici: si tratta in parte di influssi di natura fisica, in parte di natura psichica» (SI 60).

Già in *L'automatisme psychologique* Janet parlò di riduzione del "campo della coscienza" nei pazienti isterici, dovuta alla loro debolezza psicologica, e ritenne di poter collegare alcuni sintomi isterici all'esistenza di frammenti scissi della personalità (idee fisse subconscie), dotati di vita autonoma, che avevano origine in eventi traumatici del passato: la terapia dei sintomi doveva consistere nella scoperta e risoluzione di tali nodi psicologici subconsci. In seguito alle indagini sperimentali iniziate alla fine del 1889 alla Salpêtrière, che portarono alla pubblicazione di numerosi contributi sull'isteria tra il 1890 ed il '95, Janet scoprì che il nucleo profondo di tale disturbo è prodotto da fattori ereditari e da avvenimenti traumatici precoci. Egli distinse tra due livelli di sintomi: quelli accidentali dipendenti dall'esistenza d'idee fisse subconscie, e quelli permanenti o "stigmati", che palesano "il restringimento del campo della coscienza". In

sostanziale accordo con Charcot, Janet ritenne l'isterismo una malattia psicogena e, seguendo Binet, una forma di doppia personalità: negli isterici s'annida un'esistenza subconscia che si manifesta apertamente durante gli attacchi e nell'ipnosi.⁶²

I.6. Gli studi di psicologia e patologia sessuale

Il fondatore della moderna patologia sessuale fu lo psichiatra austriaco Richard von Krafft-Ebing, che nel 1866 diede alle stampe la sua *Psychopathia sexualis*, uno studio basato su numerosi casi clinici di persone sessualmente anormali, che vantò un enorme successo e frequenti riedizioni ampliate. Nella prefazione l'autore insisteva sulla «potente influenza della vita sessuale sull'esistenza individuale e sociale, nei campi del sentimento, del pensiero e dell'azione». Fu Krafft-Ebing a coniare i termini “sadismo” e “masochismo”; il primo in riferimento al celebre marchese De Sade, per indicare quella forma di comportamento erotico generato dall'eccitamento psico-motorio, in cui il piacere sessuale è legato a crudeltà fisiche inflitte al partner e che nei casi estremi diventa una pericolosa deviazione:

Quando vuoi spiegare il nesso esistente fra la voluttà e la crudeltà, bisogna rimontare a questi casi i quali sono anche quasi fisiologici ove, al momento della voluttà suprema, degli individui normali, ma molto eccitabili, commettono degli atti, come mordere o graffiare, e che abitualmente non sono ispirati che dalla collera. Bisogna, inoltre, rammentare che l'amore e la collera sono non solamente le due passioni più forti, ma benanche le due uniche forme possibili della passione violenta (stenica). Ambedue cercano il loro oggetto, vogliono impadronirsene, e si manifestano con un'azione fisica sull'oggetto stesso; ambedue pongono la sfera psico-motrice nella più grande agitazione e per mezzo di questa giungono alla manifestazione normale. [...] Partendo da questo caso ove, nel massimo della passione voluttuosa, l'individuo cerca di causare un dolore all'oggetto amato, si giunge a dei casi ove riscontransi veri cattivi trattamenti, ferite ed anche assassinio della vittima.

In questi casi, la tendenza alla crudeltà che può associarsi alla passione voluttuosa, si è aumentata smisuratamente in un individuo psicopatico, mentre che, d'altra parte, la mancanza di sentimenti morali fa sì che normalmente non sianvi ostacoli da sormontare o che siano troppo deboli per rendere possibile una reazione.

⁶² Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 415-35.

Questi atti sadici mostruosi, hanno nell'uomo, presso il quale si producono più frequentemente che nella donna, anche un'altra causa potente dovuta alle condizioni fisiologiche.

Nei rapporti dei due sessi, è all'uomo che tocca in sorte la parte attiva ed anche aggressiva, mentre la donna si limita alla parte passiva e difensiva. [...] Il sadismo dunque non è che una esagerazione patologica di certi fenomeni accessori della vita sessuale i quali si possono produrre in circostanze normali, specialmente nel maschio.⁶³

Il termine “masochismo”, coniato in ricordo di Sacher-Masoch, designa la relazione tra il piacere sessuale e l'idea o il fatto di subire umiliazioni o maltrattamenti da parte del partner femminile. Krafft-Ebing diede un forte impulso alla ricerca sulla patologia sessuale, e dopo il 1880 gli studi sull'argomento iniziarono a moltiplicarsi, soprattutto in Germania. In Francia nel 1881 un allievo di Charcot, Chambard, parlò per la prima volta delle zone erogene, coniando un termine che fu adottato anche da Krafft-Ebing ed in seguito dalla psicoanalisi. Lo scienziato austriaco tendeva ad attribuire le più gravi perversioni sessuali ad un'origine costituzionale, secondo un'opinione che inizialmente venne condivisa da molti psichiatri; in un secondo momento prese a diffondersi l'idea che anche i fattori psicologici potessero produrre devianze sessuali, e la causa di molte perversioni venne rimandata ad un evento specifico dell'infanzia. Si affermava sempre di più l'ipotesi che le patologie sessuali potessero derivare da cause psicologiche inconscie, da ricercare nell'età infantile. La gran parte dei medici aveva attribuito alle pulsioni sessuali un certo ruolo nella genesi dell'isteria fino a Briquet e Charcot, i quali invece lo esclusero espressamente.

Durante l'ultimo ventennio del secolo XIX fu assai vigorosa la lotta per il riconoscimento dei diritti femminili, ritenuta da molti contemporanei destinata al fallimento. Il movimento femminista alimentò il dibattito filosofico sulla naturale uguaglianza o meno dei sessi e sulla psicologia femminile. L'opinione generale ed avvalorata dalla scienza positivista riteneva che l'uomo fosse naturalmente superiore alla donna sia nella forza fisica e sessuale come nell'intelligenza e nella creatività:

La minore sensibilità sessuale delle donne è dimostrata anche dalla rarità e dalla poca varietà delle psicopatie sessuali, così frequenti nell'uomo; dalla creazione

⁶³ R. VON KRAFFT-EBING, *Psicopatologia sessuale. Sadismo, masochismo, feticismo*, Roma, Capaccini, 1896, 6-8, 10.

dell'amor platonico, che in fondo, per quanto menzognero, è molto più accettato dalla donna che dall'uomo; dal maggior tempo in cui la donna si conserva e ritorna casta; dall'obbligo della castità, diventato generale in tanti popoli, ma solo per la femmina, mentre ai maschi, salvo in pochi popoli [...], non si potè imporre per le violenti ribellioni organiche; dal più facile suo adattamento alla poligamia [...], e dall'osservanza scrupolosa della monogamia. [...] Ma questo [*che l'amore è il fatto più importante nella vita della donna*] non dipende dall'erotismo, quanto dal bisogno del soddisfacimento dell'istinto materno e dal bisogno di protezione, con cui le donne raggiungono il completamento della loro esistenza. [...]

Essendo dunque la donna naturalmente e organicamente monogama e frigida, si comprende come le leggi dell'adulterio abbiano colpito la donna in quasi tutti i popoli e non l'uomo, che troppe volte vi si doveva sottrarre; [...].

È inutile il ricordare che quello [*l'adulterio*] che non è nemmeno una contravvenzione nel maschio è per la donna un crimine gravissimo.⁶⁴

Nel 1901 lo psichiatra tedesco Moebius pubblicò un trattato sulla fisiologica inferiorità muliebre, in cui sosteneva certe dottrine analoghe a quelle di scuola lombrosiana, e cioè che la donna coprisse una posizione psico-fisica intermedia tra l'uomo e il bambino, avesse una natura più animale ed intuitiva di quella maschile; una totale mancanza di autocontrollo e di senso critico che la renderebbe facilmente suggestionabile; una caratteristica, quest'ultima, che veniva ritenuta oltremodo positiva per la coesione sociale, senza la quale la donna sarebbe risultata enormemente pericolosa e destabilizzante:

– In complesso possiamo asserire che nella donna, come nel fanciullo, il senso morale è inferiore. [...]

La donna normale ha molti caratteri che l'avvicinano al selvaggio, al fanciullo e quindi al criminale (irosità, vendetta, gelosia, vanità), e altri diametralmente opposti che neutralizzano i primi, ma che le impediscono di avvicinarsi nella sua condotta quanto l'uomo a quell'equilibrio tra diritti e doveri, egoismo e altruismo, che è il termine dell'evoluzione morale. [...]

La principale inferiorità della intelligenza femminile rispetto alla maschile è la deficienza della potenza creatrice. Questa inferiorità si rivela subito nei gradi più alti dell'intelligenza, nella mancanza di genii. [...] le donne di genio presentano frequentemente caratteri maschili, onde il genio potrebbe spiegarsi nella donna [...], per una confusione di caratteri sessuali secondari prodotto da incrocio dell'eredità paterna e materna. [...]

«Un serio vantaggio – scrive le Bon – della donna sull'uomo, è quell'istinto, spesso così sicuro che essa possiede, e che le fa indovinare inconsciamente le cose

⁶⁴ C. LOMBROSO – G. FERRERO, *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* [1893], Torino, F.lli Bocca, 19153, 46-8, (= *DD*); oltre a quelle rintracciabili in precedenti studi lombrosiani, il trattato cita e commenta le teorie dei più autorevoli scienziati del tempo: Darwin, Comte, Wundt, Spencer, Sergi, Nordau, Taine, Mantegazza, Hammond, Lotze, Moebius, Richet e molti altri.

che l'uomo scopre lentamente ragionando» [...] è probabile che la maggior sensibilità dell'uomo dipenda da un più alto sviluppo del cervello [...]. Ora, essendo il lavoro della riproduzione in gran parte devoluto alla donna, per questa ragione biologica essa è rimasta indietro nello sviluppo intellettuale.

Difatti le api, le termiti e le formiche hanno acquistata la superiorità dell'intelligenza sulle altre femmine della specie col sacrificio del sesso, mentre la regina che è feconda è anche stupida; [...] e, come notò Wirey, le donne di alta intelligenza sono spesso sterili (*DD* 111-12, 114-15, 120, 124, 129).

La maggior parte delle femministe affermava la tesi della naturale uguaglianza tra i sessi ed imputava la minor creatività della donna ai tanti secoli di oppressione maschile. Una concezione assai in voga in quegli anni affermava che l'uomo, anziché vedere la donna com'è realmente, proietta su di lei delle immagini precostituite, ideali, archetipiche o tratte dal proprio passato: l'immagine del semplice oggetto sessuale, la donna fatale, la musa, la vergine-madre.⁶⁵

I.7. I lavori di Théodule Ribot sulle malattie della personalità.

Nel 1883 lo psicologo francese Théodule Ribot pubblica il celebre trattato *Les maladies de la volonté*, dove suddivide le patologie della volontà in due grandi classi, secondo che essa sia indebolita oppure abolita, e discute soltanto casi di malati in cui l'intelligenza si presenta intatta; successivamente discrimina gli indebolimenti della volontà, costituenti la gran parte della patologia, in due gruppi: gli indebolimenti per difetto d'impulsione e quelli dovuti ad eccesso d'impulsione. I malati per difetto d'impulsione soffrono d'una patologia che ingrandisce sensibilmente e cronicizza un normale stato di fiacchezza; essa viene designata col nome di "abulia": «I malati fanno volere internamente, mentalmente, secondo le esigenze della ragione. Essi possono sentire il desiderio di fare; ma sono impotenti a fare convenevolmente. [...] *l'io voglio* non si trasforma in volontà impulsiva, in determinazione attiva».⁶⁶ L'analisi degli individui esaminati forniva costantemente alcuni dati essenziali: il sistema muscolare ed ambulatorio, l'attività automatica e l'intelligenza si presentavano

⁶⁵ Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 342-56.

⁶⁶ T. RIBOT, *Le malattie della volontà*, traduzione di S. Behr, Milano, Treves, 1904, 37 (= *MV*).

intatti; pur essendo correttamente concepiti il fine ed i mezzi, il passaggio all'atto risultava impossibile. Ribot ipotizza allora che la causa di tale impotenza della volontà possa consistere in un indebolimento dei centri motori o delle incitazioni applicate ad essi, e propende per la seconda ipotesi: quando le sensazioni o l'intensità del desiderio sono troppo deboli non riescono ad influire sulla volontà, da qui l'inazione. Al contrario «quando una eccitazione è assai violenta, brusca, inaspettata, vuol dire ch'essa riunisce tutte le condizioni d'intensità, il più spesso essa agisce. Noi abbiamo visto più sopra un malato ritrovare la sua energia per salvare una donna schiacciata» (MV 51). Lo scienziato, tuttavia, sottolinea uno scarto fondamentale tra la propria visione e la percezione comune basata sulle apparenze:

[...] ogni stato del sistema nervoso, corrispondente ad una sensazione oppure ad una idea, si traduce tanto meglio in movimento quanto più è accompagnato da quegli altri stati nervosi, qualunque siano, che corrispondono a dei sentimenti. E' dalla debolezza di questi stati che risulta l'abulia, e non dalla debolezza dei desideri, che non è altro che un segno. La causa è dunque [...] un indebolimento generale della sensibilità. [...] E' un problema d'un ordine soprattutto fisiologico. Senza dubbio in questi malati v'è una depressione notevole delle azioni vitali. Essa può raggiungere un grado tale che tutte le facoltà ne siano colpite e che l'individuo divenga una cosa inerte. E' questo lo stato che i medici designano coi nomi di malinconia, lipemania, stupore, i cui sintomi fisici sono il rallentamento della circolazione, l'abbassamento della temperatura del corpo, l'immobilità quasi completa (MV 52).

Il secondo gruppo d'indebolimenti della volontà, del quale s'ignoravano le condizioni fisiologiche, a giudizio di Ribot mostra di derivare da un sentimento di timore immotivato, variante dall'ansietà all'angoscia, fino al terrore; l'intelligenza dei malati appare per lo più intatta, indebolita in alcuni casi. La causa originaria sarebbe dunque «un esaurimento paresico del sistema nervoso motore, di quella parte del cervello che presiede non solamente alla locomozione, ma anche alla sensibilità muscolare» (MV 59).

Il trattato prosegue con l'esposizione della “follia del dubbio” o “mania di ruminare”, che rappresenta la forma patologica del carattere irresoluto:

È uno stato d'esitazione costante per i motivi più futili, con l'impotenza d'arrivare ad un risultato definitivo. L'esitazione esiste dapprima nell'ordine puramente intellettuale. Sono delle interrogazioni senza fine che il malato si rivolge. [...] questa perplessità morbosa dell'intelligenza si traduce negli atti. Il malato non osa più fare nulla senza infinite precauzioni. [...] Sotto una forma più grave, il malato, perseguitato da una paura puerile della sporcizia o d'un contatto malsano, non osa più toccare le monete, i bottoni delle porte, [...] e vive in apprensioni perpetue. [...]

Troviamo anche un abbassamento del tono vitale. Ciò che lo prova, sono le cause di questo stato morboso (nevropatie ereditarie, malattie debilitanti); sono le crisi e la sincope che lo sforzo per agire può produrre; sono le forme estreme della malattia, in cui questi infelici, consumati da esitazioni senza tregua, non scrivono più, non ascoltano più, non parlano più. (MV 59-61)

Infine, lo studio analizza i casi in cui l'indebolimento della volontà degenera nell'annientamento, cioè quando è accompagnato da un intenso sentimento di terrore; allora il malato subisce un arresto della vitalità pressoché assoluto e pare come inebetito. Qui l'autore interviene con una precisazione essenziale: «Questo stato d'inerzia morbosa il cui tipo è l'abulia, in cui l' "Io voglio" non è mai seguito dall'azione, mostra come la volizione quale stato di coscienza ed il potere efficace d'agire sono due cose distinte» (MV 64). Si distinguono due tipi di sforzo volitivo: l'uno – che consiste nel frenare gli impulsi dell'istinto, della passione e dell'abitudine – produce un arresto; l'altro – che consta nel superare il torpore e l'esitazione – provoca una spinta. Lo sforzo volizionale non compare mai quando l'impulso (o l'arresto) e la scelta coincidono, cioè quando le inclinazioni naturali e l'«Io voglio» vanno nella medesima direzione: «quando ciò che è immediatamente piacevole all'individuo e ciò che è scelto da lui si accordano. Esso (lo sforzo) ha sempre luogo quando due gruppi di tendenze opposte lottano per soppiantarsi reciprocamente» (MV 66). L'autore avanza l'ipotesi che il sentimento dello sforzo volitivo sia l'effetto di meccanismi fisiologici:

Per essere capaci di grandi sforzi muscolari, bisogna che i centri nervosi adatti siano in stato di produrre un lavoro considerevole e prolungato: il che dipende dalla natura e dalla rapidità di essi a riparare le perdite. Per produrre un grande sforzo morale o intellettuale, fa d'uopo anche che i centri nervosi adatti siano in stato di produrre un lavoro intenso e ripetuto, invece d'esaurirsi in breve tempo e per sempre. La possibilità dello sforzo è dunque, in ultima analisi, un dono naturale. [...] Ogni organo si sviluppa con l'esercizio; qui pure, di modo che la ripetizione diviene più facile. Ma se un primo elemento non è dato dalla natura e con esso un'energia potenziale, non si raggiunge nulla. (MV 68-9)

Del resto, l'opinione che la malattia mentale fosse provocata da una insufficienza d'energia nervosa era generalmente diffusa, nel corso del secondo Ottocento, presso gli ipnotisti e molti medici universitari.

Nel caso in cui l'indebolimento della volontà è dovuto ad eccesso di impulsione, l'adattamento intellettuale del soggetto all'ambiente è in genere

debole o molto instabile; l'attività ragionevole della volontà viene meno e il malato è dominato dagli istinti. L'autore suddivide questa tipologia in due gruppi: il primo comprende le manifestazioni pressoché incoscienti e quasi del tutto prive di volontà; il secondo quelle accompagnate da una piena coscienza, nelle quali, dopo una lotta più o meno intensa, la volontà cede. Nel primo caso, piuttosto frequente nelle isteriche, l'impulso può essere improvviso, incosciente e seguito da un'esecuzione immediata e puramente riflessa, che si compie senza intervento alcuno della volontà. Nel secondo la intelligenza resta abbastanza sana, il malato non si sente più padrone di se stesso, ma governato da una forza interna ed irresistibile che lo spinge a commettere delle azioni che lui stesso biasima. «La forma più semplice è quella delle idee fisse con ossessione» (*MV* 75). Rientrano in questa categoria le pulsioni coscienti e irrefrenabili al furto, al suicidio, all'omicidio, agli eccessi alcoolici ed erotici. A questo punto subentrano alcuni concetti fondamentali e delle opportune puntualizzazioni:

Bisogna prima di tutto osservare che v'è una transizione quasi insensibile tra lo stato sano e queste forme patologiche. Le genti più ragionevoli hanno il cervello attraversato da impulsi pazzi; ma questi stati di coscienza subitanei ed insoliti rimangono senza effetto, non passano all'atto, perché delle forze contrarie, l'abitudine generale dello spirito, li schiacciano; perché, tra questo stato isolato e gli antagonisti di esso, la sproporzione è talmente grande che non v'è neppure lotta. [...] Nello stato normale, un fine è scelto, affermato, realizzato; cioè gli elementi dell'io, totalmente o in maggioranza, vi concorrono: gli stati di coscienza (sentimenti, idee, con le loro tendenze motrici), i movimenti delle nostre membra formano un consenso che converge verso il fine con più o meno sforzo, per un meccanismo complesso, composto ad un tempo d'impulsioni e di arresti. Tale è la volontà sotto la sua forma compiuta, tipica; ma ciò non è un prodotto naturale. E' il risultato dell'arte, della educazione, dell'esperienza. [...] La natura non fornisce che i materiali: alcuni movimenti semplici nell'ordine fisiologico, alcune associazioni semplici nell'ordine psicologico (*MV* 81, 83).

Il capitolo finale del saggio discute i casi d'annientamento della volontà, nei quali l'individuo conserva una certa attività mentale, ma è privo di facoltà di scelta e d'azione; si riscontrano tali casi nei fenomeni d'estasi (non importa se mistica o profana) e di sonnambulismo. Si distinguono due categorie d'estatici: nella prima la motilità persiste; nella seconda è abolita. Domina, allora, soltanto l'idea, solitamente astratta o metafisica: il Dio dei monoteisti, il nirvâna dei buddhisti.

Però nell'uno e nell'altro caso lo stato mentale dell'estasi è un'infrazione completa alle leggi del meccanismo normale della coscienza. La coscienza non esiste che sotto la condizione d'un cambiamento perpetuo; essa è essenzialmente discontinua. Una coscienza omogenea e continua è un'impossibilità. L'estasi effettua tutto ciò che è possibile in questa continuità (della coscienza); [...] Nella suprema estasi, il consumo è nullo o quasi, ed è in grazia all'assenza di questa fase motrice che l'intensità intellettuale si mantiene. [...], gli stati di coscienza eterogenei e molteplici che costituiscono la vita ordinaria sono spariti. Le sensazioni sono soppresse, e con esse, le associazioni che suscitano. Una rappresentazione unica assorbe tutto. [...] (La facoltà di scegliere è assente), dal momento che la scelta suppone l'esistenza di tutto quel complesso che si chiama l'io che è sparito; [...] L'azione così è inaridita nella sua fonte; è annientata. (MV 130-32)

L'analisi di Ribot chiarisce un'ulteriore nozione, che ritroviamo negli studi sulla fisiologia cerebrale del Mosso; un concetto di rilevanza essenziale per il tema oggetto del presente lavoro:

[...] tutto ciò che una funzione guadagna è perduto da un'altra; tutto ciò che è guadagnato dal pensiero è perduto dal movimento. L'accaparramento in un senso o in un altro, dipende dalla natura dello individuo. [...] L'inettitudine degli spiriti contemplativi per l'azione ha delle ragioni fisiologiche e psicologiche di cui l'estasi ci ha dato il segreto (MV 132).

Nel trattato successivo, dal titolo *Les maladies de la personnalité* (1885), Ribot suddivide le patologie in affettive ed intellettuali, inserendo tra le prime la "abulia" o "melanconia" (oggi chiamata "depressione"), e completando l'esposizione dei sintomi proposta nella trattazione precedente; vi si menziona espressamente la sensazione d'annullamento e di morte come uno dei sintomi della depressione:

Vi è un senso di affaticamento, di oppressione, di ansietà, di abbattimento, di tristezza, una assenza di desideri, una noia permanente, e, nei casi più gravi, anche la sorgente emotiva è completamente esausta. [...] Può succedere notevole dimagrimento, [...] la funzione respiratoria rallenta il suo ritmo e si abbassa anche l'indice della circolazione e della temperatura. [...] nei gradi estremi, l'infermo dubita financo della sua esistenza o la nega affatto. [...] dalle perturbazioni organiche nasce dapprima una depressione delle facoltà sensitive in generale e poi il loro pervertimento. In tal modo si forma un gruppo di stati organici e psichici, che tendono a modificare la costituzione dell'Io, profondamente, [...]. Dapprima l'individuo nel nuovo modo di essere sembra estraneo a sé stesso, e come fuori del suo Io; di poi, un po' per volta, per adattamento, lo stato patologico piglia posto, [...] trasforma del tutto l'individuo (MP 82-5).

A questo punto l'autore evidenzia un concetto fondamentale: sarebbe assurdo ammettere tale stravolgimento dell'*Io* operato dalla melanconia, se s'ipotizzasse un *Io* unitario «indipendente, per sé stesso esistente come entità inalterabile» (MP 85). Segue la presentazione di un'alterazione dell'*Io* di segno opposto, per esempio nei casi di “mania”:

[...] per esaltamento, esso [*l'Io*] ingigantisce e varca il suo tono normale. [...] il quadro è del tutto l'opposto del precedente: senso di benessere fisico e morale, di forze ed attività esuberanti, che si espandono in discorsi, in progetti, imprese, viaggi senza fine ed inutili; sicchè alla ipereccitazione della vita psichica corrisponde una maggiore funzionalità organica. (MP 86)

Si arriva alla discussione su una forma d'alterazione della personalità ancora più complessa, vale a dire il verificarsi periodico nel medesimo soggetto della metamorfosi dell'*Io*, ora per difetto ora per eccesso, come accade di frequente nella follia circolare, caratterizzata soprattutto da periodi di depressione e di eccitamento. Ed ecco comparire un'altra nozione di capitale importanza, quella di “sdoppiamento” della personalità: «Sul fondamento della personalità, che chiamiamo primitivo, i cui avanzi sono alterati, si innestano volta a volta due nuove personalità, non solo tra loro molto diverse, ma che si escludono del tutto» (MP 88). Ribot concepisce la personalità come un'entità composta ed in continua trasformazione:

Se invece di ammettere [...] l'entità dell'*Io* – pregiudizio inoculatoci dall'educazione e dalla pretesa testimonianza della coscienza – ci attenissimo al partito di considerarlo quale esso è, ossia come una coordinazione di tendenze e stati psichici, la cui causa prossima va ricercata nella coordinazione e consenso dell'organismo; allora nessuno si meraviglierebbe delle oscillazioni, incessanti nei caratteri mobili, rare in quelli stabili, le quali, per un tempo or lungo, ora corto, e talvolta perfino insensibile, danno un nuovo aspetto alla personalità. [...] se i moralisti, i poeti, i romanzieri, i drammaturghi hanno a sazietà dimostrato la lotta di questi due *Io* nello stesso individuo, l'esperienza ordinaria [...] ce ne mette sott'occhi moltissimi altri in lotta, sicchè ciascun *Io*, appena acquista superiorità sugli altri, li esclude (MP 101-02).

A giudizio dell'autore, l'azione riflessa costituisce uno *status* psichico che produce azioni di contrasto; anche se in maniera latente, è attiva una forza inconscia che stenta a manifestarsi. La doppia personalità scaturisce da un difetto di fusione tra due momenti della vita psichica che agiscono contrastando l'unitarietà dell'*io*. Ne *La psychologie des sentiments* (1896) Ribot sosteneva che le due

condizioni necessarie e sufficienti per costituire un carattere umano fossero l'unità e la stabilità, e che quanto dall'unitario e dallo stabile si spostasse verso l'instabile ed il frammentario rappresentava l'itinerario della follia.

I.8. Alfred Binet e le indagini sulle personalità multiple

Nel secolo XIX si verificò un cospicuo numero di casi pubblicati di personalità multiple, e sorse l'esigenza d'operare una discriminazione tra le varie forme cliniche in cui si manifestava il fenomeno. Lo psicologo sperimentale Binet descrisse i casi di depersonalizzazione come forme alleggerite e temporanee di personalità alternante. La classificazione più generale di tali disturbi era la seguente:

1. – Personalità multiple simultanee. Hanno caratteristiche distinte, ma sono capaci di manifestarsi insieme e contemporaneamente. Rientra in tale casistica il fenomeno della comparsa di ricordi d'una vita precedente in soggetti che, al contempo, mantengono chiara coscienza della propria identità e dell'ambiente circostante. Non si può parlare di sdoppiamento di personalità quando c'è solo la presenza concomitante di due centri d'attenzione o di due flussi di coscienza. In un caso effettivo di personalità multiple, ciascuna di esse ha la sensazione di vivere la propria individualità, da cui esclude l'altra (o le altre). Anche quando le due personalità si riconoscono reciprocamente, di solito una delle due è dominante.
2. – Personalità multiple successive. Possono essere mutuamente consapevoli oppure amnestiche. Il primo tipo è molto raro; nel secondo, l'una personalità ignora l'esistenza dell'altra. C'è poi un ultimo caso, il più frequente, quello delle personalità multiple successive amnestiche in una sola direzione, che si verifica quando soltanto una delle due personalità è consapevole dell'altra. Il celebre caso dell'isterica Férida costituisce un perfetto esempio di tale patologia. La donna era paziente di Eugène Azam, un professore di chirurgia che si occupava anche d'ipnosi. Egli tenne sotto osservazione la sua paziente, ad intervalli, dal 1858 al 1887, l'anno in cui riordinò e completò le proprie analisi, pubblicandole con una introduzione di Charcot.

S'osservò che nella gran parte di questi casi la personalità secondaria era più libera e positiva, mentre la primaria era inibita e depressa. Sia Myers che Janet tendevano a ritenere che la personalità primaria fosse patologica, mentre la secondaria fosse un tentativo di ritorno all'originaria personalità sana, cioè alla condizione che aveva preceduto l'insorgere della malattia.

3. – Raggruppamenti di personalità. Nel corso del tempo, man mano che procedevano gli studi, gli scienziati compresero che dalla psiche umana possono affiorare e differenziarsi interi gruppi di personalità secondarie. Pierre Janet fu uno dei primi promotori di esperimenti sistematici su alcuni dei suoi pazienti, i quali, posti sotto ipnosi, manifestavano delle sottopersonalità multiple.

Quanto alle cause di tali patologie, furono avanzate molteplici teorie. In principio emerse una *querelle* tra gli associazionisti, che sospettavano una perdita di connessione tra i due principali gruppi d'associazioni mentali, e gli organicisti, che ipotizzavano delle modificazioni organiche nel cervello. In seguito, verso la fine dell'Ottocento, gli scienziati formularono i concetti di fattore motivazionale, di regressione e progressione della personalità totale. A partire dal 1910 una parte della comunità scientifica espresse dubbi o nette reazioni contro la nozione di personalità multiple.⁶⁷

Alfred Binet era uno psicologo empirista ed acquisì grande notorietà per le intuizioni sulla scomposizione della personalità e le prime ipotesi sull'inconscio, quale spazio inaccessibile della psiche. La sua diagnosi di un frazionamento dell'io collegato a casi di personalità successive o coesistenti riguardava i fenomeni isterici ed ipnotici: «On constate que chez un grand nombre de personnes, placées dans les conditions les plus diverses, l'unité normale de la conscience est brisée; il se produit plusieurs consciences distinctes, dont chacune peut avoir ses perceptions, sa mémoire et jusqu'à son caractère moral».⁶⁸ Ne consegue che, quando il fenomeno dello sdoppiamento si verifica nei soggetti "normali", esso non produce una personalità secondaria vera e propria, ma un'attività psichica di cui la persona non ha piena coscienza; se pure, in certi casi,

⁶⁷ Cfr. H.F. ELLENBERGER, *La scoperta...*, 153-167.

⁶⁸ BINET, *Les altérations...*, VIII: 'Si constata che in molte persone, poste nelle condizioni più diverse, l'unità normale della coscienza è frammentata; si producono molteplici coscienze distinte, ciascuna delle quali può avere le sue percezioni, la sua memoria e perfino il suo carattere morale'.

può profilarsi un processo di disgregazione, questo non minaccia mai l'unitarietà complessiva della personalità sana, che è un dato certo, pur non avendo più il carattere monolitico che gli attribuiva la psicologia precedente: «L'unité de notre personnalité adulte et normale existe bien, et personne ne songerait à mettre sa réalité en doute; mais les faits pathologiques sont là qui prouvent que cette unité doit être cherchée dans la coordination des éléments qui la composent».⁶⁹

Gli studiosi che influenzarono la formazione binetiana furono Taine e soprattutto Ribot, Charcot e Richet, e la sua fama è dovuta in modo particolare agli studi sull'isteria e l'ipnosi condotti alla Salpêtrière: *La psychologie du raisonnement, recherches sur l'hypnotisme* (1886). Morto Charcot nel 1893, Binet assunse la direzione del Laboratorio di psicologia fisiologica alla Sorbona, che, nel giro di poco tempo, divenne il centro della psicologia sperimentale francese. Nel 1894, con la collaborazione di Ribot e Benais, fondò la rivista "L'Année Psychologique", che resta tuttora uno degli strumenti più utili della psicologia moderna. Grazie agli studi di Ribot, l'indagine sulla malattia diventava una strategia comparativa fra lo stato fisiologico normale e quello clinico-patologico, mentre l'approccio di Binet si concentrava sulla patologia mentale, rilevandone il decorso rispetto ad uno standard di normalità. Questi poneva l'unità della personalità in primo luogo nei processi della memoria, ma non escludeva l'ipotesi che fattori situati oltre i limiti della coscienza potessero svolgere una funzione unificatrice:

Tous les faits que nous avons étudiés tendent à montrer que la mémoire ou d'une façon plus générale la conscience est un facteur de la personnalité.

Est-ce le seul? Nous ne le croyons pas, et nous nous élevons, avec M. Ribot, contre les auteurs qui veulent faire de la mémoire le seul fondement de la personnalité. La preuve que cette opinion est exagérée, c'est que dans certaines conditions, une personne peut, tout en gardant la conscience et la mémoire de certains de ses états, les répudier, les considérer comme étrangers à sa personnalité. [...]

Tout ceci montre qu'une seule mémoire peut embrasser différents états sans que ces états soient considérés par l'individu comme faisant partie d'une seule personnalité. Le jugement qui unifie ces états ne se produit pas. L'individu ne les reconnaît pas tous pour siens, il n'y retrouve pas la marque de sa personnalité. [...] L'activité nerveuse de chacun de nous serait donc de deux espèces: l'une lumineuse, consciente d'elle-même; l'autre aveugle, dépourvue de conscience et réduite à des

⁶⁹ BINET, *Les altérations...*, 316: 'L'unità della nostra personalità adulta e normale esiste davvero, e nessuno si sognerebbe di mettere in dubbio la sua realtà; ma i fatti patologici stanno là a provare che questa unità deve essere cercata nella coordinazione degli elementi che la compongono'; la trad. è mia.

changements matériels qui s'accompliraient dans les cellules et les fibres composant les centres nerveux. [...] En un mot, il peut y avoir chez un même individu, pluralité de mémoires, pluralité de consciences, pluralité de personnalités; et chacune de ces mémoires, de ces consciences, de ces personnalités ne connaît que ce qui se passe sur son territoire. En de hors de notre conscience, il peut se produire en nous des pensées conscientes que nous ignorons; fixer la nature, l'importance, l'étendue de ces consciences nous paraît impossible pour le moment; il se peut que la conscience soit le privilège de certains de nos actes psychiques; il se peut aussi qu'elle soit partout dans notre organisme; il se peut même qu'elle accompagne toutes les manifestations de la vie.⁷⁰

In *On Double Consciousness* Binet illustrò le analogie intercorrenti tra i sintomi dell'isteria e dello sdoppiamento della personalità ed i fenomeni di spiritismo. In merito alle manifestazioni di scrittura automatica vi menzionava gli esperimenti di William James su individui cosiddetti normali durante pratiche di spiritismo: attraverso la scrittura automatica la seconda coscienza poteva esprimere le sensazioni percepite ed i pensieri spontaneamente combinati, senza interrompere la comunicazione tra le due coscienze. Tale fenomeno di sdoppiamento psichico, pertanto, era da ritenersi affine a quello che si produce nei casi di sonnambulismo e d'isteria, postulando una sostanziale similarità tra isterici, sonnambuli e medium.

⁷⁰ BINET, *Les altérations...*, 321-23: «Tutti i fatti che abbiamo studiato tendono a mostrare che la memoria, o in guisa più generale la coscienza è un fattore della personalità. E' il solo? Noi non lo crediamo, e ci leviamo, con il signor Ribot, contro gli autori che vogliono fare della memoria il solo fondamento della personalità. La prova che questa opinione è esagerata, è che in certe condizioni, una persona può, pur conservando la coscienza e la memoria d'alcuni dei suoi stati, ripudiarli, considerarli come estranei alla sua personalità. [...] Tutto questo mostra che una sola memoria può abbracciare differenti stati senza che questi stati siano considerati dall'individuo come facenti parte d'una sola personalità. Il giudizio che unifica questi stati non si produce. L'individuo non li riconosce tutti per suoi, non vi ritrova il segno della sua personalità. [...] L'attività nervosa di ciascuno di noi sarebbe dunque di due specie: l'una luminosa, cosciente di se stessa; l'altra cieca, sprovvista di coscienza e ridotta a dei cambiamenti materiali che si compirebbero nelle cellule e nelle fibre che compongono i centri nervosi. [...] In una parola, si può avere entro uno stesso individuo una pluralità di memorie, una pluralità di coscienze, una pluralità di personalità; e ciascuna di queste memorie, di queste coscienze, di queste personalità non conosce che ciò che accade sul suo territorio. Al di fuori della nostra coscienza, possono prodursi in noi dei pensieri coscienti che noi ignoriamo; determinare la natura, l'importanza, l'estensione di queste coscienze ci pare impossibile per il momento; può darsi che la coscienza sia il privilegio d'alcuni dei nostri atti psichici; può darsi che essa sia dappertutto nel nostro organismo; può darsi pure che essa accompagni tutte le manifestazioni della vita».

Capitolo II

La scienza psicologica e il romanzo del secondo Ottocento

II.1. Il naturalismo e il romanzo sperimentale

Il sereno orizzonte di certezze positive che percorre la cultura europea del secondo Ottocento trova espressione in Francia nella narrativa naturalista, la cui poetica si contraddistingue per la tendenza a codificare scientificamente le metodologie ed i contenuti dell'arte. Parecchi scrittori si dedicano alla informazione scientifica come ad una fase essenziale dell'attività creativa. Frequenti riferimenti al campo delle scienze naturali e sociali caratterizzano le pagine critiche di molti letterati.

Nella *Prefazione alla Storia della letteratura inglese* (1863), il francese Taine – trasferendo alla tecnica del romanzo i metodi d'indagine propri delle scienze – condensa i principii del «determinismo», ossia del carattere non arbitrario e non libero del comportamento umano, quale effetto risultante da cause ben precise, come qualunque prodotto della natura. Probabilmente, Taine è stato il principale responsabile dell'utilizzo in letteratura del termine naturalismo, in linea con una concezione estetica che, intendendo l'opera letteraria come una *psychologie vivante*, ne influenzava la definizione dei caratteri. Dato che il metodo sperimentale è destinato a connettere la narrativa alla scienza, gode di notevole prestigio l'*Introduzione allo studio della medicina sperimentale* (1865) di Claude Bernard, che chiarisce l'importanza dell'osservazione dei fenomeni in rapporto alle condizioni in cui si manifestano. Tale indagine pionieristica, che pure aveva compenetrato lo spirito positivistico, maturava un distacco da esso e dai campioni del determinismo, sia quando accoglieva una incipiente nozione d'inconscio che quando negava l'opportunità che la *ratio* scientifica giungesse a soffocare integralmente l'aspirazione verso l'assoluto.

Il romanzo dei fratelli Goncourt *Germinie Lacerteux* (1864) costituisce la prima significativa traduzione di tali canoni. Incentrato su un caso d'isterismo, dedica una parte preminente all'osservazione fisiologica:

Germinie non aveva una di quelle coscienze che si sottraggono alla sofferenza con l'abbruttimento e con quella rozza stupidità nella quale una donna vegeta, ingenuamente colpevole. In lei una sensibilità malata, una specie di eccitazione cerebrale, una disposizione d'animo a lavorare di continuo, ad agitarsi nella amarezza, l'inquietudine, il malcontento di se stessa, un senso morale che era quasi risorto in lei dopo ognuna delle sue cadute, tutte le doti di delicatezza, d'elezione e di sventura si univano per torturarla.¹

Pochi anni più tardi Zola stesso definiva il suo *Thérèse Raquin* «un grande studio psicologico e fisiologico», confermando la validità teorica del *Corso di filosofia positiva* del Comte (1842), secondo cui i fenomeni psichici, sia individuali che sociali, sono sempre determinati da fattori fisiologici.

Il progetto del ciclo dei *Rougon-Macquart* di Zola si fonda sull'indagine dei caratteri che vanno a determinarsi sugli individui di una famiglia nel corso di cinque generazioni. Compare qui il concetto di *race*, una tara iniziale che condiziona l'intera discendenza, determinandone tutte le manifestazioni naturali, sulle quali esercita una potente influenza anche l'ambiente (*milieu*). Nei suoi saggi di critica letteraria Luigi Capuana concepiva il Naturalismo innanzitutto come un metodo d'analisi da condursi in chiave sia fisiologica che psicologica. Tuttavia, a suo giudizio, l'adesione a tali principi non comportava il necessario impiego dei temi e dei *milioux* socialmente degradati tipici del romanzo francese.

In Francia dominavano il dibattito scientifico Charcot ed i suoi esperimenti alla Salpêtrière, ai quali assistevano anche i letterati. Di fronte ad una narrativa incentrata quasi esclusivamente sul dato oggettivo, come prescriveva la convinzione zoliana che la letteratura dovesse abbandonare qualunque rappresentazione astratta dell'uomo, il Capuana, e prima il De Roberto, ne suggerirono un'altra che teneva presenti i risultati della scienza, ma sapeva assecondare le esigenze della forma, grazie alla quale i dati scientifici venivano «messi a posto».²

¹ E. – G. DE GONCOURT, *Le due vite di Germinie Lacerteux*, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 1951, 132.

² L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei: Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, N. Giannotta, 1896, 55, 70. De Roberto aveva sostenuto l'importanza del dato scientifico, il quale però non doveva mai limitare la libertà del romanziere.

La scienza sembrava ormai certa dell'esistenza di morbi trasmessi da una generazione all'altra, anche se ancora non si conoscevano le modalità di tale trasmissione. Nella recensione del 1878 a *Une page d'amour* di Zola, lo scrittore mineolo riassume le teorie scientifiche che il francese aveva premesso ai suoi volumi, ed aggiunge:

L'arte tende a [...] rinnovellarsi per mezzo della osservazione diretta e coscienziosa. Il difficile sta nel mantenere la giustezza delle proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata, e il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo.³

Inoltre afferma di voler accettare come essenziale la decisa volontà dello Zola di subordinare l'attività artistica alla nozione fisiologica di *eredità naturale*. Questo è il motivo costitutivo, appunto, dell'arte "realistica", nel senso che "perfeziona" il reale, portando alle estreme conseguenze la sua logica interna: «nella vita reale la legge ereditaria spesso vien attraversata dall'accidente», mentre nell'arte «eliminando il cieco accidente, creando una serie di circostanze simili a quelle che in altri *casi reali* hanno prodotto questo o quel risultato, l'arte [...] acquista un valore scientifico». Per Capuana lo studio della letteratura francese contemporanea è una necessità per chi voglia dare un orientamento a quella italiana; questo è il motivo per cui introduce il naturalismo francese in Italia. Nel decennio che va dal 1872 all'82, anno in cui pubblica la seconda serie degli *Studi della letteratura contemporanea*, egli ha un solo programma: studiare la letteratura contemporanea italiana e francese da un punto di vista scientifico, e in primo luogo analizzare quella realistica:

Una vera *forma artistica* indica una maniera di vedere e di sentire molto fuor del comune. Quando la forma ha una spiccata singolarità, vuol dire che questa proviene dal solido impasto dell'organismo. Si tratta di un *fenomeno*; [...]. Un caso letterario equivale ad un bel caso patologico.

Questa formulazione rientra fra le applicazioni di un'estetica basata sulla perfetta analogia con le scienze fisiologiche, che Capuana aveva trovato anche in Zola: di qui discende la teoria dell'opera d'arte come un "caso patologico", la quale tiene in considerazione non solo i dati fisiologici della materia narrata,

³ Cit. da C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

ma anche le leggi e le condizioni espressive dell'opera stessa; il critico deve – scrive Capuana – ricostruire tutte le componenti di un'opera, senza escludere quella biografica e fisiologica. Egli credeva anche alla storicità del dato bio-fisiologico, in base alla quale lo stesso uomo è visto come il prodotto di accumulo degli strati fisici e psicologici lasciati dalle generazioni precedenti.⁴ In Italia si diffondeva tra differenti discipline un interesse crescente per il patologico, grazie al recupero del pensiero del Comte da parte di un medico come Tommasi e di un filosofo come Spaventa. Un gran numero di critici letterari, quando parlavano di psicopatologia, facevano immediato riferimento alle teorie lombrosiane relative all'interpretazione psicopatologica del genio; ne furono coinvolti celebri scrittori come Leopardi e Tasso, che molta critica classificava come neuropatici, epilettoidi, etc. Il mineolo privilegiava la manifestazione patologica come strumento d'indagine critica, poiché essa, con tutto ciò che comporta di sintomatologia e prassi terapeutica, consentiva sia al medico che al letterato d'osservare quelle parti del corpo e dell'animo normalmente celate. Così egli riprendeva il binomio critico/scienziato, e gli conferiva il compito di studiare l'opera tentando d'indagarne il meccanismo profondo.

La farmacopea del tempo prescriveva il cloralio per il trattamento delle patologie nervose. Allora la medicina affrontava con desolante scarsità di mezzi le varie forme di «frenosi», che la psichiatria aveva individuato tra lo stato “normale” e la pazzia vera e propria. Probabilmente per tale ragione, in un primo momento, i medici preferirono accontentarsi dell'osservazione, almeno per ciò che riguardava le malattie “nervose”; e grosso modo fin oltre gli anni '80, neppure la narrativa che trattava di questo genere di disturbi impiegava un linguaggio medico specifico.

L'utilizzo della figura del medico e della sua ottica come filtro del racconto offriva allo scrittore naturalista sia l'opportunità di raggiungere la più compiuta oggettività espositiva, che quella di sfruttare un'ampia gamma di

⁴ «Grande ammiratore del romanziere, il Capuana fu ostile verso lo Zola teorico, principalmente perché, fra le massime del “naturalismo”, la fantasia non trovava posto, anzi ne era bandita, solo prescrivendosi agli artisti di procedere costantemente sotto il controllo della realtà oggettiva. Alla fantasia, appunto, il Capuana si attenne ogni volta che gli accadde di parlare d'arte; [...] e chi ne è senza, o scarsamente fornito, invano tenta corde che non risuonano» (C. ZIMBONE, *Luigi Capuana, Salvatore Farina, Arturo Graf, Ada Negri: segnalazioni critiche*, Catania, Ed. Greco, 1981, 11).

soluzioni, aderendo ad un codice che godeva di notevole divulgazione, dato che in questo periodo la ricerca scientifica evitava lo specialismo e l'isolamento. Tra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX il rapporto fra letteratura e medicina era diventato un mutuo scambio, che si reggeva sul comune interesse per la malattia. In chiusura del saggio su *Poésie et folie* (1908) due medici francesi, l'Antheaume e il Dromard, si domandavano se i due termini "normale" e "patologico" avessero davvero un senso in letteratura. Subito dopo chiamavano in causa il Bourget, allievo del Taine e maestro della critica d'impostazione psicologica, per il quale era insensato parlare di malattia in letteratura «se s'intende così opporre uno stato naturale e regolare dell'anima, che sarebbe la salute, ad uno stato corrotto e artificiale, che sarebbe la malattia». Per il Bourget esisteva dunque una sorta di continuità fra salute e malattia, che avviene in nome di uno "stato psicologico" mutevole. Poi si citava il Brunetière, maestro della critica biologico-evoluzionista, che sosteneva la netta opposizione tra patologia e salute, in ambito sia fisico che psichico, ed equiparava le nozioni di "mostruoso" e "singolare" a quella di "patologico". Per i due medici, l'importante era rintracciare nell'opera un *quid* d'eccezionalità in quanto tale, in grado di coinvolgere il pubblico; allora l'anomalia, la mostruosità, la patologia potevano a buon diritto diventare oggetto dell'opera letteraria.

Nella letteratura la follia femminile si presenta soprattutto come disturbo psichico legato alla sofferenza amorosa. In particolar modo nella storia del romanzo borghese la pazzia rappresenta per lo più il destino finale di donne infelici nel matrimonio o nella passione, che sovente hanno perduto l'oggetto d'amore.⁵ Il *topos* della "pazza", dalla *Fosca* (1869) di Ugo Iginio Tarchetti alla *Adele tozziana* (1909-'11), è caratterizzato da elementi di straordinaria fissità, per una sua generale tendenza a mantenersi identico da decennio a decennio, e mostra un certo potere di raccordo tra forme di poetica fra loro fortemente differenziate.

Tra l'Otto e il Novecento, in linea con l'idea fondamentale del Darwin, vennero elaborate delle teorie sulla "naturale" debolezza biologica della donna e sulla sua fragile costituzione psichica, che quindi suffragavano la sua ovvia

⁵ Cfr. M. FARNETTI, «*Pathologia amoris*». *Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano tra Otto e Novecento*, in AA.VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna: atti del seminario di studi* (Trento, Maggio 1992), a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, 247-65.

subordinazione sociale. Dopo aver negato la possibilità di qualsiasi espressione geniale nel sesso femminile, Lombroso aveva individuato «una speciale surrogazione del genio in alcuni straordinari fenomeni ipnotici e isterici, quali sono la telepatia, il medianismo [...] i presentimenti»;⁶ inoltre, egli collegava all'isteria una funzione mantico-medianica. La scuola lombrosiana connetteva l'epilessia alla genialità; ma dato che la donna non era in grado d'esser geniale, l'epilessia in lei s'intrecciava alla predisposizione alla vegggenza. Anche per Freud, la maggiore quantità di «rimozioni sessuali» costituiva la causa dell'«inferiorità intellettuale» della donna. In quanto depositaria, insieme alle altre femmine del regno animale, dei caratteri di carnalità, istintualità ed irreflessività, ella rivelava inequivocabilmente la sua inferiorità. Tuttavia, mentre Zola ed i naturalisti consideravano la donna un individuo da emancipare socialmente, la narrativa postnaturalistica tendeva a mantenere il preconcetto ideologico della distinzione biologica per giustificare la diversità morale ed intellettuale. In campo letterario tutto ciò si traduceva nell'antagonismo tra i due sessi; s'accentuavano le caratteristiche del fascino femminile per fare della donna l'atavica nemica dell'uomo. Le sue qualità di veggente, dovute ad una particolare abilità intuitiva e più istintive rispetto a quelle prevalentemente spirituali dell'artista, la rendevano mediatrice ideale con le dimensioni del mistero e del trascendente. Anche grazie al pensiero scientifico, la donna prediletta dai romanzieri era caratterizzata come sensuale, sterile, isterica e veggente.⁷ Alcuni scrittori del secondo Ottocento tendevano ad utilizzare la patologia femminile per esasperare, mediante il confronto con essa, il tormento psicologico che assilla i loro protagonisti maschili. Fosca, Marina, Ippolita Sanzio, in tono minore Giacinta, sono tutte “pazze” e donne-nemiche dei protagonisti per la loro carnalità distruttiva, ostacoli da superare per conquistare la libertà dello spirito. Anche in sede filosofica Schopenhauer, Möbius, Weininger formularono delle teorie sulla “pericolosità” della donna: i suoi diritti d'amore materno le derivavano dal dovere di generare; qualunque

⁶ C. LOMBROSO, *L'uomo di genio*, [1894] (cit. da CAVALLI PASINI, *La scienza...*, 224 e da LOMBROSO, *Delitto...*, 611: «il genio della donna sta nella pietà, anch'essa spesso mal corrisposta e derisa, anch'essa impulsiva e spontanea, e anch'essa spesso legata alla nevrosi, isterica in specie»).

⁷ B. MONTAGNI, *Angelo consolatore e ammazzapazienti: la figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999, 292: «Le malattie nervose (i nervi!), di pertinenza prevalentemente femminile, detengono un primato assoluto tra gli attributi che meglio contribuiscono ad esaltare la sensualità e il fascino di conturbanti eroine».

altro moto verso un'autonoma individualizzazione sarebbe stato punito con la sterilità. Nella narrativa le donne dotate di una qualche virtù intellettuale – peraltro unicamente funzionale a creare il dialogo con l'uomo, al fine di far emergere i suoi conflitti psicologici – sono sempre sterili o non assumono un vero ruolo materno. L'eccezionale sensibilità di Marina la rende mediatrice con l'occulto, ma anche inadeguata al matrimonio. La profonda intelligenza di Fosca, rara nelle altre donne, ha come contrappeso una condizione patologica che le vieta ogni funzione di sposa e di madre. Qualora venga assunto, il ruolo materno è contrassegnato dalla colpa, quasi fosse sacrilego, come nel caso di Giacinta. E Giuliana Hermil, gravida di un feto illegittimo, è "impura" per Tullio, che pure l'ha sempre tradita.⁸

II.2. *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti

In Italia gli scapigliati furono i primi testimoni dell'idea romantica che il destino individuale assuma concreto significato solo se valutato in relazione al ruolo della morte all'interno della vita: nell'eros, nel dolore e nella malattia.

La scrittura di Ugo Iginio Tarchetti venne profondamente influenzata dal romanticismo fantastico-irrazionale di Poe e di Baudelaire, ma da autodidatta della scienza, egli cercava conferme nell'investigazione scientifica e nutriva un personale interesse per il sonnambulismo, sperimentato sulla sorella Amalia. Tarchetti fu il primo in Italia a collocare un caso d'isteria al centro del romanzo *Fosca* (1869), l'ultima opera e la più importante, rimasta incompiuta a causa della sua morte per tisi alle soglie dei trent'anni. Il romanzo nacque dall'esperienza di un duplice amore realmente vissuto nel 1865 dal Tarchetti, il quale, a Parma, aveva incontrato in casa del suo capoufficio la cugina di costui, Angiolina, malata d'istero-epilessia e spaventosamente trasfigurata dalle sofferenze, che s'innamorò follemente di lui. Giorgio, il protagonista maschile di *Fosca*, è dunque l'*alter ego* dello scrittore ed anche l'io narrante, che s'accinge a stendere le memorie di una duplice storia d'amore a cinque anni dalla sua conclusione, quando il dolore s'è ormai affievolito, lasciandolo in uno stato di torpida confusione mentale:

⁸ Cfr. A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza...*, 190-255.

Più che l'analisi d'un affetto, più che il racconto di una passione d'amore, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia. – Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subito. [...]

Sento nondimeno che qualche cosa si è guastato nella mia testa: io non ho più cognizione di tempo, non ho più ordine nelle mie idee, non ho più lucidità nelle mie memorie [...].

Non so più pensare, non so più fermarmi lungamente sopra un'idea, non vedo più linee che separano il vero dal paradossale. Tutto mi sembra ora logico, naturale, possibile. Tutti i miei pensieri si urtano, si confondono, si perdono in un vortice che turbinava incessantemente nella mia testa. È là che tutto va a finire. Sento che la coscienza di me si è confusa.⁹

La malattia di cui parla Giorgio non è soltanto quella di chi gli ha imposto un amore smisurato e distruttivo, ma anche la sua propria complessione morbosa, quella cronica e congenita melanconia tanto simile a quella di Fosca, che lo spingeva irresistibilmente verso di lei.¹⁰ La sua indole, infatti, è nobile ed eccentrica, ma anche sensibilissima e tormentata:

Non ho mai potuto indovinare se la mia natura fosse piuttosto incompleta che esuberante; ma in qualunque modo, egli era ben certo che io mi innalzava sul livello delle nature comuni. [...] In tutta la mia vita ho operato come ho pensato – convulsivamente (F 245).

Scappato dall'abborrito paese natio in seguito ad una prima e dolorosissima passione, Giorgio si reca a Milano senza progetti e quasi «inconsciamente», dove incontra la bella Clara, una giovane sposa che gli ricorda immediatamente sua madre e che, se dapprima incarna una dolce promessa di guarigione, col tempo finisce per aggravare le sensazioni angosciose e lugubri dell'amante e per deperire a sua volta, sorbendo gli influssi del male di lui. Il giovane capitano e la «donna-anima» trascorrono pochi mesi di passione travolgente in un «abisso di felicità», finché un giorno l'idillio s'interrompe,

⁹ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, in *Tutte le opere*, II, a cura di E. Ghidetti, Rocca San Casciano, Cappelli, 1967, 243 (= F).

¹⁰ A.M. MANGINI, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000, 148: «Non solo il racconto [...] comincia con un'altra più antica malattia, ma pure quest'ultima rinvia essa stessa a qualcosa che la precede, una prima misteriosa «passione» svoltasi nella dimensione *inenarrabile* delle esperienze più sacre e misteriose. [...] Mentre l'*alfa* e l'*omega* del romanzo si perdono nell'*indicibilità*, il ricorrere dello stato morboso come conseguenza e insieme punto di avvio dell'esperienza erotica indica chiaramente che fine ed inizio, in quanto categorie dell'immaginario tarchettiano, sono uno».

rivelando un'essenza irrimediabilmente effimera: lui riceve un'improvvisa convocazione militare, deve abbandonare Milano e separarsi dall'amata, per trasferirsi in un'anonima ed inospitale cittadina. Qui Giorgio prende a frequentare la casa del colonnello, dove la malattia inchioda al letto la protagonista femminile della vicenda, la cui comparsa è annunciata prima dalle parole dell'anfitrione, che la presentano all'ospite, e poi dalle sue stesse agghiaccianti grida:

«Mia cugina è la malattia personificata, l'isterismo fatto donna, un miracolo vivente del sistema nervoso, [...] essa tiene il letto sette giorni della settimana, e anche oggi non sta meglio del solito. Mi dispiace che non l'abbiate veduta, è della voracità di una mosca». [...]

Un giorno, durante il pranzo, fui colpito da urla acute e strazianti che provenivano dalle stanze della signora. [...] Non solo quelle grida erano orribilmente acute, orribilmente strazianti e prolungate, ma io non aveva immaginato mai che vi potesse essere qualche cosa di simile nella voce umana; o essendovi, non mi pareva possibile che l'uomo da cui era uscito una volta tal grido potesse vivere ancora (F 271, 273-74).¹¹

L'assenza di Clara produce nella fantasia del protagonista un'immagine tutta ideale ed astratta di lei, la cui concretezza si trasfigura nell'alone nostalgico del ricordo. In sostituzione dell'oggetto amato, l'eros si fissa feticisticamente su una parte di esso, deputata a significarne la totalità: un capello di Clara, il guanciale ancora intriso del suo profumo, che l'amante copre di baci insaziabili.¹²

Il ritratto di Fosca è l'antitesi esatta dello splendore di Clara: il suo volto lascia trasparire un teschio, la sua fisionomia è quella d'una strega, d'un essere al confine tra la vita e la morte; ma la sua bruttezza non è dovuta tanto a disarmonia dei lineamenti, quanto alla «rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto sulla sua persona». La gran parte delle manifestazioni del

¹¹ MANGINI, *La voluttà...*, 154: «Ecco l'ultima e più riuscita delle personificazioni tarchettiane della femminilità distruttrice che fa il suo ingresso nel romanzo – e nella vita del protagonista – come *donna-assenza* e impone la propria perturbante presenza nel vuoto creato dal suo non-esserci, un vuoto che immediatamente si riempie d'inquietudini e indecifrabili minacce».

¹² «Il feticismo erotico ha per oggetto, o una certa parte del corpo del sesso opposto, o una certa parte della toeletta della donna, o anche una stoffa che serve all'abbigliamento. [...] Nel feticismo fisiologico, sono principalmente l'occhio, la mano, il piede e i capelli della donna che divengono spesso il feticcio; nel feticismo patologico sono queste stesse parti del corpo quelle che divengono l'oggetto unico dell'interesse sessuale» (R. VON KRAFFT-EBING, *Psicopatologia...*, 206-07).

suo male è quella che ritroviamo nei coevi trattati scientifici che descrivono la fenomenologia isterica, pure se qui i sintomi non sono predisposti in modo da delineare un quadro clinico preciso: iperemotività spasmodica che sfocia in urla e convulsioni, magrezza scheletrica, sonni convulsivi notturni, costante temperatura febbricitante, comportamento mutevole ed estremamente incoerente. Un giorno, il semplice passaggio d'un convoglio funerario le provoca una violenta emozione, che fa esplodere tutti i sintomi del suo morbo: «Ella lo vide, impallidì, retrocesse, si cacciò le mani nei capelli, emise un urlo terribile, e cadde rovesciata sul pavimento. Le sue cameriere accorsero e la trasportarono nelle sue stanze in preda alle convulsioni più violente» (F 282-83). Il medico di reggimento, l'unica persona per cui il neo arrivato nutre simpatia ed amicizia, recita una parte determinante nello svolgimento della intera vicenda, in particolare come mediatore negli incontri tra i due protagonisti.¹³ E a Giorgio, incredulo e meravigliato per la subitanea ed inguaribile passione di Fosca, il dottore spiega che nelle donne l'isteria è «la malattia dell'amore»:

È una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili. La nostra scienza vien meno nel definirli. Possiamo afferrare un sintomo, un effetto, un risultato particolare, non l'assieme dei suoi mali, non il loro carattere complessivo, né la loro base. Possiamo curarla come empirici, ma non come medici. E'una malattia che è fuori della scienza; l'azione dei nostri rimedi è paralizzata da una serie di fenomeni e di complicazioni, che l'arte non può prevedere. [...] il fondamento dei suoi mali è l'isterismo, un male di moda nella donna, un'infermità viziosa che ha il doppio vantaggio di provocare e di giustificare. Quella creatura è d'una irritabilità portentosa, ha i nervi scoperti (F 274-75).

Nel romanzo la figura del medico, che pure ammette tutta l'insufficienza della propria arte di fronte ad un caso arduo come quello di Fosca, assume molti dei connotati che saranno poi costanti in questo tipo di narrativa: è il personaggio calmo e razionale deputato all'analisi scientifica di certi fatti, prescrive il riposo e la valeriana alla sua paziente, sostiene moralmente la fragile sensibilità del protagonista, svolge un compito decisivo per la svolta finale che imbocca l'azione. Egli esprime una visione schiettamente materialistica della psiche, circostanziata da giudizi (e pregiudizi) assimilabili a

¹³ Cfr. B. MONTAGNI, *Angelo...*, 225-26.

quelli diffusi in quel periodo da Lombroso, in particolare quelli sull'isteria femminile:

Voi altri spiritualisti vivete costantemente in un mondo pieno di ubbie, non capite nulla della natura umana; avete fatto dell'onestà della donna una questione di virtù e di carattere, mentre non è quasi mai che una questione di nervi e di temperamento (F 312).

In una lettera all'amato Fosca traccia la storia del proprio male con termini che descrivono un'affettività morbosamente intensa, la quale parrebbe strutturarsi a partire da una predisposizione congenita:

Io nacqui malata, uno dei sintomi più gravi e più profondi della mia infermità era il bisogno che sentiva di affezionarmi a tutto ciò che mi circondava, ma in modo violento, subito, estremo. [...] La mia potenza di affettività non aveva né modi, né limiti; era una febbre, una espansione, un'irradiazione continua; avrei potuto amare tutto l'universo senza esaurirmi (F 329).

Disperatamente innamorata di Giorgio, la donna utilizza i sintomi isterici per legarlo a sé; giorno dopo giorno lo circonda con attenzioni ossessive ed asfissianti richieste d'affetto, facendo ripiombare il protagonista in quello stato d'inerte prostrazione dal quale lo aveva temporaneamente guarito l'idillio primaverile con Clara. Di fronte alle atroci sofferenze di Fosca, infatti, si sente pervadere da un fitto groviglio di sensazioni intense e contrastanti, che trascorrono dalla pietà, all'orrore alla frustrazione impotente:

Tutto era eccezionale nella sua condotta, tutto era contraddittorio; la sua sensibilità era sì eccessiva, che le sue azioni, i suoi affetti, i suoi piaceri, i suoi timori, tutto era subordinato alle circostanze le più inconcludenti della sua vita d'ogni giorno. In una sola cosa era costante, nell'amare e nel contraddirsi, [...] Ella aveva degli eccessi di tristezza e di disperazione veramente spaventevoli. La pietà che ne sentiva mi lacerava il cuore. Spesso era assalita da emicranie sì violente che ne diventava come pazza. Si lacerava i capelli, e tentava di percuotere la testa alla parete. [...] Passava da un eccesso all'altro, ad un tratto, senza cause apparenti; e non aveva alcuna moderazione né nei suoi dolori, né nelle sue gioie (F 355-58).

Se fin da giovane Giorgio aveva più volte nutrito il desiderio del suicidio, ora cova l'incubo terrifico che quella creatura mostruosa voglia trascinarlo con sé nella tomba o possa contagiargli la sua malattia mortale: « – Come sei bello

così malato – mi disse – se tu non soffrissi vorrei vederti sempre così. Farei patto di passare tutta la mia vita in questo modo, vicino al tuo letto a guardarti» (F 373); e la compassione di Giorgio, pur sincera, diventa un alibi vittimistico per giustificare la propria melanconica inerzia:

oltre alla fissazione terribile che s'era impadronita di me [...] – che essa volesse trascinarci con sé nella tomba – (e io la vedevo avvicinarsi, deperire miseramente ogni giorno) m'era pur fisso in capo che lo spavento incussomi da que' suoi accessi nervosi, la vicinanza continua, il contatto, quel non so che di morboso che vi era in lei, avrebbero dovuto, o tardi o tosto, sviluppare in me la stessa malattia. V'erano momenti in cui sentiva salirmi tutto il sangue alla testa, provava un tremito violento in tutta la persona, sentiva un'oppressione terribile al petto, e non poteva sollevarmene liberamente che piangendo dirottamente e gridando. Che era ciò? Avrei io ereditato da lei questo male? Sarebbe stato questo il premio che avrei ricevuto della mia pietà? (F 376).

Disseminate lungo l'intero percorso narrativo, le fosche premonizioni della fine della relazione adulterina tra Giorgio e Clara ad un certo punto si compiono, e la donna è costretta ad abbandonare il suo amante in un penoso abisso di disperazione. A questo punto è Clara a rivelargli un volto mostruoso e crudele, mentre Fosca gli appare l'unica donna che lo ha veramente amato.

Il romanzo viene terminato, ma la stesura dell'ultima «notte fatale» – in cui il protagonista avrebbe infine appagato lo smisurato desiderio della donna ormai moribonda – ritenuta dallo scrittore d'importanza cruciale ma da lui continuamente rinviata, sarà per sempre impedita dalla sua morte. Il giorno dopo la notte del sacrificio di Giorgio Fosca muore felice, sentendosi finalmente amata; e quel contagio che lui aveva tanto temuto gli si è irrimediabilmente comunicato:

Il mio respiro si arrestò, le mie vene parvero scoppiare, il mio cuore schiantarsi; una tenebra mi passò davanti agli occhi, i miei muscoli si contrassero con uno spasimo atroce, brancicai un momento come per afferrarmi a qualche cosa, proruppi in un urlo acuto, disperato, straziante, quale non aveva mai inteso uscire da petto umano, se non forse da quello di Fosca, e caddi fra le braccia del dottore che era corso in mio aiuto. Quella infermità terribile per cui aveva provato tanto orrore mi aveva colto in quell'istante; la malattia di Fosca si era trasfusa in me: io aveva conseguito in quel momento la triste eredità del mio fallo e del mio amore (F 425-26).

Seguendo il Roda, che definisce la donna-tipo tarchettiana un'entità sineddochica e sconcretizzata, possiamo identificare nella protagonista più che una malata la figurazione stessa della donna-malattia.¹⁴ L'infelicità amorosa gioca un ruolo fondamentale nell'exasperare l'ipersensibilità congenita e patologica di Fosca, la quale, infatti, detestava se stessa a causa della propria deformità fisica, che le avrebbe precluso per sempre la possibilità di essere amata. Nel complesso, il suo isterismo non è descritto in termini scientificamente canonici, ma sembra ancora la sintesi di più disturbi psicofisici, secondo una concezione multipolare della malattia destinata a tramontare di fronte al quadro fisio-patologico tracciato da Charcot alcuni anni dopo. Qui, infatti, la malattia si presenta ancora come la traduzione narrativa di un'esuberanza eccessiva e pericolosa, di una sensualità polimorfa e distruttiva. Se Fosca è predestinata già dal nome ad incarnare la femminilità mortifera, come una sorta di correlativo oggettivo della morte, allora rappresenta – come ha rilevato la gran parte dei critici – l'esatto doppio di Clara, la quale, di contro, svolge il ruolo della solarità sentimentale; e l'una e l'altra donna – aggiungo – sembrano esprimere le due parti scisse ed inconciliabili dell'anima di Giorgio. In *Fosca* la protagonista diventa sia l'emblema delle immani e minacciose potenze naturali che ostacolano l'aspirazione dell'uomo ad aderire alla norma, che la comoda giustificazione della sua inettitudine esistenziale. Giorgio, infatti, si configura come uno dei primi inetti della letteratura italiana moderna, trovando ragione della propria incapacità di scelta nel potere di «quella creatura selvaggia, resa terribile dalla deformità e dalla malattia».¹⁵

¹⁴ V. RODA, *Homo duplex: scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, 52-61: «per l'esplicito od implicito confondersi dell'affezione morbosa col personaggio che ne è affetto. La fusione e confusione è esplicita in Fosca, nella quale il congenito predicato della malattia – 'Io nacqui malata' – finisce per assimilarsi al soggetto, esaurendo nel proprio circuito la *quidditas* d'una creatura che non è una donna malata, ma la malattia fatta donna». È la stessa protagonista, del resto, ad autodefinirsi così fin dall'inizio: «L'infermità è in me uno stato normale, come lo è in voi la salute» (F 279).

¹⁵ E. GHIDETTI, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica, 1968, 264-65: «L'evasione da un ordine ipocrita e oppressivo si realizza così nella dimensione della malattia che si configura come il nucleo ispiratore del romanzo *Fosca*, [...]. Il nevrotico Giorgio che si sente morire accanto a Fosca, è il capostipite di malati e convalescenti più o meno illustri alla cui fantasia accesa e ai cui sensi raffinati dal dolore si presentava l'illusione di un'*art d'exception*».

II.3. *Malombra* di Antonio Fogazzaro

Numerosi personaggi della letteratura coeva sono caratterizzati dalla triplice sintomatologia dell'isteria, dell'epilessia e del misticismo, in linea con le teorie formulate da Lombroso e da Nordau. Tuttavia, se per lo scienziato l'esaltazione mistica faceva parte del disturbo epilettico o isterico, nel romanziere l'epilessia o l'isteria restavano peculiari della donna, ma provocavano la maturazione d'una crisi mistica nell'uomo, che diventava il vero fine di tutto il processo.

Di profonda fede cattolica, Fogazzaro era attratto dalla prospettiva di conciliare il cristianesimo con le acquisizioni della scienza contemporanea, in particolare l'evoluzionismo darwiniano. Esso non costituiva, a suo giudizio, una contraddizione del dogma religioso, in quanto la materia s'evolverebbe verso forme d'esistenza superiore; e la morale cristiana era naturalmente evoluzionista, fondandosi sullo sforzo costante dell'uomo di dominare l'animalità primigenia, in direzione del predominio dello spirito sugli istinti. La concezione dell'anima rappresentava lo sforzo centrale di Fogazzaro nel conciliare darwinismo e Rivelazione: ad un certo punto dell'evoluzione, Dio sarebbe intervenuto per determinare il salto di qualità dal bruto all'uomo, infondendo in questo l'anima. Nel discorso del 1872 *Dell'avvenire del romanzo in Italia* Fogazzaro sosteneva che il narratore contemporaneo, sull'esempio della scienza moderna, dovesse penetrare oltre la superficie dell'anima dei personaggi. Quindi richiamava l'attenzione sulla psicologia del profondo, identificando in questa non solo una dimensione essenziale del personaggio, ma l'origine stessa della creazione artistica.

Fin dai primi anni Ottanta Fogazzaro aveva tentato di conciliare le nuove teorie psicologiche con i precetti della fede cristiana, ipotizzando l'azione degli spiriti dietro i fenomeni metapsichici e paranormali.¹⁶ *Malombra*, pubblicato nel 1881, presenta una vicenda pervasa di mistero ed occultismo, dove l'analisi psicologica viene approfondita fino a sondare le più sottili inquietudini

¹⁶ Ritroveremo il nesso tra l'eziologia delle patologie nervose e l'interesse per lo spiritismo anche nella prefazione che Fogazzaro scriverà nel 1898 per l'edizione francese di *Malombra*: «Avant d'écrire *Malombra* je m'étais plongé dans l'occultisme; j'avais été fasciné par une philosophie étrange où le mysticisme indien était mêlé au mysticisme chrétien» ('Prima di scrivere *Malombra* mi ero immerso nell'occultismo; ero rimasto affascinato da una strana filosofia in cui il misticismo indiano era mescolato al misticismo cristiano'; la traduzione è mia).

dell'anima dei protagonisti. Nel romanzo l'indagine sui conflitti tra la sfera della sensualità e quella dello spirito ci porta lontano dall'oggettività naturalista, verso una dimensione arcana ed inafferrabile.

Il giovane e misconosciuto scrittore del romanzo *Un sogno*, Corrado Silla, è misteriosamente invitato in un lugubre castello, arroccato su alture brumose e selvagge, da un vecchio ed ombroso gentiluomo, il conte Cesare, che è da molti ritenuto suo padre naturale. Nel remoto maniero abitato da fantasmi il vecchio misantropo convive con una fanciulla orfana, sua nipote Marina, bellissima, demoniaca e ribelle. La giovane, suggestionata da un messaggio fortunatamente ritrovato in un ripostiglio segreto, immagina di essere la reincarnazione dell'ava Cecilia, la *Matta del Palazzo*, rinchiusa fino alla morte in una stanza di esso dal padre di Cesare, per gelosia d'un innamorato precedente. Convinta di dover rivivere le tappe salienti della vita di lei per vendicarla, l'eterea marchesina si trasforma in erinni vendicatrice sul burbero zio discendente del persecutore, ed in amante diabolica di Corrado, che identifica nell'antico e redivivo innamorato di Cecilia. Ed al primo provocherà un colpo apoplettico, apparendogli di notte fuori di sé e nell'atto d'evocare il nome della defunta e il delitto; poi, in uno stato d'eccitazione parossistica compare al capezzale dell'agonizzante per maledirlo. Dopo un banchetto sacrilego accanto al cadavere di Cesare, Marina fulmina con un colpo di pistola Corrado, il quale, pur stregato dal suo fascino, l'ha delusa negando le reincarnazioni. Infine, come uno spettro delirante, attraversa sulla sua barca il lago in tempesta e scompare per sempre negli abissi del golfo di Val Malombra.

Le strutture ed i *tòpoi* del noir e della narrazione metapsichica, già esaltati dal Fogazzaro,¹⁷ si riflettono nell'architettura del romanzo: le premonizioni oniriche, le rivelazioni medianiche, le parole scritte col sangue, l'animazione di oggetti, le allucinazioni e i delirii, alimentando una continua *suspense* preannunciano le catastrofi. E l'enigmatica, nerissima, demonica Marina, con le sue chiome corvine e lucenti, le iridi azzurre e lampeggianti come diamanti, le mani bianchissime e gelide, con la sua risata satanica, la sua interiorità misteriosa, ripete il tipo romantico-decadente della *beauté funeste*.

¹⁷ Nell'*Avvenire del romanzo* (1872) Fogazzaro aveva insistito sulla necessità di rinnovare la narrativa sotto il segno della contemporaneità e della psicologia.

Corrado cela nel proprio animo un dissidio contorto tra impulso sensuale ed anelito mistico, sviluppando la struttura psicologica tipica del personaggio di crisi, in cui confliggono inattingibili aspirazioni ideali ed estetiche, incoercibili forze istintuali e complessi d'inetitudine. All'inizio di *Malombra* Silla si fa portavoce del pensiero dell'autore, postulando l'esistenza d'una parte dell'anima, che si nutre in un «misterioso contatto con Dio», e aggiunge:

È un gran torto [...] della psicologia moderna, di non aver sufficientemente osservato i fatti interiori che vengono in appoggio di tale contatto. [...] I sogni profetici, i presentimenti, le subitane ispirazioni artistiche, le illuminazioni fugaci della nostra mente, i ciechi impulsi al bene e al male, [...] certi movimenti involontari della nostra memoria, sono probabilmente opere di spiriti superiori, parte buoni, parte malvagi.¹⁸

L'ingresso in scena della nipote del conte è preannunciato dall'eco languida e misteriosa del suo vecchio pianoforte, che suona un brano del *Don Giovanni* di Mozart con una melodia così maliarda e stregata che Steinegge commenta «Suona come un maligno diavolo che abbia il vino affettuoso» per poi ammonire il già rapito Silla «Vi consiglio di non credere alla sua musica, signor» (M 48). È notte fonda, una placida notte agostana del 1864, e *mademoiselle*, non riuscendo a prender sonno, si mette a scrivere una lettera all'amica Giulia: «Mandami una bocchetta d'*ignatia*;¹⁹ ho i nervi scordati come un pianoforte di collegio. È mezzanotte e non possiamo dormire né io né il lago che se ne lagna qui sotto» (M 49). Gli archetipi culturali cui risale la patologia di Marina, appassionata cultrice d'arte e letteratura, sono segnalati nel testo sia dalle «moltissime opere forestiere e nostrali di scienze occulte» (M 25) contenute nella libreria del Palazzo, che dal repertorio delle sue letture di gusto romantico, gotico e decadente: «Byron e Shakespeare [...], Poe e tutti i romanzi di Disraeli, suo autore favorito [...]; aveva tutto Musset, tutto Stendhal, le *Fleurs du Mal* di Baudelaire» (M 63). Il ritratto dell'altera protagonista evidenzia alcune linee caratteristiche della donna nervosa: lo spirito seduttivo e mordace, il pallore febbricitante dell'incarnato, le mani gelate, la figura sinuosa ed elegante, il viso minuto e delicato di bimba

¹⁸ A. FOGAZZARO, *Malombra*, introd. e note di V. Branca, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, 94 (= M).

¹⁹ Probabilmente l'*ignatia amara*, una pianta contenente due alcaloidi con proprietà nervine, tuttora usata come rimedio omeopatico negli stati d'ipotonia dell'umore.

capricciosa, i grandi occhi corruschi e penetranti «fatti per l'impero e per la voluttà» (M 53). All'inizio donna Marina considera una follia la credenza nella metempsicosi suggeritale dal sinistro messaggio:

Quella donna non era sana di mente. Lo diceva la tradizione, lo confessava lei stessa [...], quand'anche il concetto sostanziale dello scritto non bastasse per sé a dimostrarlo. Lo scritto era dunque un frutto del delirio. Solo qualche ricordo della vita anteriore che si destasse ora nell'animo di lei, Marina, potrebbe dimostrare l'opposto (M 83-4).

L'insorgere dell'ossessione della protagonista viene descritto con termini affini a quelli usati dalla scienza psichiatrica coeva per descrivere la sintomatologia dell'isteria femminile (la febbre, la mania, le urla, l'afasia): «Conseguenza di quella notte fu per Marina una violenta febbre cerebrale di cui nessuno poté indovinare la causa. [...] Quando vedeva il conte, e anche solo all'udirne i passi pel corridoio vicino, l'ammalata diventava furibonda, urlava, smaniava senza articolare parola» (M 86).²⁰ Nel seguito della narrazione l'aggravarsi del male viene spesso adombrato da foschi presagi, paramnesie e lampi di *déjà vu*:

Ai suoi piedi oscillava l'ombra rotonda del candeliere. Fu assalita, pietrificata da una delle sue reminiscenze misteriose. Le pareva esser venuta su quella soglia un'altra volta, anni ed anni addietro, di notte, discinta, con i capelli sciolti, aver visto ai suoi piedi l'ombra oscillante del candeliere, il lume intorno a sé per breve spazio di pareti e di pavimento, e, là davanti, lo stipo nero, i caratteri arcani (M 243-44).

L'eroina di Val Malombra, dalla grazia conturbante e dal talento geniale, è vittima di un'allucinazione spiritica. Man mano che s'acuisce il suo squilibrio psichico, il lessico acquisisce una specificità scientifica sempre più accentuata.

²⁰ «Je considère comme *probable* l'existence de deux sortes de suggestion mentale: l'une conditionnée par une exaltation des sens [...]; et une autre conditionnée par une paralysie complète des sens, avec l'exaltation tout à fait exceptionnelle du cerveau. Dans ce dernier cas, il y a toujours une sorte de fièvre localisée au cerveau tout seul. La tête est chaude, les membres froids. On dirait que toute la force nerveuse s'est concentrée dans les hémisphères»; 'Io considero come *probabile* l'esistenza di due specie di suggestione mentale: una condizionata da un'esaltazione dei sensi [...]; ed un'altra condizionata da una paralisi completa dei sensi, con l'esaltazione del tutto eccezionale del cervello. In quest'ultimo caso, c'è sempre una sorta di febbre localizzata soltanto nel cervello. La testa è calda, le membra fredde. Si direbbe che tutta la forza nervosa s'è concentrata negli emisferi'; la trad. è mia (OCHOROWICZ, *De la suggestion...*, 526).

All'inizio il suo comportamento è descritto con una prevalenza di termini generici (*mistero, destino, fascino*); in seguito il lessico si colora di sfumature più adatte a designare un atteggiamento patologico (*folia, matta, convulsioni terribili, delirio*; compaiono parole quali *spiritismo, sonnambulismo*), per il quale la mania spiritista è dovuta allo sdoppiamento della personalità, frequente nei casi d'isteria. Troviamo anche un vocabolo chiave nella designazione della sindrome isterica: *accesso*; mentre nelle ultime pagine s'addensano i termini medico-psichiatrici (*depressione, apiressi completa, polso di cento battute, accesso nervoso, monomaniaci...*) ed il dottore emette una puntuale diagnosi clinica:

Vedono, dopo il travaglio nervoso di stanotte quella donna lì doveva essere a terra, oggi, sfasciata. Ma no; non abbiamo che il pallore veramente straordinario e la cerchiatura livida degli occhi. [...] Qui, mi son detto subito, l'accesso nervoso sussiste ancora, questa calma non è fisiologica [...]. Mi ha investito con una veemenza! Anzi, se debbo dire il vero, si è scagliata più contro di Lei, signor commendatore, che contro di me, perché ha compreso subito, con l'acume de' monomaniaci, che dovevo aver parlato con Lei (*M* 419-20).²¹

Il misticismo della marchesina presenta similarità essenziali con la definizione che di esso propone il lombrosiano Max Nordau in *Degenerazione*:

Questo vocabolo [*misticismo*] indica uno stato della mente in cui si crede di avvertire o di presentire relazioni ignote ed inesplicabili tra i fenomeni; in cui si riconosce nelle cose un accenno a misteri, che si considerano siccome simboli mediante i quali una forza occulta cerca di scoprire o di indicare miracoli d'ogni specie, ad indovinare i quali il più delle volte ci si affatica invano. Tale stato della mente è congiunto sempre con eccitazioni dell'animo [...].

Il mistico vede tutti i fenomeni del mondo e della vita sotto un aspetto differente dall'uomo sano. La più semplice frase ch'egli pronuncia gli sembra un accenno a qualche cosa di occulto; nei movimenti ordinari e naturali vede cenni segreti; tutti gli oggetti hanno per esso lati nascosti e profondi; [...]. In casi estremi questo morboso modo di vedere, assume le proporzioni dell'allucinazione la quale si impossessa, di regola, dell'udito, ma può colpire altresì la vista e gli altri sensi. In tali casi il mistico non si limita più a supporre o ad indovinare alcunché di misterioso nelle cose vedute, ma vede ed ode cose che per uomini sani non esistono affatto. (*D* 90-1)

²¹ «Siamo ben lontani dall'atteggiamento del Follini di *Giacinta*, fiducioso nei poteri illimitati della scienza, capace di classificare ogni sintomo della paziente [...]. Il dottore è terrorizzato» (B. MONTAGNI, *Angelo...*, 302).

A proposito della tenebrosa sensualità di Marina, avvolta da un alone magnetico ed elettrizzante, troviamo un riferimento ancora in Nordau:

Nella mente di un tale degenerato esistono [...] sempre anche idee sessuali, e ad ogni impressione che riceve da esseri o da cose vi associa anche pensieri erotici. [...] Così avviene che nella maggior parte dei casi il misticismo ha una tinta erotica distinta e che il mistico, interpretando le sue idee nebulose, inclina sempre ad ascrivere alle stesse un contenuto erotico. (D 119)

In *Malombra* ci sarebbe una storia di reincarnazione oppure un caso clinico di sdoppiamento della personalità (che oggi chiameremmo schizofrenia). Lo stesso Fogazzaro descriveva nel complesso la vicenda di Marina come un arduo caso psicopatologico, piuttosto che come un fenomeno di reincarnazione o possessione. L'ambiguità interpretativa permane tuttavia, ed autorizza allora l'ipotesi di Ghidetti che il narratore considerasse ancora la malattia mentale come una sorta di tramite, pericoloso ma privilegiato, con la sfera del trascendente.²² *Malombra*, in questo senso, rappresenta un testo esemplare come drammatizzazione in termini gotici e decadenti della suggestione mentale, e come tentativo d'articolare organicamente in un'opera narrativa un fenomeno d'anomalia psichica, generatosi in una mente predisposta e labile come quella di Marina.²³ Attraverso il motivo della metempsicosi – osserva Finotti – «la vicenda di Marina si collega ai motivi più caratteristici del perturbante freudiano: la relazione con la morte, il tema del doppio, il ritorno dell'uguale, la coazione a ripetere il passato».²⁴ La marchesina percepisce in se stessa un'alterità che si fa pian piano così ingombrante, da costringerla a seguire le tracce di una vita precedente. Molti elementi che collegano il romanzo ed il saggio freudiano derivano dal comune interesse per la letteratura fantastica di Hoffman e Poe, ma Fogazzaro

²² E. GHIDETTI, *Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento*, «Il Ponte», a. XLII, n. 6, nov.-dic. 1986, 112-15.

²³ Cfr. G. BALDI, *Darwinismo e parapsicologia in Fogazzaro*, «Critica letteraria», III, 8, 1975, 568-71, e la bella introd. di V. Branca, X-XI: «E' l'interesse alla psicologia e alle nuovissime scienze dell'anima – e non una fede spiritistica – che domina nel Fogazzaro di *Malombra*. [...] L'elemento metapsichico si offre al Fogazzaro soprattutto come mezzo nuovo e *à la page* per creare e animare il mistero e il favoloso».

²⁴ Cfr. F. FINOTTI, *L'inconscio in Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica* (atti della giornata di studio: Vicenza, 16 maggio 1997), a cura di G. Pizzamiglio e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999, 140.

compiva un passo importante, anticipando direttamente la svolta psicanalitica: lo spiritismo, la metempsicosi, gli elementi fantastici perdono via via di pregnanza oggettiva, per spostarsi all'interno delle dinamiche psicologiche del personaggio; gli elementi ripresi dalla tradizione del romanzo fantastico e del *noir* tendono ad essere riattualizzati come sintomi d'una psicologia del profondo.

Nella *Préface* (1898) alla traduzione francese di *Malombra*, Fogazzaro confessava di aver lasciato che vi emergessero liberamente i contenuti del proprio mondo interiore e s'esprimessero nei protagonisti:

Il [*le roman*] s'est emparé de tout ce que j'avais chez moi – idées, amours, chagrins, souvenirs [...]. *Malombra* a paru il y a dix-sept ans, lorsque ma jeunesse était déjà derrière moi, mais il avait germé depuis bien longtemps au fond de mon coeur. [...] Pas un mot du roman n'existait encore sur le papier et la belle, hautaine, fantasque Marina de Malombra me hantait déjà; j'en étais amoureux et rêvais de m'en faire aimer. Elle était pour moi la femme qui ne ressemble à aucune autre, et je l'avais pétrie d'orgueil pour l'inexprimable plaisir de la dompter. [...] elle est bien ce voluptueux mélange féminin de beauté, d'étrangeté, de talent et d'orgueil que je recherchais avec ardeur dans ma première jeunesse. [...] Edith n'est qu'une réaction de la conscience et du sentiment religieux: elle est née de la terreur d'un abîme.²⁵

La scrittura – ammise l'autore – diventava uno strumento per far materializzare, proiettandoli all'esterno, i propri fantasmi interni, nel tentativo di soggiogare l'oscura potenza che li generava; fungeva da veicolo ed insieme controllo di energie psichiche compresse. Si trattava di un'anticipazione della tesi fondamentale del saggio di Freud *Il poeta e la fantasia* (1907), che avrebbe individuato la genesi della creatività poetica nel rapporto tra liberazione e idealizzazione.

²⁵ *Préface*, XLIII-IV, riprod. in A. FOGAZZARO, *Malombra...*, XLII-V: 'Esso [*il romanzo*] s'è impadronito di tutto ciò che avevo dentro di me – idee, amori, dolori, ricordi [...]. *Malombra* è apparso diciassette anni fa, quando la mia giovinezza era ormai alle mie spalle, ma aveva germogliato già da tempo nel fondo del mio cuore. [...] Non una parola del romanzo esisteva ancora sulla carta, e la bella, altera, stregata Marina di Malombra già mi ossessionava; io ne ero innamorato e sognavo di farmi amare da lei. Ella era per me la donna che non assomiglia a nessun'altra, ed io l'avevo colmata d'orgoglio per l'inesprimibile piacere di domarla. [...] ella è proprio quella voluttuosa miscela femminile di bellezza, di stravaganza, di talento e d'orgoglio che io ricercavo con ardore nella mia prima giovinezza. [...] Edith non è che una reazione della coscienza e del sentimento religioso; ella è nata dal terrore di un abisso' (la traduzione è mia).

Sin dalla fine del secolo Fogazzaro esponeva nelle sue conferenze gli sviluppi della psicologia contemporanea. Il romanzo anticipava i temi che saranno ribaditi più chiaramente nel celebre discorso del 1895 *Per una nuova scienza*, dove la «nuova scienza» è la psicologia del profondo, di cui l'autore individua la nascita nel magnetismo di Mesmer, rievocandone le alterne fortune fino alla riabilitazione dell'ipnotismo da parte di Charcot. Nel discorso il rapporto con un universo soprannaturale si conferma un'esigenza costante per Fogazzaro. Sua peculiarità era il tentativo di spostare sul piano mistico il problema dei fenomeni metapsichici, pur senza sottrarlo al suo sostrato scientifico, ed opponeva polemicamente alla scienza occidentale, positivista e materialistica, la civiltà orientale, assai più sensibile al richiamo della quarta dimensione: invitava dunque a studiare «le occulte facoltà dell'uomo nei fatti ordinari della sua vita normale prima che nei fatti meravigliosi. Esaminate questi fatti con lo spirito scientifico europeo, ma consideratene la natura [...] con lo spirito scientifico dell'Oriente».²⁶ Nel capitolo III, dopo aver riportato alcuni casi di suggestione ipnotica considerati riusciti dalla scienza medica, egli conclude:

Io non so come nello stato ipnotico l'idea d'una ferita faccia arrossare la pelle e spicciarne il sangue, ma osservo che il potere delle emozioni morali sul fisico è provato da tutti; che molti possono prodursi in questa o in quella parte del corpo una sensazione con un semplice comando mentale, che quindi la suggestione ipnotica solo esagera straordinariamente una facoltà normale dello spirito umano. [...] il pensiero ha la virtù di produrre da solo profonde trasformazioni dell'organismo di cui si serve, ha la virtù di conformarlo da sé in un punto dove mira e colpisce: quindi molto probabilmente l'organismo è un prodotto del pensiero come noi spiritualisti vogliamo e non il pensiero un prodotto dell'organismo come vuole la scienza materialista (NS 157).

Fogazzaro si dichiara convinto dell'esistenza di «una parte del nostro essere di cui non abbiamo coscienza», di un'«oscura regione dell'anima», che la psicologia doveva riconoscere e studiare. Egli sottolinea più volte che non solo la psicologia individuale, ma anche quella collettiva subisce processi di rimozione. La scienza vorrebbe imporre la propria logica a tutta la realtà, ignorando le esperienze non spiegabili secondo il modello razionalistico;

²⁶ A. FOGAZZARO, *Per una nuova scienza*, in *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1905, 182 (= NS); cfr. G. BALDI, *Darwinismo...*, 569-76.

invece la moderna scienza dell'anima lotta contro le resistenze degli scienziati tradizionali, incapaci d'ammettere una ricerca volta all'indagine di leggi non razionali e deterministiche, ma contraddittorie ed imprevedibili. L'"inconscio" qui – dove il termine è sia aggettivo che sostantivo – indica già una dimensione specifica della psiche individuale, legata alle sue esperienze, alle sue pulsioni, alla sua memoria:

Vi ha dunque una parte del nostro essere di cui non abbiamo coscienza? Sì certo [...]. Quanto cumulo di cose passate nelle profondità inconscie della nostra mente! Qualche frammento ne risale ad ora ad ora nella memoria durante la veglia e più durante il sogno e nel delirio più ancora. E'probabile che tutte le nostre opere, tutte le nostre parole ci restino nella memoria e quasi tutte sprofondino nell'inconscio per esservi conservate sino a una manifestazione futura. La coscienza è nell'anima umana come l'occhio nel corpo. L'uomo non può vedere con l'occhio che una parte di sé, non può penetrare nel più interno, nel più vitale. Le ispirazioni creatrici non vengono a noi artisti da profondità inesplorate della coscienza? Il ragionamento, il processo logico del pensiero si forma dentro la nostra coscienza, ma la creazione artistica no (NS 158-59).

Come si può evincere da *Per una nuova scienza* e dai *Discorsi* del '98, Fogazzaro possedeva conoscenze scientifiche e parascientifiche di prima mano, realizzate da studiosi quali Mesmer, Charcot, Taine, Janet, Ochorowicz, Binet e Richet. Tuttavia, tendeva a confutare nella sostanza il concetto di dissociazione dell'io e a rivendicare il modello tradizionale dell'io indiviso. Nel capitolo IV l'autore discute il fenomeno delle personalità multiple successive nei due famigerati casi di sdoppiamento di Léonie e Félida, che erano stati accuratamente analizzati rispettivamente da Janet ed Azam; e conclude che, se pure le due personalità potevano conoscersi o ignorarsi l'un l'altra, era illecito, tuttavia, dedurre da tali inquietanti esperienze una mancanza d'unitarietà dell'io, o ipotizzare la coesistenza di più anime all'interno d'uno stesso individuo:

Vi ha della gente che non si appaga di concedere un'anima a ciascuno di noi e ce ne vuol regalare molte. Si rompe l'unità della persona umana, si vede in ciascun individuo un aggregato di esseri distinti, uno solo de'quali ha coscienza di sé, mentre si chiamano subcoscienti gli altri. [...*le personalità subcoscienti*] si manifestano nello stato ipnotico e nel sonnambulismo naturale, nei casi di doppia coscienza. L'individuo umano non è una unità, è una colonia.

Ebbene, questa ripugnante ipotesi non si regge. Anzi tutto, anche i fenomeni ipnotici o morbosi della suggestione, non sono che esagerazioni di fatti ordinari.

[...] Non vi ha pluralità di persone nello stesso individuo umano, tutto l'essere nostro protesta contro una ipotesi che lo spezza, che lo abbassa, che domanda conto delle nostre azioni ad altri che a noi e si appoggia ad esperienze troppo scarse di valore scientifico. L'unità spirituale dell'individuo umano non è impressa solamente nella coscienza, ma nel corpo altresì, specchio dell'anima, ordinato da lei nelle sue forme, nel suo molteplice lavoro, a unità (NS 163, 168).

Così Fogazzaro s'opponesse implicitamente agli sviluppi coevi della narrativa europea, nel tentativo di dimostrare come anche le forme dissociative più gravi non fossero altro che eccessi d'un fenomeno del tutto normale – quello del modificarsi dell'individuo nel tempo ed in base alle circostanze – e pertanto implicassero un'irriducibile coesione ed unitarietà dell'io.²⁷ Infine sospendeva il giudizio proprio sul fenomeno dello spiritismo, che più di tutti sembrava gettare un ponte tra il mondo umano e quello transumano:

Io rispetto la buona fede e le nobili intenzioni di moltissimi fra coloro che chiamano i morti a sé per interrogarli, son lontano dal negare i fatti misteriosi dello spiritismo, ma [...] confesso che preferisco a ogni modo cercare altrove la scienza della immortalità umana. Confesso di non credere al diritto di evocare i morti [...]. Le prove più sicure della immortalità si raccoglieranno in quei germi di potenze sovrumane che tutti possediamo, che nella massima parte di noi non si manifestano mai, il cui raro e fugace apparire ci riempie di stupore (NS 183).²⁸

II.4. *Fantasia* di Matilde Serao

Giornalista ed infaticabile operatrice culturale, la Serao scrisse pure un buon numero di romanzi, in cui compaiono stilemi spesso lontani dall'impersonalità, in linea con un orientamento teorico che sottolineava i limiti della narrativa zoliana, a suo parere troppo condizionata dalle leggi immutabili della fisiologia, da un eccesso di materialismo meccanicistico, e quindi da uno sguardo superficiale sulla realtà. Le sue prime prove narrative

²⁷ Cfr. V. RODA, *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Napoli, Liguori, 1996, 162.

²⁸ V. RODA, *Il soggetto...*, 70: «Esiste in definitiva nel Fogazzaro, variamente specificato in disunione intrapsichica e sociale, dolore, avvertita precarietà ontologica, il dato e il patimento della crisi ma anche la dogmatica certezza della sua trascendibilità».

videro la luce nella Napoli degli anni '80, in un *milieu* culturale ancora legato alla letteratura regionale preverista e diviso tra hegeliani e positivisti. Si tratta di opere in cui la scrittrice accoglieva certe formule realistiche, ma rifiutava ogni impostazione positivista, assecondando le preferenze di un pubblico medio borghese, conservatore e di modesta cultura, ma attratto dalle novità letterarie. In tutta Italia il clima culturale aveva iniziato a cambiare a partire dal 1880, profilandosi come un primo generale smorzamento dell'entusiasmo positivista, in concomitanza col riaffermarsi di correnti spiritualistiche. In quel contesto la Serao rappresentò efficacemente la letteratura femminile propugnata dall'ideologia ufficiale, avvalendosi di quel nuovo mezzo di comunicazione che era il giornale.

La protagonista di *Fantasia* (1883), la ieratica Lucia Altimare, è una giovane donna romantica e delicata, che soffre d'un disturbo nevrotico e nutre velleitari progetti mistico-filantropici. I primi segnali del suo ascetismo nevrastenico si manifestano fin dall'inizio del romanzo, quando la ragazza è ancora una collegiale, durante lo svolgersi d'una funzione religiosa:

E le pupille nerissime nella cornea azzurrognola si dilatarono come per una visione. [...] Lucia Altimare, gli occhi spalancati e fissi ad un cero, la bocca stirata a destra, pregava, scossa ogni tanto da sussulti nervosi: accanto a lei Caterina Spaccapietra pregava tranquillamente, l'occhio senza sguardo, il volto immobile e senza espressione. [...] Vi fu un momento di silenzio, e si udì la voce affogata di Lucia Altimare che balbettava:

– Maria ... Maria ... Maria bella ...

Lucia Altimare si era buttata giù, col capo sulla paglia, con le braccia cadenti, trasalendo. [...] quando Giovanna arrivò alle poetiche immagini che chiamano la Vergine *porta del cielo* [...] Lucia Altimare, senza far romore, senza singhiozzare, piangeva. Le lagrime le scorrevano per le guance un po' scarne, dai pomelli sporgenti, le piovevano sul petto, sulle mani, [...] e lei non le asciugava. [...]

Sopra un gradino dell'altare, sul velluto rosso del tappeto, una forma bianca giaceva distesa, con le braccia aperte, il capo abbandonato: figura spettrale. Era Lucia Altimare, svenuta.²⁹

Ci troviamo di fronte ad un romanzo a caratteri fissi, dove le molteplici differenze tra le due compagne d'educando risaltano a tutto tondo, parendo

²⁹ M. SERAO, *Fantasia*, Torino, Casanova, 1883, 2-5, 7, 9 (= *Ft*). «Le persone molto eccitabili, quando stanno osservando, per alcuni minuti di seguito, un oggetto qualunque, o quando la loro attenzione si sprofonda in un pensiero mistico, come nella contemplazione religiosa, cadono senza rendersene conto in uno stato di sonno speciale, che chiamasi ipnotismo od estasi» (A. MOSSO, *La fatica* [1891], Firenze, Giunti, 2001, 191).

già quasi adombrate nei loro rispettivi cognomi: la carnagione diafana dell'Altimare delinea un vivo contrasto col vermiglio delle labbra acceso dalla temperatura febbricitante, e tutta la persona, esile ma flessuosa ed elegante, è come consunta da una sensibilità esacerbata e fervidamente visionaria; la Spaccapietra, al contrario, ha un aspetto solare e florido, ed è dotata d'un carattere placido e concreto, ma del tutto privo d'immaginazione. Lucia è anche quella che lucidamente percepisce le gravi limitazioni connaturate alla propria condizione femminile, talvolta denunciata come socialmente debole o perfino irrilevante, e quindi frustrante; laddove, per converso, Caterina oppone un'accettazione acquiescente ed aproblematica di quel medesimo ruolo di subalternità e dipendenza. Pian piano si precisa sempre meglio il quadro dell'abnorme personalità di Lucia, che sembra il risultato di svariati fattori, tra i quali un tormentoso vissuto di solitudine, con una madre perduta nella prima infanzia ed un padre dal quale si sente respinta. La superstiziosa e repressiva educazione religiosa parrebbe contribuire al peggioramento d'una situazione già critica, e la giovane matura un'idea cupamente pessimistica del mondo, dove non trovano posto la virtù e la rettitudine, destinate un giorno a trionfare soltanto nella giustizia divina. La sintomatologia del suo male comprende alcune manifestazioni tipiche dell'isteria, evidenziando uno stato d'estrema e cronica debolezza, fatto di svenimenti, episodi di rapimento mistico ed assenza sonnambulica. In seguito ad un traumatico colloquio con la direttrice dell'istituto, la giovane cade in preda ad un vero e proprio accesso isterico e tenta di suicidarsi:

Lucia si avanzava lentamente, con un passo incerto, urtando qua e là nelle sedie, come se non vedesse. Le braccia le pendevano lungo l'abito, come abbandonate nel vuoto. Non era pallida in viso: era livida. Gli occhi sbarrati. Pareva non vedesse nulla. [...] Caterina Spaccapietra [...] andò a sedere vicino a Lucia. Costei sembrò non se ne accorgesse, rimanendo lì come impietrita, con una espressione penosa sul volto. [...Caterina] Le prese una mano fra le sue: era gelata. Questa mano rimase inerte, senza vita [...]. D'un tratto la mano di Lucia Altimare si contrasse nervosamente: ella si alzò ritta in piedi, come irrigidita, si cacciò le mani nei capelli, li strappò, poi gittò un grido lungo, straziante, orribile – e via di corsa per il salone. [...] faceva le scale a salti: inciampò, si rizzò subito, riprese lena, [...] ruggiva di dolore. [...]

Corse a un'altra porta, la spinse, entrò nel dormitorio: dinnanzi al Cristo, sul suo letto, fece un gesto folle di saluto. [...] In uno slancio supremo arrivò al balcone, lo schiuse [...]. Ma lì giunta, mentre si segnava in furia, due braccia l'afferrarono alla vita, braccia di ferro. [...] Caterina la teneva stretta, affannando,

ma non lasciandola: Lucia si dibatteva con moti serpentini: le dette dei pugni, la graffiò, la morsicò. Poi mise un urlo e cadde svenuta sull'asfalto (*Ft* 27-9).

Lettrice appassionata dell'opera leopardiana, prediletta insieme alla Bibbia, ma anche criticata per l'ateismo professatovi, l'austera fanciulla esprime di continuo una visione dolente e malinconica dell'esistenza, in cui campeggiano l'ossessione del peccato e del dolore: «Mi pare di aver vissuto assai, di aver provato assai, di essere diventata vecchia. Mi pare di aver trovato dappertutto cenere e fango. Sono nauseata. Siamo nati sol pel dolore» (*Ft* 34); la pacata Caterina, sinceramente preoccupata per la sua salute, la rimprovera dolcemente e l'invita a smettere di leggere l'opera del poeta recanatese, come se tale lettura fosse responsabile del malessere nervoso della compagna. A questo punto la protagonista confida all'amica d'aver l'abitudine di pensare troppo, mostrandosi consapevole di quanto ciò sia nocivo: «No. Lasciami parlare. Penso troppo, e il pensiero fa un solco troppo profondo quando non si può metterlo nelle parole» (*Ft* 35). E poi le partiture di musica sacra sul pianoforte, le *Vite dei santi* sullo scaffale, la *Rosa Mystica* incollata sopra un quadro: Lucia pare proprio un'ammalata per vocazione; aveva, infatti, ardentemente desiderato «di diventar monaca, di ammalarsi nel misticismo come Santa Teresa, di morire nella follia della croce come santa Teresa» (*Ft* 82); ma il padre le aveva impedito di farsi suora per timore del giudizio sociale. Al momento di lasciare il collegio le due compagne stringono un patto d'indissolubile amicizia, che suggellano con un solenne giuramento.

Lucia è un'idealista, che tende ad interpretare certi valori in termini assoluti, in particolare la carità cristiana verso il prossimo e l'amore, concepito soprattutto come passione dolorosa. In realtà, le sue più intime aspirazioni sono assai contraddittorie e lei si crede incapace d'amare:

Amore, no. Essa non ne voleva, amore. Per che farne? Non le era dato amare.

Poi ripuliva le boccettine della tavoletta. Dentro vi stavano le medicine fantastiche che una scienza quasi romantica ha dato per rimedio alla nevrosi moderna. In una bottigliina il cloralio per l'insonnia, il cloralio che procura un sonno pieno di penose e deliziose allucinazioni, in cui la fantasia si ammorba, si esalta, si arroventa, per poi cadere esaurita. In un'altra la digitalina per calmare le palpitazioni frequenti del cuore. In una, smerigliata, dal tappo d'oro, i sali inglesi per ricondurre gli spiriti smarriti. E in una, finalmente, un'acqua bianca, limpida: morfina in gocce. Il sonno...il sonno...fantasticava Lucia, passando in rassegna la sua piccola farmacia. [...] Poi, sulla porta della stanza da letto, finita la pulizia, dato uno sguardo intorno, le pareva che la sua cella, come la chiamava, avesse

assunto quell'apparenza nitida, glaciale, che ella le voleva dare. La fantasia si appagava; parlava tra sé, alla sua stanza: sii tranquilla, sii calma, dormi inerte e disanimata sino a questa sera, in cui la travagliata anima mia verrà ad empirti di angoscia. [...] Si fermava prima alla scrivania, tutta nera, in palissandro [...]. La sua immaginazione gliela faceva sembrare una bara (Ft 85-6).

Qui è la narratrice a prendere la parola per esprimere tutto il suo scettico riserbo circa l'efficacia terapeutica della moderna scienza psicologica. Tutto in Lucia è frutto di nevrotiche fantasticherie: dal colloquio con l'algida celletta da monaca alla nera scrivania trasfigurata in bara; perfino le sue innumerevoli medicine sono «fantastiche», ed inventate da «una scienza quasi romantica». La sua mente è come un profondo abisso risonante d'innunerevoli voci discordi: il desiderio, ed al contempo la paura, di un eros "peccaminoso", potente e lugubre, il conseguente senso di colpa, il timore del castigo, l'ansia continua d'espiazione:

Appresso, sopra un piedestallo piccolo, attaccato al muro, un gruppo di terra cotta, piccino, di Mefistofele e Margherita. [...] Ogni volta che guardava Margherita, Lucia si sentiva arrossire di desiderio. Ogni volta che guardava Mefistofele, Lucia impallidiva di paura. Desiderio vago e indistinto del peccato: paura vaga del castigo: lotta misteriosa che avveniva nelle profondità dello spirito. Era la mano di Lucia che aveva inciso, un po' storto, un po' tremante, col temperino, nel legno del piedestallo, lo scongiuro: *et ne nos inducas in tentationem* (Ft 88-9).

La tendenza della protagonista ad identificare la propria persona con figure di mistici e martiri comporta una serie di manifestazioni aberranti: uno spirito missionario esaltato da un misto d'orgoglio e d'umiltà, un senso del dovere autolesivo ed un bisogno spasmodico di sacrificio e di penitenza. Tutto ciò, unito ad un disincanto fatalistico riguardo ai valori terreni ed alla costanza del sentimento amoroso, la indurrà a sposare senza trasporto, per pietà, un giovane sofferente e malaticcio, che la ama e le s'aggrappa come un bambino:

Beverò fino all'ultima stilla il calice amaro che io stessa mi sono apparecchiato. Così il Signore tenga lontana dal mio capo quella suprema ora di debolezza in cui Cristo, esausto, vide tutto scomparire e mormorò: Se è possibile, o Padre, questo calice mi sia risparmiato. [...] Non è sublime la mia missione? Non è quasi divino quello che io fo? Non corono, così, degnamente la mia vita col motto che oramai sarà il mio: Tutto per gli altri, nulla per sé? Non do io agli uomini un grande esempio d'altruismo? Non voglio lodi, voglio compirlo umilmente, piamente, come una indegna creatura, ma prescelta per bontà divina (Ft 156).

Alberto Sanna, il tisico fidanzato di Lucia, è descritto come un uomo «condannato da una fatalità fisiologica a una morte crudele, colpito da un feroce atavismo che gli avvelena il sangue» (*Ft* 151). Quando la donna comunica per lettera a Caterina il suo proposito di sposare un malato che non potrà darle dei figli, fa riferimento al celebre romanzo del Mantegazza *Un giorno a Madera* (1868), recante per sottotitolo *una pagina dell'igiene d'amore*. L'autore, infatti, da buon fisiologo positivista, aveva inserito al centro del libro una sorta di manuale d'istruzioni sul comportamento amoroso, soprattutto in merito alla procreazione ed alle infauste conseguenze della trasmissione ereditaria delle patologie; in particolare, si scoraggiava dal contrarre matrimonio chi fosse predisposto ereditariamente alla tubercolosi.³⁰ Il rimando all'opera mantegazziana, sottolinea la Nay, evidenzerebbe che la scrittrice non utilizzava una documentazione medico-scientifica originale, ma di 'terza mano', filtrata da un mezzo letterario; ma quest'ultimo, mi sento d'aggiungere, era pur sempre il frutto di quel singolare tipo di letterato-fisiologo che fu il Mantegazza.³¹ E' probabile, ad ogni modo, che anche il resto del materiale scientifico presente in *Fantasia* derivasse da fonti di tipo eminentemente divulgativo, come ritiene la Nay, per la quale non è ben chiara l'infermità di cui soffre Lucia, che le parrebbe un tipo indefinito di nevrosi.³²

Caterina, che nel frattempo era diventata la signora Lieti, ospita a Centurano in casa propria i novelli sposi per trascorrere la villeggiatura. Caterina ed Andrea formano una coppia serena, affiatata e gioviale; mentre sono «Alberto sempre pauroso a ogni tossicchiamento, Lucia sempre in preda

³⁰ B. MONTAGNI, *Angelo...*, 197: «Un successo editoriale per niente scalfito dal messaggio ormai superato di cui il libro si fa portatore. La scoperta del bacillo della TBC, avvenuta nel 1882, toglie infatti ogni scientifica validità alla divulgazione di Mantegazza». Infatti l'idea della *degenerazione* trasmessa per via ereditaria era davvero imperante: «Allorquando un organismo s'indebolisce sotto influenze dannose d'ogni specie, i discendenti non avranno più un tipo sano, normale e suscettibile di sviluppo della specie, ma formeranno una varietà nuova, la quale al pari di tutte le altre, sarà capace di trasmettere in eredità ai propri discendenti, le particolarità sue, ed in questo caso: morbose degenerazioni dal tipo normale, deficienza di coltura, deformità e difetti che andranno sempre aumentando» (*D* 34).

³¹ Questi condusse importanti ricerche in ambito psicologico, tra cui quelle craniometriche, e quelle sull'espressione delle emozioni.

³² «si passa da una sorta di esaltazione mistica, all'epilessia, fino ad una non meglio definita nevrosi. Il rischio – aggiunge – è che Lucia finisca con apparire un personaggio con caratteristiche più romantiche che positive» (NAY, *Fantasm...*, 230).

a una nevrosi ora latente ora sviluppata» (*Ft* 187). Un malessere acuito da una sensibilità visionaria fa sì che la giovane percepisca il proprio sacrificio come proiettato nelle umili creature che la circondano:

– Io ho sempre pensato, guardando le patate, a certe esistenze difformi e oscure, sepolte nell’oblio della società frettolosa e febbrile, che vivono in quest’oblio una intiera vita e muoiono per l’utilità e pel bene altrui. Tali esistenze vi sono. [...]

– Povere zucche! – soggiunse lei, contemplandole melanconicamente – vittime di un ideale inaccessibile, che perdete in bontà intima, quanto guadagnate nella grossolana apparenza (*Ft* 194, 196).

Andrea Lieti, il bel giovanottone sprizzante vigore e pratico ottimismo, se dapprima si mostra bonariamente critico, talvolta insofferente, delle cupe stravaganze dell’amica di sua moglie, poco a poco finisce per rimanere irretito dalla sua bellezza fragile e patetica, dal suo fascino mesto, e se ne innamora perdutamente. Un giorno lui la invita a visitare un’esposizione d’animali; fa molto caldo, sono soli, e la donna avverte con un senso di gelida angoscia mista ad ansia febbrile lo sbocciare della reciproca attrazione:

– Non mi guardate così, per pietà, o muoio – e le stridevano i denti come pel gricciore della febbre. [...]

– Ho caldo, ho caldo.

Vampate di sangue le salivano alla faccia per poi lasciarvi il più ardente pallore, un pallore di febbre. [...]

Aveva i crampi allo stomaco, ora: a momenti se lo sentiva attraversare da una puntura acutissima, poi come stretto in una morsa. Ora tutto il fuoco che il sole le aveva trasfuso nelle vene sembrava concentrato sulla nuca, mettendole i nervi in combustione. [...] Lucia camminava presto, [...] sentendo il lievissimo cappello pesarle come una calotta di piombo, provando l’irresistibile bisogno di buttarlo via, di sciogliersi le trecce, lasciarle disciolte per le spalle, di passarsi fra le ciocche, sulla cute calda, le dita gelate (*Ft* 209, 214, 217-18).

Neppure lei, benché trattenuta da mille fantasmi e dal senso di lealtà nei confronti di Caterina, l’amica fedele e generosa che le aveva salvato la vita, riesce a resistere all’ingorgo dei desideri, all’urto d’una pulsione impudica ma sana e solare in Andrea, che in lei, all’opposto, sfocia in «depravazione»:

Quella notte Lucia smaniò nella febbre gagliarda che dà ai temperamenti nervosi la rivelazione della vita animale, larga, clamorosa, soleggiata, nella sua sublime e sana impudicizia. Quella notte Andrea si sprofondò nella febbre

torpente, esaurente, che dà ai temperamenti robusti l'eccitamento malaticcio dei nervi nella depravazione dei sensi³³ (Ft 229).

Nel corso della vacanza i due innamorati si dichiarano l'uno all'altro, senza che i rispettivi coniugi s'accorgano di niente: «Lucia seguiva a tener viva la conversazione, dicendo una quantità di stravaganze, eccitandosi, stringendo le mani, come quando l'assalivano le sue convulsioni isteriche» (Ft 277); qui l'espressione «convulsioni isteriche» viene a denotare con scientifica precisione il disturbo della protagonista. Avido d'informazioni sul passato della sua singolarissima amante, Andrea giunge al punto di carpirle alla moglie ignara:

Ella gli diceva della follia mistica di Lucia, che aveva sconvolto il collegio con le sue penitenze, le sue estasi, i suoi pianti alle prediche, i suoi deliqui alla comunione: aveva sinanco portato il cilicio, poi la direttrice glielo aveva tolto, perché ne ammalava. Gli narrava le sue strane risposte e i compiti fantastici che turbavano la classe, e le superstizioni che l'agitavano [...] (Ft 294-95).

Mentre perdura l'intesa segreta tra i due giovani, si fa via via più angoscioso il senso di colpa di Lucia, che un giorno subisce un attacco isterico di estrema virulenza. Un lungo accesso convulsivo di tre ore suddiviso in fasi più brevi, dove compaiono quasi tutti i sintomi "classici" dell'isteria: la fase dei *grandi movimenti* contrassegnata da contorsioni, ampi movimenti delle braccia e contratture; e quella *allucinatoria* caratterizzata da tremore spasmodico, balbettio, urla, anestesia sensoriale, perdita di coscienza ed atteggiamenti "passionali", come il tipico strapparsi i capelli:

mentre stringeva la mano ad Andrea che usciva, ella cadde per terra, in preda a una convulsione nervosa, come ne soffriva da fanciulla: si contorceva tutta, le braccia fendevano l'aria, la testa balzava sul pavimento. [...] Andrea le stringeva i polsi e li sentiva, come di ferro, irrigidirsi nelle sue mani: le battevano i denti come per tremore febbrile, l'orbita scompariva sotto le palpebre. Balbettava parole che

³³ «Ora è noto che certi centri nervosi, specialmente quelli sessuali [...] ben di sovente sono male formati o soggiacciono all'influsso d'una eccitazione morbosa. Le sensazioni che partono da essi destano quindi nel cervello di un degenerato di tale specie, idee le quali hanno un nesso prossimo o lontano coll'attività sessuale, e tali idee sono permanenti appunto perché sono permanenti anche le condizioni eccitatorie che le determinano. Nella mente di un tale degenerato esistono quindi [...] sempre anche idee sessuali, e ad ogni impressione che riceve da esseri o da cose vi associa anche pensieri erotici. [...] La mescolanza della sensualità e della spiritualità, dell'amore e della fede *caratterizza* il modo di pensare del mistico» (D 118-9).

non si comprendevano [...]. Poi, la convulsione sembrava si calmasse, le membra si rilasciavano, il petto si sollevava in forti sospiri: apriva gli occhi, guardava la gente attorno, ma li richiudeva subito, come inorridita, dava in un altissimo grido, e ricadeva convulsa, dibattendosi, non sentendo né l'aceto, né l'acqua di cui le inondavano il viso, né gli odori, nulla. [...] Quando poi la chiamava Andrea, tutto il viso le si scomponeva, la convulsione aumentava di ferocia [...]. La convulsione durò tre ore: finì a gradi, lentamente. Rinvenendo ella pianse a dirotto, strappandosi i capelli [...]. Poi, stanca, sfinita, le ossa peste, spezzate le giunture, incapace di muoversi, si addormentò sul divano, avvolta in uno scialle (Ft 316-17).

La disperazione di Lucia, esacerbata da un tumulto incessante di pensieri ossessivamente truci e lugubri, è diventata insostenibile:

Non vi era che peccato, maledizione, suicidio, morte, dannazione eterna, il rimorso dell'inferno, [...]. Essa aveva paura di Dio, degli uomini, di suo marito, di Caterina, di Andrea stesso: si sentiva avvilita, perduta, precipitata in un abisso senza fondo. – Morire, morire! – esclamava nelle sue lettere (Ft 319).

Nella sezione del suo *Trattato* dedicata ai disturbi del giudizio e della critica Kraepelin definisce *delirio di peccato* un particolare stato depressivo, generato da una profonda sfiducia in se stessi mista ad un radicatissimo complesso di colpa, che s'esprime attraverso manifestazioni paragonabili a quelle esternate dall'Altimare, le quali non potrebbero raggiungere una virulenza consimile se prodotte da una "normale", più moderata temperatura del comprensibile sentimento amicale di gratitudine e lealtà:

Delle molteplici forme dei delirii depressivi il più analogo alla vita normale è il *delirio di peccato*; esistono molte persone le quali dopo ogni insuccesso, oppure dopo ogni disgrazia sono soliti a cercarne la causa nel loro modo di agire e di tormentarsi col pensiero che avrebbero potuto fare diversamente questa o quella cosa. Negli stati di depressione patologica questa idea di colpa può andare unita ad ogni manifestazione od azione dell'infermo. Egli crede di nuocere sempre agli altri, d'ingannare, di portare sfortuna, chiede sempre perdono per le sue cattive azioni. [...] crede di essere un individuo cattivo, infame, senza cuore, scacciato e maledetto da Dio. Perciò egli nello stesso tempo teme e desidera un terribile castigo per espiare i suoi peccati [...].³⁴

La donna sente di non poter più restare in casa di Caterina e, nonostante le suppliche d'Andrea, risolve di partire, di sacrificare per sempre il suo amore

³⁴ E. KRAEPELIN, *Trattato...*, 178.

in nome della legge del dovere. Ma Andrea s'ostina, va ad incontrarla a Napoli e riesce a convincerla a fuggire via insieme; ai due coniugi soltanto un breve biglietto d'addio legato alle fedeli nuziali. Alberto e Caterina non trovano la forza di reagire all'immane tragedia che li colpisce: il primo s'arrende alla sua malattia, mentre Caterina si dà volontariamente la morte.

L'opinione diffusa in quegli anni, e condivisa dalla scrittrice, è che il mistico sia un malato psichico: «Sono pensieri strani che le guastano il cervello» – commenta la saggia Caterina – «Ella dice che sono visioni e che il medico le chiama allucinazioni. Ella vede cose che noi non vediamo» (*Ft* 292). Proprio nel 1883, quando usciva il romanzo della Serao, la «Revue des questions scientifiques» pubblicava un articolo del gesuita Hahn, intitolato *Fenomeni isterici e rivelazioni di Santa Teresa*, che si proponeva d'interpretare il contenuto dell'*Autobiografia* della santa alla luce degli studi medici sull'isteria, in primo luogo quelli di Charcot.

Tornando alle osservazioni della Nay, trovo innegabile che la fatale Lucia possieda molte qualità del personaggio romantico: il pallore cereo e malsano, certe movenze aristocratiche, la passionalità, gli ideali sublimi, l'amore per i poeti romantici, un certo pessimismo leopardiano...e financo un marito affetto di tisi. Tuttavia, quanto alla natura del suo disturbo mentale, direi che proprio tali connotati, se aggiunti ad altre manifestazioni, quali l'accesa immaginazione, l'intenso afflato mistico, l'umanitarismo quasi fanatico e gli attacchi nervosi, ne facciano un'isterica da manuale. Mi pare significativo, a questo proposito, che la nostra protagonista, consapevole d'interpretare un dramma borghese, s'identifichi, pur con la dovuta ironia, proprio con Emma, l'isterica protagonista del capolavoro flaubertiano, quando dice ad Andrea «– Sapete che la nostra posizione si trova nella *madame Bovary*?» Infelici eroine borghesi, Lucia ed Emma sfogano certi disagi tipici della condizione femminile attraverso i sintomi di un'isteria che possiamo definire “leggera” – al tempo diffusissima tra le dame del gentil sesso – e che non comportava l'internamento ospedaliero, come apprendiamo dalla letteratura medica coeva, per esempio nel contributo del Richet pubblicato nel 1880.³⁵

³⁵ Cfr. C. RICHEL, *Les démoniaques...*, riprod. in S. FERRARI, *Psicologia...*, 136-38. Non riesco a condividere i giudizi, a mio avviso un tantino animosi e moralistici di Madrignani e della Banti sul personaggio della protagonista, di cui sottolineano l'egoistico narcisismo, l'ipocrisia e la seduttività perfida, sminuendo la portata delle manifestazioni autolesive e del macroscopico senso di colpa; laddove mi pare che tutto concorra, ad iniziare dal titolo, al disegno d'una personalità più che altro

vittima di potenti fantasmi, che mi sembrano i veri artefici del suo comportamento. Cfr., a tal proposito, F. ANGELINI e C.A. MADRIGNANI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Roma - Bari, Laterza, 1975, 68 ed A. BANTI, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965, 41, dove addirittura si sostiene che la Serao “parteggiasse” per la povera Caterina: «Il romanzo è a tesi: la fantasia è il male che sbocca nella nevrosi e corrompe l'integro sapore della vita sostituendovi l'esaltazione, l'artificio, l'ipocrisia. La normalità è il bene, nemico dei falsi sentimenti, condizione di equilibrio e di lealtà, di sincero altruismo. La scrittrice, ovviamente, parteggia per il bene e cioè per la piccola ingenua Caterina, tradita nell'amore e nell'amicizia: la preferisce a tal punto da identificarsi con lei, talchè, in certe lettere amichevoli, la vedremo firmarsi, intenzionalmente, *Caterina*».

CAPITOLO III

La psicopatologia nella narrativa di Capuana e De Roberto

III.1. La nevrosi femminile in Capuana: da *Giacinta* a *Profumo*

I letterati più pronti ad aderire al positivismo provavano una pesante frustrazione nei confronti di una scienza che riusciva malamente a rispondere alle esigenze più profonde dell'uomo, e questo fu solo uno degli svariati fattori che portarono alla radicale crisi di valori di fine secolo. La pazzia, allora, nelle sue molteplici gradazioni che vanno dall'ipersensibilità alla nevrosi fino alla psicosi, diveniva la dimensione fondamentale da indagare, poichè si rivelava una condizione non eccezionale, ma largamente diffusa nella società.

La maggior parte degli scienziati – ad esempio Lombroso, del cui pensiero Capuana si dichiarò debitore – non si concentrava sulla analisi del comportamento umano, ma sulle sue cause naturali e la sua morfologia, secondo le leggi che lo rendevano prevedibile, senza dedurre dall'esame dei fattori psicologici una riflessione complessiva sull'uomo. In Italia gli inizi più produttivi verso un'interpretazione dei fenomeni psichici precorritrice di alcune idee portanti della psicoanalisi non partirono dall'ambito scientifico, ma da quello letterario (certo Capuana e certo D'Annunzio): sono le intuizioni relative al complesso di Edipo, ai significati del sogno e della confessione, e la scoperta di una psiche inconscia abitata da archetipi mitopoietici.¹

L'idea originaria di scrivere *Giacinta* – il primo romanzo di Capuana, pubblicato nel 1879 a Milano, suscitando il giudizio d'immoralità da parte della critica a causa dei temi “scottanti” dello stupro, dell'adulterio e del suicidio – risale al '75, quando, durante un breve soggiorno a Roma, un amico raccontò allo scrittore siciliano le vicende singolari di una donna «quasi

¹ A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo...*, 95-8.

legittimate dalla passione e dalle non ordinarie circostanze».² La genesi realistica dell'opera è di fondamentale importanza, se nell'89, nella prefazione alla terza edizione, l'autore fa ancora riferimento al «caso molto eccezionale» che aveva destato il suo interesse. Ai tempi della prima redazione le sue letture e le tendenze di poetica erano ancora esclusivamente francesi, e *Giacinta* riprende, alternandoli, tre modelli narrativi precisi: il romanzo erotico-mondano di un "moralista" arguto come Dumas *fils*, quello sociale d'ascendenza balzachiana e lo «studio di caratteri» scientificamente «sperimentale» di Zola, il venerato dedicatario.³ Calata in una ambientazione complessivamente scarna ed indeterminata sul piano spazio-temporale, è la storia del «caso» patologico di una giovane donna, che in seguito allo stupro subito da bambina ha interiorizzato un enorme complesso di colpa e di vergogna, acuito dalla sensazione di essere disprezzata da parte dei benpensanti che la attorniano. Sentendosi indegna alle nozze, Giacinta decide di non sposare il giovane Andrea Gerace che pure ricambia il suo amore, ma di diventarne l'amante fedele, dopo aver impalmato il più mediocre dei suoi pretendenti, il discendente di una ricca famiglia di conti. Fino dall'infanzia, ricostruita insieme all'adolescenza da un lungo *flash-back*, Giacinta è una figlia indesiderata e disamata dalla madre, che la abbandona presso una balia da quando è in fasce fino all'età di cinque anni: come voleva la teoria zoliana, la natura dei genitori è all'origine del temperamento della fanciulla, che cresce maturando in sé i caratteri genotipici dell'unione disarmonica fra un padre anziano e succube ed una madre corrotta, dispotica, adultera e fredda. Capuana, tuttavia, non indugia sugli aspetti fisiologici e sugli stigmi vistosamente patologici dell'indole della protagonista, in cui convivono sapientemente dosate le caratteristiche congenite e quelle acquisite attraverso una lunga e dolorosa esperienza da sradicata. La sua malattia, all'inizio, viene genericamente definita come una «patologia morale», alla stregua di un disturbo che nasce da un «*bel caso d'amore*».

Durante un breve colloquio con Andrea, all'insistenza accorata con cui lui la implora di sposarlo, Giacinta risponde con un deciso rifiuto; ma tutta quella

² L. CAPUANA, prefazione a *Giacinta*, cit. da C.A. MADRIGNANI, *Capuana...*, 154.

³ G. DAVICO BONINO, Introd. a L. CAPUANA, *Giacinta* [1879], a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1980, VI (= G).

risolutezza non riesce a nascondere l'immenso dolore causato da quella scelta, nè i primi segnali fisici del suo disagio interiore:

La Giacinta era agitata, nervosa, grandemente contrariata di dover parlare. Il suo aspetto mostrava un angoscioso abbattimento ch'ella sforzavasi di vincere senza punto riuscirvi. Stese, a quella domanda, una mano al leggio, posò la testa sul braccio in atto di abbandono e chiuse un istante gli occhi. [...]

Era impallidita. Avanzossi verso il gran specchio che pendeva dalla parete, e vi si fermò rimpetto per aggiustarsi i capelli. La sua figura, riflessa dal cristallo, le tremolava annebbiata sotto gli occhi; le mani, convulse, invece di aggiustare arruffavano (G 12, 14-5).

L'ambiziosa signora Marulli, nell'intento di persuadere la figlia a maritarsi con un buon partito, non esita a rammentarle, pur con velata ipocrisia, che l'antica macchia dello stupro la rende indegna di un matrimonio d'amore e quindi socialmente vulnerabile. In un primo momento sembra che la giovane – dotata di una «fierezza di carattere» che soggioga l'amato Andrea – trovi la forza di ribellarsi alle interessate pressioni materne, ma il fantasma della propria impurità è troppo intimamente radicato e finisce per imporsi sulla voce dei sentimenti. La mente di Giacinta elabora il conflitto tra le due istanze opposte del dovere sociale e del desiderio, sviluppando un processo ideativo ossessivo e contorto, che talvolta sfocia in vere e proprie allucinazioni:

Mulinava giorno e notte. Col continuo rimuginio di sentimenti e di fatti ond'era affaticato il suo cervello, succedeva naturalmente una completa allucinazione. Le proporzioni delle cose si alteravano, i rapporti tra fatti e fatti non si mostravano più. L'occhio dello spirito ora subiva delle miopie proprio incredibili, ora scorgeva tutto con vasti ingrandimenti da microscopio. E poiché anche l'assurdo ha la sua logica, questa s'imponeva alla Giacinta con la perfetta serietà della logica vera (G 72).

Alla fine la protagonista va in sposa all'ultimo rampollo dei conti Grippa di San Celso, un giovane grullo, debosciato e precocemente vecchio, «il prodotto degenerato di una magnifica razza» (G 93), come si commenta con piglio decisamente naturalistico; e durante la celebrazione delle nozze l'orrore per il passo oramai compiuto la rende vittima di una vera e propria allucinazione:

Appena pronunciato il sì, provò un improvviso venir meno della persona e credette di svenirsi. Sentì un rumore dentro le orecchie come di una ruota da

mulino; gli occhi le si annuolarono di una nebbia fitta. [...] Quando la nebbia degli occhi cominciò a dileguarsi, l'altare le parve trasfigurato. [...] Al posto del prete stava il Mochi, contorta la bocca da un sorriso infernale, gli occhi schizzanti fuoco vivo. Vestito dei paramenti sagri, [...] spruzzava olio rancido invece di acqua benedetta. Scambio del conte, la teneva per mano uno scimmione peloso, che la sbirciava con sconce occhiate, [...]. La figura dell'Andrea, sotto la veste del sagrestano, ghignava di soddisfazione, inginocchiata accanto a lei, e ondeggiava nell'aria quasi fosse stata di fumo, a seconda del vento.

Fu l'allucinazione di un istante (G 101).

Il dottor Follini, «sdoppiamento e personificazione dell'impersonalità del narratore»,⁴ è un medico sperimentale ed un filosofo non materialista, «pel quale i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo. Non credeva all'anima immortale; però credeva all'anima ed anche allo spirito: combinava Claudio Bernard, Wirchoff e Moleschott con Hegel e Spencer; ma il suo Dio era il De Meis della Università di Bologna» (G 160-61). Di questi pensatori, il primo è l'illustre iniziatore del metodo sperimentale in Fisiologia, che aveva pure cercato di creare un ponte tra medicina e filosofia; il secondo è Rudolf Virchow, autore di uno studio sulla patologia cellulare che ebbe una vasta risonanza in quegli anni; Moleschott è il celebre fisiologo; e lo Spencer – evoluzionista non rigidamente materialista ed indagatore della psiche, il cui pensiero era giunto in Italia attraverso l'hegelismo – era ritenuto il filosofo più adatto ad una *liaison* con la medicina. Il Follini, per intenderci, adombra il prototipo del nuovo medico-filosofo, il quale, contemporaneamente, doveva essere uno sperimentatore, un patologo ed un fisiologo; temperare la sua solida cultura scientifica con la lettura degli idealisti, ed infine doveva amare la letteratura naturalista, dato che Capuana riteneva il romanzo epistolare di De Meis una lettura indispensabile per il critico letterario, essendovi espresso mirabilmente, a suo giudizio, il rapporto tra forme artistiche e forme naturali:⁵

La Giacinta lo aveva interessato sin dai primi giorni come un caso di patologia morale degno davvero di attenzione. In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo,

⁴ B. MONTAGNI, *Angelo...*, 230.

⁵ Nella seconda edizione del romanzo, uscita nel 1886, resta il solo nome di De Meis a caratterizzare la cultura del Follini, mentre scompaiono quelli degli altri scienziati. Vi leggiamo che il dottore va raccogliendo documentazione per scrivere un testo teorico, che nella terza e definitiva edizione del 1899 s'intitolerà *Fisiologia e patologia delle passioni*.

così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fatti individuali provati, per il suo gran lavoro sull'uomo, ideato sin da quando si trovava all'Università bolognese. [...]

Per quanto grande fosse la simpatia ispiratagli dalla Giacinta, egli conservava rispetto a lei la sua freddezza scientifica. La interrogava destramente, s'ingegnava di coglierla alla sprovvista per sorprendere i sintomi nella loro schietta spontaneità; s'interessava alla evoluzione lenta e misteriosa con cui quel *bel caso* procedeva verso uno scioglimento certamente terribile, secondo gli pareva potesse indursi dalle premesse; ma arrestavasi lì (G 161).

La neocontessa Grippa ed Andrea Gerace avevano stretto una relazione adulterina che trascorse serena per quattro anni, dalla quale era nata una bimba. Da qualche tempo, tuttavia, la donna scorgeva nel suo amante segnali di noia e stanchezza, che alimentavano in lei il terrore dell'abbandono. Quando il dottor Follini depone l'algida maschera di medico-osservatore per diventare una sorta di confessore-filosofo maggiormente empatico, la descrizione della malattia di Giacinta si fa più precisa. E diviene quanto mai interessante constatare la notevole modernità dell'approccio olistico del medico, la sua acribia sapiente nel prestare attenzione a tutte le manifestazioni fisiche della sua paziente, interpretandole quali preziosi indizi di nascoste verità psicologiche.⁶ Allora compare la nozione di "idea fissa", un pensiero ossessivo che precludeva alla donna qualsiasi altra occupazione, togliendole perfino il sonno:

Dall'intonazione della voce, da certe sfumature di reticenze, da tutti i movimenti della persona, il dottore capì che la contessa manifestava appena un terzo della realtà del suo stato; e rimase indeciso sul consiglio da dare. [...]

«Mi faccia dormire, non le domando altro!» rispose la Giacinta che aveva le lagrime agli occhi (G 163).

Vale la pena ricordare che alcuni scienziati italiani coevi allo scrittore, tra i quali Buccola (1880), avevano studiato il rapporto tra idea fissa e passione amorosa, per comprendere che il mineolo si teneva bene informato sulla letteratura psichiatrica del suo tempo, ed era in grado di delineare con precisione la genesi di una forma di frenosi, che pian piano s'aggrava fino ad arrivare al delirio:

⁶ B. MONTAGNI, *Angelo...*, 232: «L'anima non è più immortale, [...] ma è una componente fondamentale e ineliminabile nell'animale uomo, elemento con cui il medico-filosofo deve comunque fare i conti».

Secondo lui [Follini], la Giacinta era entrata in una fase molto strana di quella sua passione sfrenata. La Giacinta non amava più, nel vero senso di questa parola. Quel che prendeva in lei tutte le apparenze dell'amore era un sentimento retrospettivo, un misto di rimpianto e di gelosia del passato, un ultimo aggavignarsi del cuore alla realtà che gli sfuggiva, semplice sforzo del naturale istinto di conservazione, atto di disperata resistenza di chi non voleva e si sentiva morire (G 169-70).

Anche se la patologia della donna non viene ancora classificata in termini clinici, il narratore va registrando puntualmente gli stadi e i sintomi che caratterizzano il delirio: dalla fitta congestione dei pensieri, all'alterazione delle categorie temporali, alla fissazione su particolari insignificanti, che assorbono la sua attenzione ad un punto tale da annientarne la percezione della realtà circostante:

La testa le scoppiava. La bocca era riarsa. La sua mente si perdeva in un laberinto intricatissimo e certe volte anche si arrestava nelle sue funzioni con intermittenze prolungate. E mentre il passato e il presente le sparivano dalla memoria come cose non mai esistite, un oggetto insignificante, [...] il disegno del tappeto, un fiore della tappezzeria della parete rimpetto attiravano la sua attenzione quasi ella non avesse niente altro da pensare e potesse svagarsi a quel modo (G 196).

Pure di fronte al morbo letale che colpisce la figlioletta, sull'angoscia materna prevale ben presto la passione delirante che lega Giacinta all'amato. La sua mente alterata cova l'assurdo sospetto che il reale responsabile della malattia di Adelina sia proprio il padre, mosso dal desiderio di rompere, con la morte della bimba, il vincolo di sangue che lo lega alla madre. E nella stanza della morente, accecata dal proprio furore, la donna dimentica la piccola agonizzante, per costringere Andrea a ripeterle parole d'amore: la passione patologica l'ha portata fino al punto d'obliare perfino l'affetto viscerale e la pietà per una figlia sofferente e moribonda. Ma dopo la perdita di Adelina, la madre non ha più nulla che la trattenga dal precipitare nel tunnel della follia, fino a darsi il suicidio col veleno.

Nonostante l'adesione convinta ai canoni naturalistici, Capuana non è riuscito, in questo romanzo, ad osservare con oggettività e distacco il rovello dei suoi personaggi, ma finisce per immedesimarsi nel dramma di Follini, il quale, nel frattempo, assume i connotati di un *alter ego* dell'autore. Il giorno in

cui il dottore va a farle visita per l'ultima volta, la protagonista ha già deciso di morire. In letteratura lo statuto dello scienziato dell'anima escludeva la possibilità che questi nutrisse sentimenti amorosi per una paziente. Eppure, nonostante tutti gli sforzi razionali, il galantuomo non è riuscito a controllare fino in fondo le proprie emozioni e s'è innamorato di Giacinta, commettendo – ne è consapevole – un duplice “errore”, dal momento che questo affetto, se da un lato comporta il venir meno dell'obiettività scientifica necessaria al suo mestiere, dall'altro non può sperare in un lieto fine. Follini, infatti, sa bene che la sua paziente non può ricambiarlo; ma in un istante di struggente intimità, palpitando di commozione, trova il coraggio di dichiarare all'amata il suo sentimento infelice e la pronta intenzione di partire per l'America:

Il dottore la guardava impacciato. Ella sorrideva mestamente. Le loro mani rimaste l'una in quella dell'altro continuavano in una calda intimità la conversazione che taceva. Anche il Follini sembrava in preda di uno di quei momenti di debolezza che decidono talvolta della sorte di un uomo. [...]

«Vi ho amata come un fanciullo!» riprese subito il Follini. «[...] Quando si pensa come la penso io, noi che viviamo fitti fino al collo nel pantano della più schifosa realtà sentiamo forse più degli altri il bisogno di alzar gli occhi ad un cielo dove la realtà si purifica, senza perdersi punto in un'idealità fuori del mondo. Vi amo come un fanciullo. E avrei dovuto star zitto; avrei dovuto contentarmi del solo profumo delle nostre anime che già, dopo questa confessione, mi sembra venuto un po' meno! Ma non importa. Fra qualche settimana sarò in viaggio per l'America. La lontananza terrà sempre vivo un sentimento che forse noi avremmo ucciso restando vicini!»

La Giacinta provò un terribile strazio e una consolazione sconfinata. La vita le aveva dato il suo estremo sorriso. Ora poteva andarsene, senza pensare ad altro! (G 200).

L'autore interpreta l'anomalia della protagonista come una risposta fisiologicamente consequenziale ad una situazione di scompenso e di forte difficoltà. *Giacinta* è un romanzo tipicamente naturalista e positivista, in quanto poggia sui presupposti fisiologici del materialismo ottocentesco. Per comprenderlo a fondo bisogna richiamarsi a Claude Bernard ed alla sua *physiologie générale*, che era considerata la “scienza dell'uomo” per eccellenza, perché concepiva l'essere umano come un fenomeno organico che segue proprie leggi di conservazione, valide anche per le manifestazioni del sistema nervoso; e nella terza parte dell'*Introduzione allo studio della medicina sperimentale* enunciava la possibilità di analizzare le manifestazioni umane alla luce di rigorose osservazioni scientifiche, scongiurando le interpretazioni vaghe o

irrazionali.⁷ Durante gli anni in cui Capuana curava le diverse stesure di *Giacinta*, vedevano la luce e la diffusione alcuni studi di psichiatria di capitale importanza: i trattati di Kraepelin e di Hammond e, in Italia, il *Manuale di semeiotica* del Morselli. Analizzando alcune parti dell'opera di Kraepelin, in cui si trattano i disturbi del processo ideativo e del giudizio, troviamo la descrizione di forme patologiche del tutto analoghe a quelle di cui soffre la nostra eroina:

Negli stati morbosi può il progresso unitario del processo ideativo [...] essere disturbato in diversi modi. Ordinariamente avviene che singole immagini o serie di idee con viva accentuazione specialmente sentimentale, intralciano sempre nuovamente il processo ideativo [...]. Il ricordo di un qualsiasi avvenimento triste, l'attesa o la paura ci possono dominare talmente, che i nostri pensieri ad onta di tutti gli sforzi per portarli in altra direzione, ritornano sempre di nuovo allo stesso oggetto. [...] Il contenuto dell'idea coatta è sempre, fin dall'inizio, sgradevole e tormentoso. [...] La profonda depressione che è il fondamento di tale idea e che riceve da essa nuovo nutrimento, è legata al senso del soggiogamento forzato del pensiero. [...] Le iniziali idee coatte si trasformano in tal modo sempre più in idee deliranti. Il pensiero per il figlio morto diviene per l'infermo un ammonimento della coscienza per mancata sollecitudine; le rappresentazioni spaventevoli di prossime disgrazie significano reali castighi minaccianti; [...]. L'aumento della sensibilità emotiva come anche la tendenza ad una tormentosa auto-osservazione, sono le prime condizioni per l'insorgere delle idee coatte. [...] Le idee deliranti sono rappresentazioni patologicamente alterate le quali non sono accessibili alla correzione per mezzo di argomentazioni. [...] La produzione di idee deliranti è perciò sempre accompagnata da sentimenti più o meno vivaci, [...] esse sono, almeno all'inizio, sempre strettamente legate con la personalità, con il tono sentimentale, con la posizione dell'infermo nell'ambiente stesso.⁸

Mi pare che la tragica parabola di Giacinta contenga non pochi elementi emblematici della condizione femminile nell'Ottocento, quando la signora borghese poteva cercare la propria "realizzazione" soltanto nel matrimonio e nella maternità, restandole, in caso di minor fortuna, nient'altro che una pallida esistenza da monaca o da zitella. Ma lo stupro ed il trauma che ne consegue deviano il corso degli eventi, impedendone lo sviluppo consueto e mettendo in moto l'azione narrativa. La piccola Giacinta viene abusata da un ragazzo, ma l'ambiente circostante, con implicita malizia, tende piuttosto a

⁷ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana...*, 157.

⁸ E. KRAEPELIN, *Trattato...*, 148-49 e 170-71.

colpevolizzare la sua sensualità femminile, ancorché ingenua, anziché a compatire la bambina per la brutalità che le viene inflitta. Diventata adulta, non sa trovare il coraggio di sposare l'uomo che ama, per timore che lui un giorno possa rinfacciarle la sua "impurità". Cede, così, alle ciniche pressioni della madre e va in moglie ad un perfetto idiota, che con il suo *status* dovrebbe mondare l'antica macchia e favorire il suo reinserimento in società. La donna, tuttavia, non può rinunciare al vero amore; diventa un'amante e genera una bastarda, attuando una ribellione inaudita all'ordine costituito. Tali scelte però non fanno che acuire il vecchio sentimento d'indegnità di Giacinta, che si fa sempre più disperato, man mano che percepisce il lento affievolirsi della passione di Andrea: l'uomo che incarna tutte le ragioni della sua vita, nella quale perfino la relazione con la figliuola gioca un ruolo secondario e per lo più funzionale al rapporto col padre. Il destino sembra punire inesorabilmente la ribellione della donna, mettendo prematuramente fine alla sua esperienza di madre: «Si sentiva fulminata. Non provava un vero dolore, ma un immenso rimorso, come se ella avesse uccisa la sua creaturina, colle proprie mani snaturate; e le veniva dal cuore una smania di accusarsi di questo delitto al cospetto di tutti» (G 168). L'angoscia diventa incontrollabile in seguito alla morte di Adelina, che per Giacinta viene a suggellare irrimediabilmente sia la propria inadeguatezza di madre che la fine della relazione con Andrea. Il rimorso e l'urgenza di autopunirsi si esprimono nell'ansia di perdere il suo amante, attraverso un'idea coatta che assume i contorni di una superstiziosa profezia che pare pian piano avverarsi. Ma Giacinta è stremata dalla sua malattia, non può attendere che le sue previsioni più fosche si compiano; che quell'uomo debole e già lontano, che quasi legittima e fonda la sua intera esistenza, la abbandoni nel vuoto: finalmente, l'idea del suicidio s'impone alla sua mente in delirio come l'unica "soluzione" possibile.⁹

⁹ Le indagini lombrosiane realizzavano che il numero di donne suicide per amore fosse superiore a quello dei suicidi maschili a sfondo passionale: «per la donna appassionata il suicidio è il mezzo più usato per far fronte ai disinganni e ai dolori dell'amore [...]. Noi vedemmo infatti che l'amore per la donna è una specie di schiavitù accettata con entusiasmo, un sacrificio fatto disinteressatamente di tutta se stessa all'amante; ora questi caratteri, che nelle donne medie, per quanto vivi, pure lasciano campo alle passioni egoistiche di potere all'occasione prevalere, si esagerano nelle donne appassionate, in modo che questo bisogno quasi furioso di sacrificarsi non cessa, anzi si acutizza coi maltrattamenti e le crudeltà dell'amante. [... *L'abbandono*] è considerato quasi come una morte, che è causa di un grande dolore, e dopo lui non resta alla donna per consolarsi che di morire ancor essa, quando non impazzisce; [...].» (DD 355).

Nella novella *Tortura* (1889) la “tortura” consiste nelle inaudite sofferenze psichiche, la lenta incubazione ed il manifestarsi dell’alienazione nella mente della protagonista, vittima di un atto di violenza sessuale da parte del cognato. In seguito allo stupro, mentre il marito è lontano, Teresa scopre d’aspettare un figlio. Il titolo, dunque, riassume esplicitamente la materia della novella, uno dei tanti “studi di donna” del Capuana: una sposa onesta e pia viene offesa nella sua dignità, vittima non solo dell’aggressività maschile, ma soprattutto di un sistema di “valori” sociali. Soltanto la morte dell’«odiata creaturina» libererà la donna dal tormento che lei stessa s’infliggeva con un involontario ma spietato rovello di sensi di colpa, dallo «straziante travaglio del sangue, dei nervi, dell’intelligenza che tornavano a ribellarsi contro l’oltraggio, quasi continuasse tuttavia l’opera sua vituperosa».¹⁰ Il dramma della protagonista è un ingorgo inestricabile di divieti e ribellioni, dato che non c’è stato solo l’adulterio, ma anche l’incesto, la trasgressione dei valori costituiti e la violazione di uno dei più gravi tabù: non le resta che sperare nell’aborto dell’«empio germe vitale da cui sarebbe accusata al marito, alla figlia, a tutti, spietatamente, inesorabilmente... » (*T* 111). I toni drammatici sfiorano il parossismo fin dall’inizio; la sofferenza si prolunga fino al martirio, che dilania l’anima della donna fiaccandone l’energia del corpo. I sintomi sono quelli tipici dell’isteria (pallore cadaverico, ipereccitazione nervosa, pensieri fissi, tremori violenti, martellamento alle tempie, stati convulsivi preceduti da urla e deliquio, etc.); una malattia che qui non viene ricondotta ad una particolare predisposizione fisiologica, ma sembra intaccare qualcosa di naturalmente sano, come reazione dell’organismo ad una temporanea situazione di forte stress psicologico; tali presupposti scientifici affondano nella concezione causalistica dei meccanismi psichici: il fattore violento ha introdotto dall’esterno un nuovo elemento, commutatore dell’originario equilibrio. Evitando l’empatia affettiva, l’autore impiega tutta la sua lucida curiosità di clinico nel trascrivere le tappe dolorose della trasfigurazione di Teresa, senza dimenticare l’immane figura del medico, che qui interviene per prescrivere all’irrequieta paziente una ricetta fondata sul comune buon senso («viaggi, bagni, regime ricostituente»), piuttosto che su una terapia specifica e mirata. La vicenda femminile è tutta chiusa entro un mondo maschile, col quale la donna deve confrontarsi da sola, facendo appello alle sue poche

¹⁰L. CAPUANA, *Tortura* in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, ed. Salerno, 1973, I, 109 (= *T*).

risorse. Giulio è il tipico marito perbene, un borghese assennato e produttivo, il cui conformismo viene presentato senza un'ombra d'ironia o di critica. È aperto e tollerante sul piano della religione; tuttavia, da vero uomo, respinge gli eccessi mistici della moglie con distacco condiscendente. Quest'uomo positivo è non solo un compagno pieno di attenzioni, ma anche un buon cittadino; la sua virilità s'esprime in un campo del tutto maschile, gli affari che, allontanandolo da casa, sono stati l'occasione del dramma familiare. Se Giulio incarna un apparato di sicurezze istituzionali ed affettive, suo fratello possiede delle qualità esattamente opposte. L'autore ne intensifica il fascino sia contrapponendo la sua morbosa passionalità alla morigeratezza fraterna, che facendone un personaggio dell'assenza, un fantasma ossessivo e opprimente, che gioca un ruolo decisivo nella vicenda. Giulio lo ricorda come un ragazzo buono «di carattere un po' chiuso, un po' fantastico, ma docile nella stessa impetuosità» (T 116), valutando con bonario distacco la sua indole focosa. Diversamente lo rievoca invece l'immaginazione febbrile di Teresa, che è stata colpita in maniera sconvolgente dalla virulenza della sua passione, di continuo rimembrata con un misto di romantico compiacimento e di sconcertato rimorso. Il conflitto tra i due fratelli non si consuma direttamente: è la donna che diviene simbolico territorio della contesa maschile, che subisce con tutta la passività della preda che non ha scelta, di chi si sente sacralmente legata ai doveri di moglie e di madre, tanto da ritenersi rea di una colpa non commessa.

In molte novelle lo scrittore mineolo provava ad elaborare una sua teoria interpretativa della psicologia, rifacendosi alla psicopatologia ufficiale di quegli anni (e particolarmente a quel nuovo genere di volgarizzazioni scientifiche che diventava d'interesse abituale per buona parte degli intellettuali positivisti: il manuale di Krafft-Ebing, per esempio, era un autentico tesoro di concezioni e pregiudizi etici, psicologici, antropologici e scientifici), durante i quali era destinata ad acquisire conoscenze decisive per il futuro della psichiatria moderna. L'antropologia capuaniana dell'uomo borghese si riassume quasi per intero nella dinamica interna alla coppia degli amanti o degli sposi. La logica di tale problematica psico-sociale prevedeva alcune conclusioni destinate a svilupparsi nei decenni successivi, il cui nucleo era la concezione della donna quale portatrice dei valori sociali dominanti, ma anche quale elemento di sovversione di un sistema di certezze considerato garante dell'ordine

collettivo.¹¹ Sono gli anni in cui nelle nuove società europee si propagava l'ondata di quel ceto femminile emergente, che andava imponendosi con inquieta autoconsapevolezza. Allora, per Capuana, la donna è uno strumento privilegiato ai fini di una registrazione fedele delle segrete ragioni che governano il comportamento psichico. Teresa è il luogo d'incontro di tensioni molteplici: in quanto sposa è tenuta ad imbrigliare la propria femminilità potenzialmente seduttiva e quindi pericolosa. Per questo considera un'onta e una responsabilità personali l'amore e l'abuso subiti dal cognato, quali conseguenze di una sensualità vissuta come peccaminosa. La donna, di fatto, è ancora oggetto di una strutturale subordinazione ai ruoli maschili, siano essi razionali o passionali: le istanze femminili sono positive solo quando funzionali all'ordine sociale dominante e maschile, ma meritano di essere stigmatizzate e castrate se rischiano di scombussolarlo.¹²

Con Eugenia, la protagonista del romanzo *Profumo* – uscito per la prima volta a puntate sulla «Nuova Antologia» a partire dal secondo semestre del 1890 – ancora una volta, Capuana prende ispirazione dal vecchio tema psicopatologico, ambientando nella Marzallo di una Sicilia arcaica e folcloristica uno stranissimo caso d'isteria, che si manifesta attraverso un sintomo del tutto singolare: l'emanazione cutanea di un penetrante profumo di zàgara, il fiore d'arancio nuziale. Se nei precedenti “studii” incentrati sullo squilibrio mentale del protagonista, l'autore si era proposto di far scaturire gli esiti catastrofici come conseguenze di una data impostazione morbosa, qui il «caso» di Eugenia non assorbe l'intera problematica patologica, ma interagisce con le istanze di interiore disagio impersonate dagli altri due personaggi che convivono insieme a lei in un antico ex convento, adibito parte ad abitazione e parte ad ufficio: il marito Patrizio e l'anziana suocera, coinvolti fra loro e con la giovane donna in una delicata e complessa dinamica relazionale giocata su reciproche dipendenze ed influenze emotive, che stavolta si risolve in un finale recuperato

¹¹ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Tortura*, in AA.VV., *Capuana verista* (atti dell'incontro di studio: Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Fond. Verga, 1984.

¹² «Se i fratelli si collocano in uno stato di reciproca estraneità, Teresa, schiacciata fra i due poli del dominio maschile, la ragione e il possesso, non ha scelta, se non quella di elaborare una risposta autopunitiva propria di una moglie tutta risolta sul codice matrimoniale. Seguendo i dettami di quella psichiatria che vedeva nell'isteria la malattia specificamente femminile, Capuana vede nella donna il luogo deputato per sperimentare narrativamente la ricostruzione del disagio psichico» (C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, 80-1).

dell'equilibrio senza degenerare nella consueta tragedia.¹³ Il narratore descrive i nodi conflittuali che intrappolano i personaggi in un circolo vizioso con l'abituale lucidità dell'analista scientifico, che si mostra capace d'indagare la situazione dipanandone le componenti fisiologiche e psicologiche. All'inizio leggiamo che gli slanci appassionati di una sposina pudica ma profondamente sensuale vengono smorzati dall'atteggiamento pavido e controllato di un marito inesperto ed ancora immaturo, il quale, non riuscendo a liberarsi dai condizionamenti inoculatigli da un'educazione autoritaria e sessuofobica, cede facilmente all'autoinganno:

Patrizio tentava sempre di dominare il profondo turbamento da cui veniva assalito a certe carezze di lei. Voleva almeno nascondere, non per sé, ma per lei. Aveva osservato più volte che la propria commozione la sovraeccitava maggiormente, e temeva che non dovesse soffrirne, e che la delicata compagine di quel gentile organismo non si guastasse per soverchia tensione dei nervi. Aveva osservato che la giovinetta timida e pudibonda, stretta fra le braccia con pari timidezza e pudore nei primi giorni del matrimonio, veniva di mese in mese inattesa trasformandosi; e la inesperienza di lui, vissuto casto per natura, per educazione e per le circostanze d'una vita agitata e piena di tristezza, gli faceva guardare con un misto di stupore e di terrore quello che ad altri sarebbe parso una cosa ovvia e naturale.¹⁴

Donna Geltrude, acida e petulante già nel nome, viene per lo più ritratta attraverso la duplice modalità di querimonia, che sapientemente utilizza per tiranneggiare Patrizio con subdoli ricatti morali: la fiacchezza della vecchiaia malata e la rigidità stizzosa del genitore possessivo, aggrappato con le unghie ad un potere assoluto lungamente esercitato, che ora gli viene insidiato. L'abnorme gelosia per il figlio, che la rende diffidente e piena di livore per la giovane nuora, penetra a fondo nell'animo di lui – legato fin da bambino da un rapporto di affetto esclusivo con la madre venerata e temuta – soggiogandone impulsi e stati d'animo. Sentendosi compresso come da una morsa e combattuto tra i doveri filiali e quelli coniugali, il giovane cova dentro

¹³ La singolare ambientazione nelle stanze nude e bigie del vasto ex convento imprime da subito alla vicenda un'atmosfera gelida e claustrofobica, già prefigurativa del dramma che sta per verificarsi, e che sarà calibrato soprattutto sul versante della repressione bigotta del principio del piacere, oltre che su quello della reciproca incomprendimento ed incomunicabilità.

¹⁴ L. CAPUANA, *Profumo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1892, 16 (= P).

di sè un oscuro rimorso per essersi sposato nonostante la sorda resistenza materna, per aver “tradito” l’amore della donna che lo aveva allevato per tenerlo tutto per sé, ed una conseguente, inconfessata inibizione erotica verso la moglie; la quale, a sua volta, già tarata nell’organismo da un’ipersensibile costituzione nervosa e da una «immaginazione vivissima», reagisce alla sofferenza procuratale dal contegno glaciale della suocera e dal progressivo distacco del marito alimentando una frustrazione tormentosa, che dapprima trova sfogo in recriminazioni gelose, ma col tempo si manifesta attraverso i sintomi convulsivi di un serio disturbo isterico. Intuendo la soggezione di Patrizio nei riguardi della madre, Eugenia si lascia poco a poco travolgere dalla violenza della passione ferita, che si scatena contro la suocera per strapparle il “possesso” amoroso:

– Mi appartieni... Sei mio! Non sei più suo! No!... Non sei più suo! No! No!...

E, al balbettio di queste ultime parole, Patrizio sentì irrigidirsi tutto il corpo di lei, che si stirava con le braccia tese in avanti e i pugni stretti. Sarebbe cascata per terra, s’egli non fosse stato sollecito a sorreggerla. [...]

La sollevò, l’adagiò sul letto, cercando di frenare il dibattito di tutte le membra nella convulsione crescente, e tornò a chiamar più forte:

– Mamma! Mamma!

Eugenia si agitava, mugolando, svincolandosi a scatti.

La signora Geltrude picchiò ripetutamente dietro l’uscio di comunicazione delle due camere. [...]

Ella si fermò a pochi passi dall’uscio, severa più dell’ordinario, colpita dallo spettacolo di quel giovine corpo agitato dalla crisi nervosa.

– Lo vedi? È un’isterica! E non volevi credermi! – disse, senza scomporsi (P 45).

Inutile aggiungere che il malumore cronico, accompagnandosi alle bizzarre manifestazioni del suo male, non fa che alienare sempre di più alla protagonista l’affetto del timido e disorientato marito.

Come il Follini di *Giacinta*, il dottore incarna ancora una volta una figura-chiave, deputata com’è ad interpretare lo sdoppiamento della voce narrante da quella dell’uomo di scienza capace d’analizzare i diversi aspetti del caso clinico; oltre a questo, però, qui si fa portavoce dell’allontanamento progressivo dell’autore dal puro materialismo dei positivisti, non più celebrato come un sistema culturale omniexplicativo, ma limitato da una dimensione metafisica, che il bonario medico di campagna identifica con la provvidenzialità divina. Assumendo prima le vesti dell’accorto osservatore e

poi quelle del confessore saggio e umano, il dottor Mola ammette da subito l'ignoranza propria e di tutta la categoria medica circa il trattamento delle malattie nervose:¹⁵

quantunque dottore, credo così poco all'arte medica da me professata, che quasi quasi dovrei smettere. Non ho però rimorsi di coscienza. Non ammazzo più clienti degli altri. Faccio del mio meglio. C'era un solo gran medico: Dio! La scienza lo ha abolito. Io che ci credo ancora [...] nei casi difficili mi raccomando a lui, cioè gli raccomando il cliente. E se questi guarisce, ringrazio il Gran Medico per lui (P 47).

In questo modo – attraverso lo «studio» veristico di uno scrittore attento ed aggiornato come Capuana – la letteratura rifletteva le difficoltà della scienza neurofisiologica tanto nella diagnosi che nella terapia di tali complicati disturbi, ancora largamente inesplorati. Eppure, subito dopo aver protestato tutta la propria insipienza di non specialista, l'umile «vecchietto» raccomanda a Patrizio che la paziente possa godere di riposo e tranquillità assoluti, in quanto sospetta già che quel malessere rappresenti il sintomo di un dispiacere non così «insignificante» come il marito sembra voler credere. Emerso da una giovinezza triste e solitaria trascorsa all'ombra della schiacciante figura materna, la fisionomia di quest'ultimo si delinea attraverso caratteri che ne fanno un adulto attardato ed ingenuo, un intellettuale idealista ed inetto ad affrontare le esperienze che attendono gli individui in età matura. È lui stesso, seppure ancora confusamente, a prendere coscienza della propria alienazione in un mondo inesistente di perfezione intellettuale e morale, durante un monologo in cui gli sovviene di paragonare il proprio smarrimento al sano pragmatismo della compagna, la quale – proprio come molte altre eroine del romanzo coevo – assomma nella propria natura opposte qualità di forza e debolezza, salute e malattia, istintività sensuale ed isteria, fungendo tanto da oscura minaccia per il già precario equilibrio del partner maschile che da stimolo al percorso di crescita interiore dello stesso:

¹⁵ La NAY condivide l'analisi di Madrignani, che vede nel Follini l'*alter ego* dello scrittore ed aggiunge: «Ritengo che la figura del Follini, come dimostra la pratica della confessione di cui si è detto, debba essere letta non solo come un tentativo da parte del Capuana di mantener fede al romanzo fisiologico, ma come un primo indicativo segnale del percorso verso la psiche che, con il personaggio del dottor Mola, il Capuana porterà a termine» (*Fantasmia...*, 282).

– Povera mamma! È vissuta tutta per me! [...]

E si accusava:

– Sono stato egoista! Avrei dovuto sacrificarmi a lei, far tacere ogni mio sentimento; ubbidirle ad occhi chiusi. Avrei sofferto io soltanto. [...]

Cominciava a comprendere che l'isolamento, le sventure, fin quei suoi studi fuori d'ogni personale esperienza, eran serviti a falsargli la prospettiva della realtà, a renderlo impotente a qualsiasi lotta. La fragile creatura stesa lì, prostrata dalla crisi nervosa, ne sapeva più di lui; vedeva chiaro, vedeva giusto; possedeva quel senso pratico della vita, che a lui mancava affatto (P 57).

È Patrizio ad intuire il collegamento fra l'inesplicabile profumo esalante dalla pelle di Eugenia con l'attacco nervoso che qualche giorno prima la aveva prostrata, e ad informarne il dottore, il quale, di fronte alla stravaganza del caso pare quasi voler mettere le mani avanti, ribadendo una posizione da studioso aggiornato ma onestamente consapevole dei propri limiti:

– È un fenomeno raro, ma non nuovo. Son contento di poter osservarlo: non mi era mai capitato. Dalle punte delle dita specialmente? Proprio così.

– Che significa?

– Senza dubbio, una condizione particolare dell'organismo, indizio di grande delicatezza dell'apparecchio nervoso. [...] Con le malattie nervose, non si sa mai... La scienza è bambina; ed io ve lo confesso, sono, per dir così, più bambino della scienza. Si va a tastoni, insomma. Noi mediconzoli poi, imbattendoci in qualche caso che c'imbarazza, specialmente se trattasi di donne, sogliamo uscirne pel rotto della cuffia; diciamo: nervi! Una parola, nient'altro. E questo per la diagnosi. In quanto alla cura, non ne parliamo. [...] Il dottor Hammond (chi sa come si pronunzi!) di Nuova York, ha curato un ipocondriaco la cui pelle spandeva odore di violetta; [...]. Un dottore con un nome che pare uno sternuto, Ochorowicz, se non sbaglio, ha avuto una cliente isterica che esalava un effluvio di vainiglia (P 77-9).

Più avanti, i pensieri stessi della protagonista ci svelano che certi suoi disturbi risalgono a quando era «ragazza» ed aveva imparato a vergognarsene e nasconderli, perché spinta dal pregiudizio aleggianti intorno ai fenomeni isterici, che il senso comune – ma pure certa arretrata letteratura medica – riferiva alla loro radice etimologica (“utero”), reputandoli ancora come segnali imbarazzanti di uno squilibrio legato alla sfera sessuale femminile e come tale da dissimulare per un malinteso senso del pudore. Ma è a seguito del primo grave accesso che la donna smette di trascurare e rimuovere il problema della propria malattia, percependone le manifestazioni con intollerabile affanno:

Notava un leggero malessere, una specie di spossatezza che la faceva rimanere a lungo nella stessa positura, con lo sguardo fisso in un punto. Notava i sordi rumori che, a un tratto, le zuffolavano negli orecchi, ora come un lontano scroscio d'acque correnti, ora come un leggero fischio, ora come un tintinnio. Aveva già notato più volte una rigidità nell'estremità della lingua, che ricompariva specialmente qualche giorno prima che l'odor di zàgara diventasse più intenso. [...] L'aumento dell'emissione le apportava uno stato di eccitamento ilare, simile a quello che le dava il caffè, s'ella aggravava la mano. [...]

Non le pareva d'esser sempre sul punto di cadere in un accesso nervoso simile a quello di giorni fa? [...]. Così anche l'irritazione prodotta fin dalle cose più insignificanti, ella se la sentiva svaporare da tutto il corpo con quel profumo di zàgara, che appunto allora diventava più acuto, e che indi la lasciava spossata e abbattuta poco meno che non potesse fare un accesso compiuto (P 85-6).

È un brano dal quale possiamo constatare la puntuale esattezza delle nozioni scientifiche di Capuana sull'isteria, poiché registra fedelmente alcuni sintomi peculiari del «malessere» che precede l'attacco convulsivo vero e proprio, così come venivano descritti nella letteratura psichiatrica dell'epoca, nel segnalare spossatezza alternante ad eccitazione ed i caratteristici fenomeni di «aura isterica»: i ronzii alle orecchie e la tipica sensazione di bolo al collo o di costrizione alla gola, qui riferita come «rigidità nell'estremità della lingua». Oppressa dalla vergogna per quell'ostinato profumo, Eugenia non trova il coraggio di riferire questi particolari al dottore, il quale dapprima, confuso e disorientato, si limita a prescriverle di «fare belle e lunghe passeggiate»; poi, turbato dall'angosciosa insistenza della fanciulla, le racconta una «pietosa bugia», interpretando gli episodi morbosi per i più rassicuranti disordini di un'incipiente gravidanza, con la speranza che lei si risolva a confidarsi.¹⁶ Per un attimo confortata dalle melliflue parole del Mola, Eugenia pregusta tra sé il momento della vendetta, quando informerà l'odiata Geltrude del proprio stato interessante. Ma ben presto la rioccupano emozioni di panico più atroci delle precedenti, per le quali una sensazione di sdoppiamento accompagnata da allucinazioni le rinfaccia la verità del suo ventre vuoto, con una «maligna voce» di trionfo che parrebbe tanto quella della «vecchia» suocera invidiosa; un tremito irrefrenabile inizia a squassare il suo corpo e subito dopo lo travolge

¹⁶ Una diagnosi, dopo tutto, non troppo peregrina, se proprio nel summenzionato J. OCHOROWICZ (*De la suggestion mentale*, avec une preface de C. Richet, Paris, Doin, 1889, 530) leggiamo che: «L'état de grossesse peut provoquer régulièrement une folie, tandis que, dans d'autres cas, c'est la raison qui revient avec la grossesse [...]» ('Lo stato di gravidanza può benissimo provocare una follia, mentre, in altri casi, è la ragione che ritorna con la gravidanza' la trad. è mia).

un violento accesso isterico, lasciandola in deliquio e deformandone le membra nelle caratteristiche contorsioni e “posizioni ad arco”, che Charcot (1880) inseriva nel periodo del “clownismo” e Freud (1888) nella fase dei “grandi movimenti”:

– Madonna mia! Bella Madre santissima! Abbiate pietà di me! – ella mormorava.

Capiva però che queste parole non scaturivano dal suo cuore, ma le venivano suggerite dalla riflessione. [...] Le pareva, anzi, che gliele ripetesse un'altra persona inginocchiata al suo fianco, imitando la voce di lei. [...] Una maligna voce le sussurrava sommessamente dentro l'orecchio: Non è vero! Non è vero! Nulla vive nelle tue viscere. Per questo rimangono mute. [...]

Sentiva mancarsi il terreno sotto le ginocchia; le veniva di prorompere in un grand'urlo, e rovesciarsi sul pavimento e rotolarvisi per la smania che le attanagliava lo stomaco e le scoteva tutta la persona. E si rizzò in piedi, barcollante, atterrita dell'assalto nervoso che stava per scoppiarle addosso, presentato da due giorni... Le pareva di correre leggera come una piuma, sfiorando appena il suolo. [...]

Nel corridoio, riconobbe appena Patrizio che le veniva incontro, rimproverandola affettuosamente [...].

E rovesciò, arcuando il corpo e contorcendo i polsi, tra le braccia di lui (P 100-01).

Non mi sembra per nulla casuale il fatto che tutta la superficie corporea di Eugenia emani la fragranza del fiore d'arancio, di un simbolo più che mai palese di sensualità e prosperità nuziale. È come se il suo desiderio frustrato di vivere una relazione completa sul piano affettivo ed erotico sia così pressante ed incoercibile da somatizzarsi e sprigionarle “da tutti i pori”.¹⁷ Ed è davvero significativo, da questo punto di vista, il brano in cui osserviamo la coppia di sposi alle prese con l'insormontabile barriera di incomprendimento e di incomunicabilità che li separa, quando la donna, «traversando il viale degli aranci carichi tuttavia di frutti color d'oro», d'improvviso ammutolisce, quasi fosse caduta in *trance*, lasciandosi andare in balia di un *tic* compulsivo e

¹⁷ A proposito del collegamento tra profumo, sensualità femminile e sintomo isterico, mi pare interessante una pagina di P. MANTEGAZZA (*Fisiologia dell'Amore* [1873], Sesto S. Giovanni, Madella, 1914, 135-36): «I fiori, che ci deliziano con così molteplici e svariate fragranze, ci dicono ad altissima voce quanto intimi siano i rapporti che legano l'olfatto all'amore e le molecole odorose ai misteri della riproduzione. L'uomo e la donna hanno diverse traspirazioni, e in alcune parti del loro corpo diverse emanazioni odorose, e queste possono essere potenti eccitatori nelle razze inferiori e negli uomini bassi di razza alta; ma anche nelle nature altissime l'olfatto esercita in amore una potente influenza per via dei profumi [...]. Or bene, l'intensa e profonda voluttà dei profumi è figlia di un remoto atavismo, che ci affratella alle emanazioni sessuali di molti viventi, ed è soltanto per questo che nessun senso ha più intimi legami colle voluttà animali quanto l'olfatto».

nevrotico, attraverso cui trovano sfogo ed espressione i termini del suo scompenso emotivo:

strappava distrattamente, nel passaggio, foglie d'arancio che metteva fra i denti e mordeva, per poi rigettarle con le labbra. Più in là, sotto il pergolato, invece di mordere i teneri pampini che andava cogliendo, li lacerava uno appresso all'altro con gesto inquieto; più in là, nel viale fiancheggiato da nane siepi di bosso, stroncava i piccoli ramoscelli a portata di mano e li lanciava per aria.

– Oggi sei cattiva fin con le piante! – disse Patrizio (P 114).

La scena, fortemente metonimica e simbolica, ispira la straziante sensazione che la protagonista brami perduto ma invano suggerire la linfa di quelle foglie profumate, nutrirsi di quel legame che dapprima le era parso fecondo di doni, ma che in realtà la lascia vuota ed affamata, senza calore e senza figli: per lei, l'aroma inebriante del fiore nuziale non si sposa con i frutti che aveva annunciato. L'eccezionale rigoglio dell'aranceto stracarico di pomi dorati le rammenta, per sfacciato contrasto, la tragica infertilità della propria condizione. E lo strappare, il mordere, l'infierire sui teneri virgulti, non sono altro che l'espressione di un'inedia repressa e rabbiosa. Il povero Patrizio, dal canto suo, sembra quasi intuire quel che tortura l'animo della compagna, ma può soltanto rimanerne offeso e sconcertato.

Come Giacinta, Eugenia è particolarmente predisposta fin dalla nascita all'ipertrofia nervosa e ideativa, proprio come lei sviluppa un disturbo complesso, che associa le problematiche fisiologiche a quelle psicologiche, ma che qui comincia un lento processo di guarigione subito dopo il colloquio col dottore; quel momento di puro scambio verbale – è il caso di evidenziarlo – si rivela un primo intervento di reale efficacia terapeutica.

Invece, i malesseri che affliggono Patrizio e l'opprimente Geltrude non presentano alcuna sintomatologia organica, ma paiono essere di natura eminentemente psicologica, come il risultato di una relazione parentale protrattasi in guisa simbiotica ben oltre i tempi fisiologici, assumendo risvolti patologicamente abnormi.¹⁸ Educatore – similmente al fobico protagonista di

¹⁸ «Capuana è passato dalla teoria ereditaria di Zola all'elaborazione personale di una psicopatologia più complessa, inquieta e sfumata. La ragione di questi squilibri affettivi o sessuali è da cercarsi più che in eventuali precedenti fisici, nella storia dei vari personaggi, in quelle vicende che imprimono un marchio incancellabile e condizionano lo sviluppo della personalità. [...] Il suo [*di Geltrude*] amore possessivo nasconde una morbosa gelosia quasi carnale, che si fa odio per la nuora che le ha «rapito» il figlio ed ora le sembra che glielo distrugga nella foga di amplessi che la

Ermanno Raeli (1889) – attraverso una disciplina cattolica integralista che stigmatizza l'atto sessuale come peccaminoso, Patrizio si sente affascinato ed insieme «conturbato» dai «capricci» maliziosi e provocanti della moglie, come se fossero la spia di «un che di malsano e sensuale da cui veniva urtata la sua rigida idealità». Il suo complesso di colpa gigantesco nei confronti della madre gelosa – avvezza a fare la vittima, scaricandogli addosso il fardello del proprio amore “incondizionato” oltre che delle proprie infinite tribolazioni – diventa persecutorio in seguito alla scomparsa della vecchia, quando lui, sentendosi oscuramente responsabile di quella perdita inaspettata e dolorosissima, inizia ad autopunirsi attraverso l'inconscia rimozione dell'eros e del vincolo che lo lega alla propria compagna, che finisce per ispirargli un ribrezzo fisico ogni giorno più acre. Piuttosto comune è il modello familiare ed antropologico analizzato da Capuana ed assai ricorrente nella letteratura coeva: quello del genitore-padrone all'interno di una società che riconosce, a chi dispensa la vita, un potere pressoché assoluto ed insindacabile. Qui, infatti, l'archetipo della madre possiede e rivendica per sé un'autorità primaria, titolare del diritto di prevalere e governare sulle decisioni del figlio, il quale, dal momento in cui inizia a recalcitrare, cade vittima di un rimorso che lo conduce alla nevrosi ed allo scacco. Se l'anziana megera non si fa alcuno scrupolo di avvelenare col proprio egoismo la vita del figlio, quest'ultimo, a sua volta, tende ad avvertire come illecite, ingrante e “smisurate” le proprie esigenze d'autonomia. Il peso del senso di colpa, regolarmente accompagnato dalla timorosa aspettativa di una punizione, è uno dei nodi che concorrono a stravolgere il fragile equilibrio di Eugenia, la cui coscienza è dilacerata tra il comprensibile desiderare la morte della nemica agonizzante e l'autocensura morale, che giudica malvagia ed inaccettabile tale speranza; l'immaginazione suggestionata le fa paventare l'implacabile e prossima vendetta della moribonda, imponendole di coltivare un compensativo sentimento di *pietas* filiale che non può riuscirle davvero autentico, come fa notare la voce narrante nel commento tra parentesi. E durante gli ultimi istanti di vita di Geltrude, la nuora stremata viene assalita da un altro violentissimo attacco:

sua mente esaltata immagina nocivi e violenti. È la rivelazione di un'altra forma patologica, che completa il quadro morboso della vicenda e colloca i tre personaggi, coi loro drammi singoli, ai rispettivi vertici del triangolo familiare» (MADRIGNANI, *Capuana...*, 252, 260).

Se fosse stato possibile, in quel punto Eugenia avrebbe sacrificata metà della sua vita per salvare la mamma morente (diceva proprio: la mamma, nel suo pensiero!) e così sollevare Patrizio da quell'abbattimento angoscioso, da quella ineffabile tortura.

– È sua madre! È sua madre! – si ripeteva da sé, per convincersi meglio della ragionevolezza della sua compassione, per fortificare il suo povero cuore vacillante, sbattuto fra gli opposti sentimenti che vi scoppiavano da due giorni in tumulto, lottanti fra loro, racchetandosi, riprendendo vigore, eccitandola con fulminei sbuffi di malvagi rancori, e opprimendola tosto con lunghi pentimenti e rimorsi. [...]

Eugenia si sentiva trattenuta in piedi dal fascino delle torbide pupille della morente, che le parevano fissate intensissime su lei, piene del loro ultimo cruccio, quasi maledicenti insieme con quel rantolo che le sembrava parola. [...] e tremava, tremava senza poter distogliere lo sguardo da quelle torbide pupille [...].

Portò le mani alla gola per tentar di sciogliere il nodo da cui si sentiva soffocata, e rovesciò con un rantolo che si confuse con l'ultimo fioco rantolo della morta (P 152, 154-55).

Lungi dall'arrecare sentimenti di liberazione, la dipartita della livida vedova non fa che esulcerare la crisi della coppia, poiché il suo fantasma alita come un incubo sulle menti dei due coniugi. Il ricordo ossessivo di lei – defunta senza potergli dire «una parola di perdono» – la devozione feticistica per i suoi oggetti ed il rito dell'appuntamento quotidiano presso la sua tomba rappresentano il disperato tentativo di Patrizio di espiare il proprio peccato e lenire l'angoscia che lo divora. In occasione di quella che sarà l'ultima visita al cimitero, egli riesce finalmente a confidare al medico il proprio disagio, trovando accenti che lasciano trasparire una maturata consapevolezza delle proprie dinamiche interiori. Le affettuose raccomandazioni del dottor Mola esprimono una filosofia sana ma tutto sommato spicciola e sbrigativa («I vivi coi vivi! I morti coi morti!» P 265); eppure, da questo momento, inizia anche per Patrizio un rapido processo di guarigione parallelo a quello della sua compagna. A seguito dell'ultima crisi convulsiva di Eugenia (la scena del suo svenimento tra le braccia dell'appassionato Ruggiero ricorda – per continuare il confronto col *Raeli* – quella del deliquio di Massimiliana dopo il bacio di Ermanno), il dottore comprende una verità fondamentale, cioè che il malessere psicologico del marito è strettamente correlato, quale concausa, a quello organico di sua moglie; e tenta di spiegarlo all'Agente con un accorto predicazzo circa la sana opportunità di lasciarsi andare ai piaceri della carne, senza tralasciare un'ulteriore precisazione sui limiti del materialismo scientifico:

Ho già capito che qui gli ammalati siete due, e che vi è qualcosa di comune nelle rispettive malattie. [...] Si tratta d'un disordine morale che ne produce uno fisico, al modo mio di vedere. Io sono codino, credo all'anima; l'uomo-macchina non mi ha mai persuaso. Se voi mi domandaste in che maniera anima e corpo stiano uniti, vi risponderai che non lo so. [...] E la carne non è poi una gran brutta cosa. L'ha fatta pure Domeneddio con le sue proprie mani, e bisogna accettarla come l'ha fatta Lui che sa bene quel che fa [...].

– Vostra moglie è una preziosa creatura d'una bontà rara, d'una semplicità più rara ancora. Non la mettete a dura prova. Potrebbe darsi il caso... non vi offenda la ipotesi... che la sua forza di resistenza non sia proprio invincibile. La eccessiva sensibilità, le circostanze, le tentazioni... Il mondo è fatto così (P 294, 298).¹⁹

La vicenda imbocca una strada di facile scioglimento verso il recupero della “normalità”, che sembra non poco superficiale ed incongruo – tanto sul piano logico-artistico che su quello scientifico (pure se va detto che, in questo caso, i limiti dello scrittore coincidono in larga misura con quelli della letteratura psicologica del suo tempo) – rispetto all'audace complessità delle dinamiche psico-relazionali di partenza e che non pare giustificabile né dal percorso di emancipazione interiore attuato dai personaggi né dagli scarni consigli terapeutici del pio e perbenista dottore, quand'anche dotati di acume ed ottimistico buon senso. In fin dei conti, il lasso temporale trascorso dalla morte di Geltrude finisce per essere il vero attore delle due guarigioni: è come se l'autore, un po' semplicisticamente, voglia concludere che il tempo ha il potere di rimarginare le ferite più profonde e risanare le infermità più complicate. Non si può fare a meno di rilevare in questa sede quel che hanno già compreso alcuni critici: la modernità geniale di Capuana è stata quella di immaginare ed investigare nei più sottili e riposti meandri psichici una relazione torbida tra madre e figlio, la quale, soffocando ogni libera espressione della personalità del secondo fino a comprometterne il normale

¹⁹ È oltremodo interessante constatare che sia il senso comune che la speculazione letteraria, seguendo percorsi propri, sottolineassero il ruolo giocato dalla sessualità nell'insorgere delle manifestazioni nevrotiche maschili e femminili, anticipando delle intuizioni che da lì a poco saranno oggetto di approfondimento da parte della ricerca freudiana: «l'indagine psicoanalitica riconduce con regolarità veramente sorprendente i sintomi morbosi dei pazienti a impressioni provenienti dalla loro vita amorosa, ci mostra che gli impulsi di desiderio patogeni sono per natura componenti pulsionali erotiche, e ci costringe ad ammettere che, tra gli influssi che portano alla malattia, la massima importanza deve venir attribuita ai disturbi dell'erotismo, e questo per entrambi i sessi» (S. FREUD, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi (1909)*, trad. it. di A. Staude, in *Opere*, I, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, 40).

sviluppo, ha finito per produrre una sindrome nevrotica che per alcune caratteristiche, e sfruttando anacronisticamente un termine della psicoanalisi, possiamo accostare ad un “complesso edipico”. Pur ampiamente presente, in *Profumo* il sostrato materialistico dell’indagine scientifico-naturalistica resta sullo sfondo per far emergere con maggiore nitidezza l’intrico doloroso e la virulenza degli stati d’animo, contribuendo alla creazione di una nuova e più complessa “maniera” narrativa, che a taluni ha fatto pensare – e non a torto – all’influenza di Bourget. Se non è possibile sovrapporre *tout court* la semplice fede religiosa del dottor Mola al pensiero capuano, è certo che dopo il ’90 l’ispirazione artistica del mineolo accoglieva importanti suggestioni spiritualistiche, pur intrecciandole alla primaria, ed ancora predominante, impostazione positivista.

III.2. La follia del *Marchese di Roccaverdina*

L’indagine negli ambiti dell’occultismo e della parapsicologia produsse fecondi influssi nell’opera di Capuana. Egli esercitò per anni con rigore investigativo lo sperimentalismo spiritico, raccogliendone i frutti nel saggio del 1884 intitolato *Spiritismo?*, un’esposizione problematica imperniata sul dubbio metodologico, in cui confluirono ricerche, testimonianze ed opinioni su svariati fenomeni psichici e metapsichici, dal sonnambulismo all’ipnosi fino all’allucinazione artistica. Il suo contenuto, dettato in veste di epistola a Salvatore Farina, preannunciava nell’interrogativo del titolo la fondamentale ambivalenza dell’impostazione teorica, singolarmente bilicata – l’eclettico autore ne è cosciente – tra idealismo, positivismo e spiritismo: rifiutando lo scetticismo aprioristico vi si sosteneva la lettura positivista tendente ad interpretare i fenomeni paranormali come semplici esagerazioni di fatti normali, oppure come prodotti o dell’eredità fisio-psicologica o di quella nuova forza dell’organismo chiamata *forza psichica*. L’ambizione di Capuana era quella di far confluire in una concezione sincretica le opposte istanze dell’idealismo e del positivismo. Anni prima aveva trovato una formulazione unitaria nell’opera di Angelo Camillo De Meis, *Dopo la laurea* (1868), un romanzo epistolare in cui, promuovendosi la dottrina hegeliana secondo cui la vera scienza è la «scienza-pensiero» e non quella meramente empirica, si tracciava un disegno storico della civiltà letteraria occidentale. Nell’opera e

nella personalità di De Meis, ascetica e poliedrica figura di scienziato e di filosofo, si riconosceva un'intera generazione d'intellettuali; e Capuana vi trovò un principio di duttile integrazione tra hegelismo, scienze naturali e positivismo. Nel nostro saggio l'autore sostiene che l'origine e la natura delle «*comunicazioni* in forma artistica» siano analoghe a quelle spiritiche; evidenzia il ruolo preponderante dell'elemento inconscio nella creazione artistica rispetto all'apporto della tecnica; afferma che tutti gli scrittori, per vie diverse, arrivano a sperimentare l'*allucinazione artistica*, cioè l'«incoscienza incarnazione di un loro concetto»; quindi argomenta l'analogia, apertamente condivisa dal Lombroso, tra l'allucinazione artistica e quella spiritica:

L'arte, come forma e nient'altro che forma, ha un proprio organismo che si va di giorno in giorno sviluppando in tutta la sua rigogliosa crescita, e non sta nell'arbitrio dell'artista l'accettarne o il rifiutarne la preesistente ricchezza di forma, [...]. Eppure la compenetrazione di quella forma col fantasma artistico individuale, qual esso risulta dal complesso delle facoltà dell'artista, rimarrà, forse per sempre, un fenomeno inesplicabile nella sua essenza. [...]

Il valore, la vitalità di un'opera d'arte dipende anche dalla maggiore o minore quantità di impressioni immediate che noi vi facciamo intervenire. Queste non sono, come parrebbe a prima vista, intieramente coscienti. La più gran parte, accumulate indirettamente, per la via dei sensi, nei ricettacoli nervei e psichici del nostro organismo, si svegliano, si coordinano, si fondono in uno stupendo insieme sotto il pungolo di un'eccitazione volontaria o che almeno sembra tale.

L'artista procede, in questa circostanza, come i *soggetti* del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnambuliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura.

Per entrare, come sogliamo dire, nella pelle del nostro personaggio noi adoperiamo ora contrazioni muscolari e isolamenti di determinate sensazioni a fine di lasciarne libere alcune altre più confacenti al nostro scopo; ora vere interruzioni o sospensioni della nostra personalità; e il Mosso potrebbe dirci l'equivalente trasformazione in calore di questi diversi movimenti. [...] Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo [dell'artista] 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, [...].

L'allucinazione spiritica, nel produrre le *comunicazioni*, passa gradatamente, come l'artistica, dalla quasi coscienza alla incoscienza.²⁰

²⁰ CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, 219-23.

L'interpretazione capuaniana dei fenomeni spiritisti, ancora parzialmente scettica e fiduciosa nel potere esplicativo della scienza, ben presto lascerà posto a quel crollo delle certezze positive che accomunava letterati e scienziati sullo scorcio del secolo. Tale crisi spinse Capuana ad aderire in qualche modo allo spiritismo, come si evince nell'opuscolo del 1896 *Mondo occulto*, ed a concepire il misticismo come una manifestazione non esclusiva della psiche malata.

Nel 1898 lo scrittore siculo tirava le somme sullo statuto del romanzo italiano di fine secolo: esso stentava a trovare la propria dimensione artistica; la tipologia "romantica" si era involgarita in seguito alla somministrazione di dosi troppo massicce di naturalismo e sperimentalismo; lo studio degli aspetti più crudi della realtà e l'applicazione del metodo sperimentale del Bernard non avevano dato i risultati auspicati. Era necessario recuperare la dimensione psicologica dei personaggi, trascurata in precedenza. Nel romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (1901), opera-chiave della sua nuova stagione creativa, Capuana ambienta in un *milieu* veristico una vicenda di squilibrio psichico che, a prima vista, sembra del tutto simile ad uno dei tanti «casi» studiati in precedenza. Ma, a ben guardare, qui il decorso della malattia mentale del protagonista viene indagato, prevalentemente, come un conflitto di coscienza dai tortuosi risvolti psicologici e mai ricondotto ad una matrice organica o ereditaria – se si considera l'aspra battuta della baronessa di Lagomorto («Ma già noi Roccaverdina siamo, chi più chi meno, col cervello bacato!») per ciò che è, cioè un modo di dire dettato da un punto di vista miope ed egoistico – come accadeva nel consueto Capuana naturalista. Scorrendo le pagine iniziali apprendiamo che il marchese Antonio – discendente da una stirpe di arroganti *maluomini*, i nobili feudatari di Ràbbato – ha sfidato per dieci anni le regole non scritte della sua casta, scegliendo di convivere con Agrippina Solmo, una contadina giovane, seducente e sottomessa, con la quale intrattiene un'appassionata relazione amorosa. La sua serenità dura fino al giorno in cui cede alle pressioni interessate della zia, l'invadente baronessa, la quale temendo che il nipote impalmi la serva gli rinfaccia continuamente l'irregolarità della sua condotta. Per ripristinare l'onore dei Roccaverdina e tacitare i pettegolezzi l'uomo si lascia convincere ad allontanare l'amante dalla propria casa, ma non a rinunciarvi del tutto: decide che la loro relazione continuerà in maniera clandestina ed impone a Rocco Criscione, il suo fedelissimo fattore, di sposare Agrippina, facendosi giurare solennemente da

entrambi di non consumare il matrimonio. Col passare dei mesi, tuttavia, la convivenza fa germogliare tra i due coniugi un'attrazione che sta per tradursi nel tradimento materiale del patto stretto con il padrone; il quale, dopo aver intuito le loro intenzioni fedifraghe, si lascia invadere da una gelosia furibonda che lo spinge a tendere un agguato al rivale, che una sera viene sparato da dietro una siepe con una fucilata mortale. Data la sua posizione sociale, il protagonista è al di sopra di ogni sospetto, mentre l'omicidio viene attribuito ad un altro, Neli Casaccio, un umile contadino che viene arrestato e rinchiuso in galera al posto suo. Il senso di colpa, tuttavia, scava un tormento inesorabile nel suo animo, avvelenando qualsiasi gioia gli potesse derivare dal possesso, ritornato esclusivo, della Solmo, la quale viene nuovamente allontanata, per venire, di lì a poco, sostituita da una moglie di nobile stirpe, la mite Zòsima Mugnos. È il rimorso immedicabile a trascinarlo nel baratro della pazzia furiosa e improvvisa con tutti i suoi sintomi fisici, che vanno dalla febbre al delirio alla perdita di conoscenza, fino al compimento di tutti quegli atti che indurranno gli altri a legarlo per sedarne l'eccitazione.

La prima personificazione della follia e del suo potere in qualche modo visionario è nella figura della zia Mariangela, una povera mentecatta dai capelli tagliati malamente alla mascolina, la quale, quando il marito non la incatena al muro «come una bestia», girovaga per le vie del paese squarciando la quiete serale con le sue lugubri grida d'imprecazione contro il male nascosto all'interno delle famiglie aristocratiche: «Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! Oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! Oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! Oh!».²¹

Un'urgenza angosciosa di rimuovere tutto quanto possa rimandare al delitto caratterizza il comportamento del protagonista, alla cui progressiva destabilizzazione contribuiscono i ragionamenti anticonformistici del cugino ateo e mangiapreti, il cavalier Pergola, e le ciance bizzarre di uno studioso di occultismo, don Aquilante. Come l'Episcopo dannunziano, pure l'avvocato – sedicente testimone di frequenti apparizioni soprannaturali, tra cui quella del fantasma di Rocco – mette in discussione il nesso pazzia-spiritismo, ponendo in relazione il misticismo con le facoltà medianiche durante una discussione che suona oscuramente profetica e fa rabbrivire il marchese, nonostante tutti

²¹ L. CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1999, 8 (= MR).

i suoi sforzi per mantenersi scettico:

«Un giorno vi persuaderete, finalmente, che io non sono un allucinato, né un pazzo. Vi sono persone, » soggiunse con severo accento, «che posseggono facoltà speciali per vedere quel che gli altri non vedono, per udire quel che gli altri non odono. Per esse, il mondo degli uomini e quello degli Spiriti non sono due mondi distinti e diversi. Tutti i santi hanno avuto questa gran facoltà. Non occorre, però, di essere un santo per ottenerla. Particolari circostanze possono accordarla a un meschino avvocato come me... » (MR 55).

L'impiego esasperato del monologo interiore da parte del protagonista è il mezzo attraverso il quale si dà voce e sfogo alla sua lacerazione ed al terrore conseguente di venire smascherato. A questo proposito, le *magherie*, cioè le «stramberie dell'avvocato», come lui le definisce nell'inane tentativo di ridimensionarne il valore – facendo leva su un'educazione cattolica che, pur nella superstiziosità ingenua, stigmatizzava senz'altro il peccato dell'omicidio ed esaltava nella figura divina del Cristo quella di ogni vittima innocente – realizzano un effetto suggestivo dirompente, facendo riaffiorare con forza esplosiva certe remote paure infantili rimaste sepolte per anni nei recessi della sua memoria, come quella, tremenda, che a suo tempo gli aveva ispirato l'immagine agonizzante di un imponente Crocifisso, significando per il marchesino il primo, oscuro contatto con il dolore e la morte:

Ma allora il lenzuolo che avvolgeva il corpo del Cristo in croce, di grandezza naturale, appeso alla parete di sinistra, non era ridotto a brandelli dalle tignuole; e non si affacciavano dagli strappi quasi intera la testa coronata di spine e inchinata su una spalla, né le mani rattrappite, né i ginocchi piegati e sanguinolenti, né i piedi sovrapposti e squarciati dal grosso chiodo che li configgeva nel legno.

La vista di quel corpo umano, che il lenzuolo modellava avvolgendolo, lo aveva talmente impaurito da bambino, ch'egli si era aggrappato al nonno, al *marchese grande*, da cui era stato condotto là, ora non si rammentava più perché; e i suoi strilli avevano fatto accorrere mamma Grazia [...].

Questi ricordi gli eran passati, come un baleno, davanti agli occhi della mente; e intanto la paura di bambino si riproduceva in lui ugualmente intensa, anzi raddoppiata dalla circostanza che il vecchio lenzuolo, ridotto in brandelli, rendeva più terrificante quella figura di grandezza naturale, che sembrava lo guardasse con gli occhi semispenti e volesse muovere le livide labbra contratte dalla suprema convulsione dell'agonia (MR 57-8).

Potente è la valenza simbolica del brano ed intensificata dall'insorgere nella mente del protagonista dell'incubo allucinatorio: l'incuria in cui egli per

tanti anni ha trascurato la sagoma lineare di Gesù è spia della sua concomitante caduta nell'abiezione e nella colpa mortale; ma ora, quell'icona un tempo autorevole e minacciosa, poi a lungo negletta e calpestata, recupera il proprio carisma antico, riconoscendo ed ammonendo il peccatore con le armi della sua stessa cattiva coscienza. Personaggio centrale della nuova ispirazione capuaniana è don Silvio, il prete che qui sostituisce il ruolo del dottore e riceve la confessione del delitto da parte del colpevole; il quale, dimostrando tutta la propria puerilità ed il formalismo di uno senso religioso ipocrita, protesta la sincerità del proprio pentimento, ma rifiuta il consiglio di consegnarsi alla giustizia e scagionare l'innocente, pretendendo di ottenere ugualmente l'assoluzione.

In Capuana, in modo prossimo alle idee di Lombroso, la gelosia morbosa trascina il personaggio al delitto e questo fino alla follia, quasi a riscattarlo per essersi abbandonato agli impulsi deteriori e liberarlo.²²

E proprio la follia tradirà la responsabilità criminale del marchese.

III.3. Federico De Roberto romanziere: *Ermanno Raeli*

L'opera narrativa di Federico De Roberto mostra un particolare rigore nel ritrarre l'oggettività del documento umano e nella ricostruzione di vicende storiche ed ambienti sociali. Ispirandosi al romanzo d'analisi bourgettiano, la

²² «La fine del protagonista [...] solo apparentemente può ricondursi al pessimismo tragico di *Tortura* o di *Ribrezzo*: infatti la pazzia finale ha qui un significato ben diverso, non quello di una superiorità della carne, del sistema nervoso su ogni altro 'valore' dell'uomo, ma quello di una vittoria dello spirito che riscatta le colpe sulla carne del 'peccatore' e così lo "salva"» (MADRIGNANI, *Capuana...*, 271). Probabilmente C. LOMBROSO (*Delitti di libidine*, Torino, Bocca, 1886, 20-1, 26-7) avrebbe incluso il marchese (ma pure l'Aurispia dannunziano) tra i *rei per passione*, come definiva, distinguendoli dai *rei nati*, tutti i delinquenti *d'occasione* spinti al delitto da iperestesia e da eccessiva intensità del sentimento amoroso, per lo più in giovane età (dai 16 ai 26 anni), quando esso ha la virulenza per prevalere sulla ragione: «La causa d'amore, puro, si riduce a quei casi di forza irresistibile, di amore forsennato, che, quasi sempre, si esplica col doppio suicidio, e che, in realtà, avviene assai di rado, e ha dei caratteri tutti suoi particolari che lo distinguono dal criminale. Ha costui, per solito, una fisionomia tutta sua propria, che s'avvicina alla mongolica. Invece essi [*i rei passionali*] hanno una fisionomia armonica e bella. Ed a questa risponde l'onestà dell'anima. [...] Un solo carattere, poi, li distingue dagli altri uomini, in ispecie dall'apatice e freddo criminale: l'eccessiva eccitabilità, specie nelle strette d'amore. [...] Vi hanno, infatti, degli sciagurati in cui la passione d'amore, di gelosia, tocca un tale grado di parossismo che perfino gli alienisti non vi si raccapizzano, né riescono a trovare una differenza spiccata dal delirio e dalla pazzia; [...]».

sua forte propensione per l'indagine psicologica trova un primo sbocco in *Ermanno Raeli*, un racconto scritto nel 1887 e cresciuto fino a diventare il romanzo uscito nell'89, dove la voce di un caro amico del protagonista narra le fasi salienti della biografia di quest'ultimo. Ermanno è un giovane intellettuale costantemente impegnato in un'autosservazione analitica e minuziosa, che lo porta a scoprire l'irriducibile dualismo della sua personalità, tanto insostenibile da indurlo al suicidio. Ma questa duplicità è più il frutto d'un patrimonio ereditario che d'un processo interiore, e caratterizza il personaggio fin dalla nascita: «Ermanno Raeli era rimasto orfano a ventun anno. Figlio di un Siciliano e d'una Tedesca, i tratti caratteristici delle due razze si mostravano curiosamente commisti nella sua persona e nella sua personalità». ²³ Nel corso dell'intera vicenda il giovane dimostra di non esser in grado di conquistare un equilibrio tra le sue due dimensioni, restando vittima d'un destino ereditario segnato. Il romanzo si apre con una premessa della voce narrante, una riflessione dal sapore arcano sul problema del destino umano, fatalmente segnato dall'infelicità, e sulla folle pervicacia con cui l'uomo cerca la felicità dove non può trovarla, un atteggiamento paradigmaticamente incarnato dal Raeli e dalla sua tragica vicenda. La commistione di tratti somatici opposti conferiva al protagonista un aspetto singolare e gradevole, ma produceva degli effetti non altrettanto positivi nella conformazione del suo carattere: ²⁴

Ma la persona morale pagava caramente i vantaggi che l'individuo fisico doveva alla curiosa mescolanza. [...] i due temperamenti persistevano intatti e divisi nella nuova coscienza, esponendola a un dissidio continuo e irrimediabile. Egli aveva come un doppio *io*, sentiva in due modi diversi, vagheggiava due opposti ideali, e al momento dell'azione non riusciva a decidersi. Si potrebbero riferire molti sintomi di tale complicazione psichica [...]. Bambino, egli aveva appreso dalla viva voce del padre e della madre l'italiano e il tedesco; più tardi, ne aveva fatto uno studio regolare, riuscendo a conoscerli entrambi; ma non era intanto padrone né dell'uno né dell'altro. [...] Di qui, una difficoltà di rendere con evidenza molte impressioni, di definire precisamente molte idee, e soprattutto una mancanza di carattere, di *significazione* nel suo dire (ER 8-9).

²³ F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, Milano, Galli, 1889, 7 (= ER)

²⁴ La teoria di matrice positivista per cui sarebbe malsano e disarmonico il frutto di un'unione mista trovava diffusione anche presso la cultura popolare.

Figlio iperprotetto d'una coppia eterogenea che per troppo amore non aveva voluto sottoporre la sua cagionevole salute ai rigori del collegio, Ermanno era cresciuto senza un'adeguata istruzione e come il luogo di scontro di tendenze inconciliabili: le idealità venate di misticismo derivanti dall'indole sognatrice della madre ed il vigoroso pragmatismo paterno confliggevano in un sistema energetico entropico, continuamente oscillante tra stati d'abulia e subitanei impulsi parossistici all'azione;²⁵ a tutto ciò si aggiungeva una tensione intellettuale che lo portava a spingere all'estremo limite l'autoanalisi. Il risultato era una personalità contemplativa ed incapace d'agire, perché bloccata dalla «naturale irrisolutezza, dalla tendenza a troppo considerare, dal contrasto perenne tra il pensiero e l'azione» (ER 45).

L'eredità materna sembra suggellare la più autentica vocazione esistenziale del figlio, che guidato da un'intensa sete di speculazione e d'astrazione si dedica anima e corpo allo studio di opere incentrate sull'analisi della coscienza, scritte da filosofi quali Hegel, Kant, Schopenhauer ed Hartman: «*l'Etica, la Fenomenologia dello spirito, la Critica della ragione pura, il Mondo come rappresentazione e come volontà o la Filosofia dell'Incosciente*» (ER 12-3). Ma quell'impegno così gravoso, privo com'era di una preparazione basilare, finisce per minare ulteriormente il suo stato di salute:

l'aver cominciato a studiar tardi, da solo e tutto in una volta, con l'aggravante di una naturale tendenza ad esaurire ogni ordine di idee, a spingere fino agli ultimi limiti l'analisi, produssero una vera ubriacatura, uno stordimento morboso, ed una conseguente incapacità ad arrestarsi ad una conclusione concreta... [...]. L'incapacità di rispondere ai problemi che egli s'era proposto: ecco l'unica risposta che era riuscito a trovare... (ER 14, 16).

La sua ricerca ansiosa di verità ultime era pervenuta ad un'aporìa che lo convinse ad optare per una relativistica *Filosofia del subbiiettivo* basata sulla introspezione e l'autocoscienza:

²⁵ Come la nascita di Ermanno è deterministicamente segnata dall'ambiguità etnica e culturale, così lo è quella di De Roberto, siculo-napoletana ed aristocratico-borghese; quanto ai genitori del protagonista ed alla discordanza tra i rispettivi caratteri, si tratta di «un contrasto di caratteri non dissimile, probabilmente, a quello esistente fra donna Marianna degli Asmundo, di famiglia "vicereale", la madre ossessiva e ipersensibile nella cui sfera di dominio affettivo visse sempre De Roberto, e il padre "dotto soldato e gentiluomo", pure di nobile famiglia, militare di carriera e liberale, morto prematuramente poco dopo il 1870» (G. GRANA, *"I Vicerè" e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982, 55-6).

l'unico campo del nostro studio, l'unico oggetto che noi abbiamo a nostra portata, siamo noi stessi; il mondo non è che un miraggio della nostra coscienza: non corriamo dunque dietro all'illusione, [...] penetriamo nei recessi più intimi dell'*io* e seguiamovi l'elaborazione di tutti i concetti a cui, prestando dapprima una autonomia puramente formale, crediamo più tardi come a realtà esteriori e indipendenti (ER 16-7).

Pur dotato d'un intenso potere affettivo e visionario, il giovane si sentiva inetto all'esecuzione artistica, perché troppo acutamente percepiva l'inevitabile sproporzione tra la qualità del suo prodotto e la «perfezione dell'ideale presente alla fantasia» (ER 21); ciò nonostante scriveva versi di discreta fattura e di vario soggetto, che però lo lasciavano del tutto insoddisfatto. L'indole pudica ed austera gli faceva bandire la passione dalla sua poesia e la tematica amorosa non compariva mai nei suoi discorsi, tanto che il narratore suo amico si chiede: «un vero ed istintivo pudore impediva ad Ermanno perfino di parlare delle cose del sesso. [...] Da che altro rifuggiva egli per indole se non dalla Realtà?...» (ER 27).

L'iniziale impostazione naturalistica del romanzo – che descrive nel dettaglio gli ambienti della 'buona' società palermitana – viene ben presto a mescolarsi con motivi psicologici e pessimistici, in larga parte derivanti da un romanticismo fatalistico e morboso, che rimandano a certe componenti autobiografiche dell'autore. Gradatamente, il protagonista perviene ad una qualche consapevolezza sia dell'esistenza d'una sfera inconscia che della propria duplicità psichica, così disarmonica da logorarne le energie e farne un malato della volontà; la sua è una giovinezza disperata e senza amori da quando un'esperienza d'eros mercenario lo aveva sconvolto e disgustato a tal punto da fargli temere di essere diventato per sempre anaffettivo, come confida in una lettera all'amico 'psicologo':

«Ciascuno di noi presume di conoscere sé stesso; ma non sorgono talvolta, dall'inesplorato fondo dell'*io*, delle tendenze, degl'impeti, dei desiderii, delle immagini, delle idee che ci stupiscono per la loro eterogeneità, come se non potessero appartenere alla coscienza che noi siamo avvezzi a scrutare? [...] è forse appunto perché io non ho uno scopo pratico e immediato da proseguire, un obiettivo verso il quale concentrare tutte le mie attività, che sono in preda a questo malessere. [...] io vedo il mio avvenire infinitamente triste. Nella vita del pensiero, ho provate le prime vertigini della follia, in cospetto del nero senza fine del destino e della fondamentale impotenza umana; nella vita pratica nulla mi arresta, e la vita del sentimento mi è interdotta: troppo brutale, troppo violenta è

stata la disillusione sofferta; troppo angosciata è stata l'esperienza della vergogna, della nausea che precedono e seguono lo spasimo di un istante» (ER 35, 37-8).

Il perfezionismo idealistico che imbriglia l'energia creativa del giovane in sterili atti nevrotici sembra scaturire dal medesimo moralismo di matrice cattolica, che reprimendo in nome della purezza ed in chiave sessuofobica i suoi impulsi erotici, ne accresce a dismisura il potere perturbante, come confesserà lui stesso:

«La tentazione mi circonda, mi assedia da ogni parte, sotto tutte le forme. Talvolta temo di non poter durare a resistere. Penso alla voluttà del rilassamento dei miei nervi troppo tesi, della frescura di una mano passante sulla mia fronte, della morbidezza che le mie braccia stringerebbero... A che cosa mi avrà servito questa mia virtù?» (ER 40-1).

ed al contempo distorce la sua percezione del mondo femminile, osservato astrattamente e come di sfuggita, con un misto di timore, circospezione e desiderio:

Egli non guardava le donne accanto alle quali si trovava talvolta; ne riceveva un'impressione d'insieme che elaborava nel profondo della mente, spendendovi intorno tutte le ricchezze dell'immaginazione. [...] Tutte le donne erano per questo belle in qualche modo ai suoi occhi, poiché tutte gli davano la spinta ad una raffigurazione perfetta; tutte erano indegne perché nessuna poteva rispondere completamente alla perfezione intravista. Quando incontrò la Woiwosky, si produsse il consueto fenomeno. Egli non osò guardarla, apprese del suo fascino appena quel tanto bastevole ad una idealizzazione suprema, si saturò di seduzione *pensata* (ER 46-7).

Abbandonatosi con ingenuo e romantico trasporto alla passione per Stefania Woiwosky, una signora mondana ed esperta d'avventure galanti, quando lei lo lascia per un altro, Ermanno scivola in una crisi d'infinita prostrazione, durante la quale si butta in una vita dissipata e sprezzante di tutti i valori in cui aveva sempre creduto; uno stato di profonda miseria morale da cui riemerge a fatica e che lo segnerà indelebilmente. Il suo innamoramento per la mesta e dolce Massimiliana di Charmory – che proprio come lui, avendo in passato subito un abuso da parte d'un parente dissoluto, nutre radicati sentimenti d'indegnità verso se stessa – è ancora una volta falsato da un'artificiosa costruzione mentale, che trasfigura la realtà complessa incarnata

dalla giovane in una leziosa figurina di damigella incorporea, immacolata, angelicata:

Egli è che per Ermanno Raeli la signorina di Charmory era una pura Idea, armoniosa, impersonale ed intangibile; era lo stesso amore con tutto ciò che esso ha di immacolatamente spirituale. In lei, egli non aveva potuto vedere la donna. Ella passava, come un soffio; si pensa forse ad afferrare qualche cosa d'alato e d'incorporeo?...Un incontro rarissimo delle disposizioni del proprio spirito con le circostanze esteriori, aveva dato a questo sentimento di ideale idolatria una forza straordinaria. Ciò che egli conosceva fin là dell'amore, era l'intollerabile. [...] Uscito da quella miseria, egli s'era fatto estraneo al mondo, attingendo nel disgusto del ricordo e nell'inclinazione alla vita speculativa la forza di resistenza contro ogni nuova tentazione. [...] egli amava Massimiliana, perché ella era come l'aveva sognata; [...]. Egli si era risvegliato il giorno in cui aveva incominciato a intravedere, dietro la spirituale figura, la creatura umana... (ER 123-25).

Nel romanzo non compare la figura del medico, ma il ruolo dello "scienziato osservatore" è interpretato da un inquieto personaggio femminile, Rosalia di Verdara, la dama piena d'arguzia e di *charme* che ha gelosamente intuito la natura dei sentimenti del giovane per l'amica Maxette; e nell'istante in cui, finalmente, lui trova il coraggio di confidarli alla contessa, lo assale di nuovo la strana sensazione di possedere un *io* duplice:

«Oh! Signora contessa... Io non lo credevo ancora... cercavo d'illudermi... non volevo crederlo!... Ma l'idea di perderla... [...] Io non potrei, io non posso più vivere senza di lei!...» Egli era stupito del suono della sua voce fattasi a poco a poco animata, con la strana sensazione di uno sdoppiamento interiore, come se l'uomo che parlava a quel modo, che rivelava finalmente la sua passione, che la precisava con parole irrevocabili, non fosse e non potesse essere quello stesso che ascoltava quelle parole. Egli non possedeva più la poca libertà di spirito che la sua natura gli consentiva, era spinto inconsciamente da una forza tanto più potente quanto più a lungo compressa; [...] (ER 154).

Benché coartata e mascherata dietro le pose sublimanti, la passione sensuale cova intanto tra i due e s'accresce fino al momento del ballo, quando Ermanno stringe a sé l'amata, che dapprima s'irrigidisce ma poi gli s'abbandona languidamente; nell'idillico scenario della serra tra i fiori la fanciulla rivive la passata violenza e lo respinge, accasciandosi priva di sensi «appena le labbra di Ermanno ricercarono avidamente le sue» (ER 240). Ammutolito, impietrito per quanto ha compiuto, sotto la sferza implacabile del senso di colpa l'orrore iniziale diventa ben presto disperazione: «era l'opera

sua sacrilega che egli contemplava. Restava inchiodato lì, dalla vergogna, dal rimorso, non potendo risolversi a toccare più con un solo dito quelle forme che aveva strette in un impeto di brama cieca, in un ritorno dell'antico istinto, lungamente mortificato e represso» (ER 241). Nonostante tutta l'empatia che l'amico narrante nutre per l'indole del protagonista, la motivazione reale che sfocia nel suo melodrammatico suicidio finale resta ambigua e sfuggente, e non ci è dato appurare se essa risieda nel bacio "blasfemo" piuttosto che nella successiva scoperta del segreto sessuale che tortura l'amata: in entrambi i casi, comunque, il suicidio significa il categorico rifiuto della brutta realtà dei sensi e del peccato, intervenuta a lordare la verginale immaterialità del sogno.

Possiamo rintracciare delle analogie tra l'affettività fobica di Ermanno e la concezione dell'amore espressa qualche anno dopo (1895) dallo scrittore nel suo studio teorico sull'argomento, dove sosteneva che l'amore come unione fosse impossibile per via della disegualianza tra i sessi, sottoposti a leggi sessuali opposte: «più ardente e attivo» il maschio, «fredda e passiva» la femmina: «il fatto che gli uomini lo sentono [l'amore] organicamente, fisicamente, a un grado molto più alto che non le donne, fa che anche intellettualmente e sentimentalmente essi lo sentano di più»;²⁶ ragion per cui né durante l'atto sessuale né nel corso d'una relazione potrebbe sussistere una reale unità tra gli amanti. La donna è giudicata inferiore all'uomo in tutti gli ambiti – la sua debolezza fisica ed intellettuale la rende socialmente sottomessa al potere maschile – tranne che nell'amore, dove sarebbe più forte e quindi dominatrice grazie alla presupposta tiepidezza del suo sentire. L'insistenza con cui lo scrittore ribadisce la validità delle sue opinioni di contro alle correnti illusioni romantiche è la spia, a giudizio del Madrignani, del tentativo di persuadere la propria personale «illusione».²⁷ E la tendenza di Ermanno, poeta ed intellettuale, ad assolutizzare l'amore spirituale in contrapposizione al piacere sensuale, trova un riscontro teorico nella trattazione d'ascendenza lombrosiana sull'*amore del Genio*, in particolare il genio poetico, destinato ad una morbosa vita emotiva dall'ipertrofia della sensibilità e dell'immaginazione:

²⁶ F. DE ROBERTO, *L'amore...*, 131.

²⁷ F. DE ROBERTO, *L'amore...*, 117; vd. anche C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto: saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972, 128.

Ma noi rientriamo subito nella patologia se pensiamo che tanta affinità c'è tra amore e poesia, quanta ce n'è tra poesia e pazzia. [...] Come tutti gli altri amanti essi [*i genii poetici*] nutrono una passione squilibrata [...]; secondariamente, come poeti, sono ancora peggio soggetti degli altri uomini ad avvertire il contrasto tra le immaginazioni e la realtà [...].

Se talvolta questi genii possono ridurre tutto l'amore al sentimento, [...] più spesso essi avvertono più dolorosamente, più tragicamente che non la comune degli uomini il contrasto fra sentimento e senso [...]. Aggiungasi che la squisita sensibilità, se vibra deliziosamente alle più lievi carezze, sanguina alle più lievi punture; talchè gli eccessivi amori dei genii sono eccessivi in tutto: procurano maggiori gioie, ma anche maggiori dolori, illusioni più potenti e delusioni più profonde [...].²⁸

Il *Raeli* è una sorta d'omaggio a certa letteratura tardo-romantica ed accoglie la tematica etico-sentimentale che era stata imposta in Europa dal romanzo psicologico francese; e l'opera del Bourget – osserva ancora Madrignani – con le sue problematiche sull'amore e l'onore, influenza fortemente buona parte del nostro libro, dove tra l'altro leggiamo che il protagonista cercava di tradurre ed imitare i versi dello scrittore francese, oltre a quelli di Baudelaire. In effetti possiamo accostare i termini esprimenti la problematica affettiva di Ermanno (e di De Roberto) con analoghi accenti, disincantati e talvolta fortemente misogini, che Bourget aveva espresso nel suo coevo saggio sull'amore e che ritroveremo a comporre la *Weltanschauung* di alcuni personaggi dannunziani:

Mais l'amant moderne n'est pas seulement un cérébral, il est aussi, en vertu de son expérience acquise, une espèce d'analyseur inconscient; autant dire qu'il [...*est*] un passionné sans illusion. Aimer, pour lui, c'est involontairement épier dans le geste par lequel on l'accueille, [...] la fourberie possible, probable, certaine. Il a trop vu le fonds et le tréfonds de la femme pour ne pas savoir de quelle étonnante nouveauté dans la mensonge cette créature dangereuse et féline est toujours capable. [...*l'amant moderne*] aime avec une partie de son être, et il se défie avec une autre, ce qui l'amène souvent à des états de malheur aussi compliqués que lui-même.²⁹

²⁸ F. DE ROBERTO, *L'amore...*, 353-56. Ritroviamo il medesimo argomento finalizzato a «dimostrare come fosse malsano il concetto romantico dell'amore» nel più tardo (1898) *Una pagina della storia dell'amore*: «I poeti, gli artisti, se hanno realmente maggiori capacità sentimentali ed intellettuali degli uomini medii, pagano la loro superiorità snaturando e avvelenando il sentimento con l'esorbitanza delle loro aspettative e con la sottigliezza della loro analisi», (DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, 1665).

²⁹ P. BOURGET, *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Plon-Nourrit, 1890, 73-4: 'Ma l'amante moderno non è soltanto un cerebrale, egli è anche, in virtù dell'esperienza acquisita, una specie

La fragile Massimiliana – una delle tante pallide, eteree fanciulle in odore d’isteria e facili al deliquio, che popolano le pagine dei romanzi dell’epoca – rappresenta l’incarnazione mancata dell’altro versante, quello puro ed ideale, del medesimo *clichè* sull’universo femminile, raffigurando, ancora una volta, la solitudine d’una coscienza onesta che soccombe all’istanza superegoicamente punitiva (per dirla in termini freudiani) della verginità prematrimoniale; un imprescindibile requisito di valore senza il quale una donna perdeva buona parte della propria dignità personale e sociale, e che sembra appartenere – se accettiamo la seconda interpretazione del reticente finale – pure al sistema valoriale del suo ipersensibile spasimante. Sfiducia e paura dei sentimenti generano poco a poco un’idealizzazione della donna che spinge costui a rifugiarsi in una fuga dall’eros, in un’inconscia repulsione sessuale che sfocia nell’«aspirazione inappagata e repressa» per «la rispondenza e l’unione delle anime». L’idealismo di Ermanno è dunque, più che altro, una fobia che lo aliena dal principio del piacere ed esaspera la «coscienza della propria inettitudine dinnanzi alla realtà»; al punto che la fatale scoperta finale produce un grave trauma nella sua struttura psichica: anche quell’amore che gli era parso «l’ideale» si rivelava un bene illusorio, perchè contaminato dalla prosaica e volgare realtà.³⁰ Nonostante l’ingenuo moralismo e la sovrapposizione tra autore ed opera costituiscano i difetti costituzionali del romanzo, in seguito riconosciuti da lui stesso, l’opera è assai significativa perché ci consente di conoscere, seppur a grandi linee, la dinamica psichica d’uno scrittore, la cui vita intima è tra le meno appariscenti.³¹ A distanza di molti anni, infatti, De Roberto dichiarò apertamente i limiti autobiografici del libro e vi ripose

d’analista inconsapevole; come dire che egli [è] un appassionato senza illusione. Amare, per lui, è spiare involontariamente nel gesto dal quale è accolto, [...] la furbizia possibile, probabile, certa. Egli ha troppo spesso visto la parte più segreta della donna per non sapere di quale sorprendente originalità nella menzogna questa creatura pernicioso e felina è sempre capace. [*l’amante moderno*] ama con una parte del suo essere, e con un’altra diffida, e ciò lo porta sovente a degli stati d’infelicità complicati tanto quanto lui stesso’ (la traduzione è mia).

³⁰ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Illusione ...*, 29-33.

³¹ Se i tratti nevrotici del personaggio sono rintracciabili nel romanziere stesso, sono «qui utilizzati soprattutto al fine di denunciare un malessere esistenziale e un’inquietudine tipici di tutta una generazione, preda di una malattia dello spirito, per la quale, bourgettianamente, è “il pensiero che precede l’esperienza, invece di assoggettarvisi”» (A. CARRANNANTE, *Federico De Roberto negli ultimi sviluppi della critica*, in «Otto/Novecento» XV, 5, settembre-ottobre 1991, 27).

mano³² – eliminando il lessico eccessivamente naturalistico e le espressioni più enfatiche, incrementando gli effetti di *suspence* della trama ed aggiungendo un' *Appendice* che rimodula le vicende finali del protagonista – per poi darlo alle stampe nel 1923 come *La vera fine di Ermanno Raeli*:³³ era la dimostrazione che l'autore riconosceva in quest'opera giovanile e per molti versi ingenua l'embrione della sua maturazione successiva.³⁴

III.4. Il ciclo degli Uzeda: *L'Illusione, I Viceré, L'Imperio*

Il grande ciclo della nobile famiglia Uzeda di Francalanza comincia con il romanzo *L'Illusione*, pubblicato nel 1891 e ambientato nella Sicilia postunitaria. La struttura, come quella del *Raeli*, è ancora biografica, snodandosi in un lungo monologo indiretto la cronaca dettagliata dell'intera vita della protagonista a partire da quando è bambina; e su questo punto di vista ingenuamente infantile viene da subito polarizzata la narrazione impersonale. Teresa, figlia di Raimondo Uzeda – il prediletto terzogenito dell'omonima principessa matriarca dei *Viceré* – e della contessa Matilde Palmi, è una giovane predisposta dal corrotto *milieu* di una società parassitaria, dall'educazione ricevuta e dalla sua stessa indole a costruire in sé un castello d'illusioni romantiche, commettendo degli errori che la trascineranno inesorabilmente verso la degradazione e la perdizione. Ispirandosi al realismo stilistico flaubertiano ed alle narrazioni psicologiche di Maupassant, qui De Roberto intraprende un'interpretazione realistica dei miti sentimentali romantici ed un'analisi critica della psicologia femminile, trasferendola interamente nella

³² «Questo giudizio colpisce da vicino il De Roberto giovane, che nelle vesti di Ermanno appare, al di là delle stesse intenzioni dell'autore, come un nevrotico chiuso ai rapporti con gli altri e soprattutto inibito a livello dei rapporti sessuali» (F. ANGELINI-C.A. MADRIGNANI, *Cultura...*, 83).

³³ De Roberto finge di ricevere una lettera da un altro "intimissimo" del Raeli – meglio informato del precedente narratore sulla sua "vera fine" – nella quale si legge che Ermanno, appreso dalla donna il suo segreto, ne aveva abusato durante il suo svenimento, lasciandola in uno stato di catalessi: il suicidio sarebbe stato provocato dal rimorso per la violenza perpetrata.

³⁴ MADRIGNANI, *Introduzione* a DE ROBERTO, *Romanzi, novelle...*, XVI: «nel *Raeli* si rivela un motivo significativo poi ricorrente, anche se mai più così in evidenza: quello dell'imaturità e della tragicità del rapporto con la donna, la cui immagine idealizzata incombe con una forte carica sessuofobica su ogni possibile sviluppo dell'intreccio amoroso. A questo livello il *Raeli* è opera assai significativa, lasciando intravedere un inconscio blocco erotico, una passionalità negata e sublimata da cui sarà caratterizzato lo "studio" di molte pagine successive».

sfera intima della protagonista, che viene scandagliata con straordinaria intensità introspettiva. Lo studio di coscienza derobertiano persegue una sintesi equilibrata tra romanzo d'osservazione del personaggio calato nella sua aristocratica quotidianità, ordita d'innunerevoli *petits faits* tainiani, e romanzo d'analisi psicologica scaturente dalla sua stessa dimensione interiore ed autoriflessiva.³⁵ Teresa è un personaggio mondano e sentimentale al contempo, che s'inscrive nel fortunato *cliché* dell'eroina aristocratica, bella e sfortunata – lei stessa aspirando a conformare i propri comportamenti a quelli delle fatali protagoniste dei suoi romanzi e melodrammi prediletti – alle cui origini potremmo individuare la grande *Madame Bovary* (1857).³⁶ Componente essenziale dell'illusorio orizzonte d'attese che sostanzia la quotidianità di Teresa è la sete insaziabile di quelle stesse occasioni salottiere che scandiscono la dimensione sociale in cui si muovono le sue fantomatiche eroine di carta, elette come sono a teatro di convegni amorosi tanto inebrianti quanto mendaci e fuggevoli. Una mania del tutto femminile per De Roberto, una manifestazione di feticismo vanesio, non sempre degenerante nel patologico, che troverebbe ragioni connaturate al temperamento “tiepido” delle donne, oltre che all'insulsa trama del loro vissuto quotidiano, tanto povera d'occasioni

³⁵ «In questa soluzione intermedia fra monologo interiore e racconto 'reale', credo si possa misurare l'entità delle suggestioni bourgettiane, quasi esclusivamente di dottrina psico-erotica e di 'scienza del cuore', e il sostanziale rifiuto della tecnica critico-saggistica di Bourget. Vertendo sui 'normali' temi bovarystici dell'illusione sentimentale, da cui restano fuori gli astratti e complicati problemi bourgettiani della coscienza riflettente, il contenuto del monologo qui non esorbita mai dall'area dei sentimenti vissuti, o se si vuole della coscienza sentimentale, e le stesse insistenti riflessioni del personaggio attengono ai dati di esperienza diretta del cuore, dell'illusione e delusione d'amore, e al più si allargano alle deduzioni più generali sulla condotta degli altri, delle *altre* donne, che formano gli alibi morali per i suoi errori, e alle conclusioni pessimistiche sulla fatalità del destino personale, sull'impossibile felicità, sulle dure leggi della vita» (GRANA, *"I Viceré"*..., 364-65).

³⁶ Entrambi i romanzi, predisponendo un destino di completa sconfitta per le loro protagoniste, sfidavano il coevo orizzonte d'attesa; tanto più, costruendo «una narrazione tutta *interna* al punto di vista del personaggio, demandandogli totalmente la responsabilità della propria autodefinizione, senza nessuno degli ammiccamenti moralistici, che consentono al lettore di istituire con un narratore onnisciente e partecipe quel filo diretto d'intesa che lo sgrava dal peso di un giudizio autonomo e meditato e che, alla fine, ricompone l' "ordine" trasgredito dalla storia. [...] Il gioco ambiguo dell'occhio *esterno* del narratore, ora sovrapposto ora annullato in quello *interno* della protagonista, mette continuamente in crisi la trascrizione pacifica dei fatti, reclamando un lettore tanto più coinvolto quanto più indotto a scegliere ogni volta, tra eventi di necessità molteplici e molteplici interpretabili, se allinearsi con la percezione critica e disincantata della voce narrante [...] oppure adeguarsi al punto di vista sentimentale, superficiale, inequivocabilmente vocato allo scacco e però straordinariamente autentico di Teresa» (CARRANNANTE, *Federico De Roberto*..., 40, 45).

di successo personale; due fattori che stimolerebbero la compensativa ricerca di situazioni eccitanti:

le donne annettono molto maggior prezzo degli uomini alla vita mondana, tutta piena d'eccitazioni dinamogenetiche, [...] principalmente per le soddisfazioni di vanità che vi trovano; giacchè [...] le donne non trionfano e, come si dice, non brillano, se non negli eleganti convegni; ma, data la maggior freddezza del loro temperamento, non è arbitrario supporre che esse ricerchino con tanta insistenza la società perché tra i suoni, i canti, le danze, gli splendori, i profumi, la loro sensibilità generale è stimolata. [...] Non sono feticiste tutte quelle donne che per amare vogliono vedere gli amanti in un salotto, in un palchetto, a cavallo, in carrozza?³⁷

La vita s'incarica di deludere ben presto le romantiche aspirazioni della protagonista, che tuttavia prenderà atto decisivo del proprio naufragio esistenziale soltanto alla fine del romanzo, dopo aver collezionato una lunga serie di passioni dolorose e fallaci; cioè quando il disfacimento fisico avrà suggellato il definitivo tramonto di tutte le sue illusioni.

Una nera visione del mondo sottostà alla vita ed all'opera intera di De Roberto, il quale, non a caso, prediligeva i padri del pessimismo filosofico, da Leopardi – il vate dell'infinita vanità delle illusioni, uno degli autori preferiti da Teresa adolescente – a Schopenhauer e Taine, le cui suggestioni s'intrecciano in lui con l'evoluzionismo darwiniano ed una psicologia sensista che rimanda alla sensazione anche l'origine dell'eros.³⁸ Quanto alla psicologia sessuale femminile, gli antichi pregiudizi cristiano-borghesi di una cultura patriarcale indirizzano il discorso derobertiano in senso costantemente misogino: Teresa è una donna intelligente e sensibile, ma pur sempre una donna, quindi

³⁷ DE ROBERTO, *L'amore...*, 347-48.

³⁸ In una lettera all'amico Ferdinando Di Giorgi del 18 luglio 1891, De Roberto esplicita il messaggio filosofico essenziale che intendeva veicolare attraverso la narrazione: «L'illusione, nel mio concetto è, va bene, l'amore; ma, più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo continuo *passare* di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, *inesistiti*. La mia protagonista vive unicamente per l'amore, gli altri vivono per l'amore, per gli affari, pel potere, per l'arte, per tante altre cose; ma il significato *ultimo* che io avevo cercato di dare al mio libro, è questo: che *tutta* l'esistenza umana, più che i *moventi* dell'attività di ciascuno, si risolve in una *illusione*» (DE ROBERTO, *Lettere*, in *Romanzi, novelle...*, 1731). Oltre all'archetipo di Emma, convergono su Teresa le ombre di altre eroine protagoniste della letteratura del periodo: dalla Juliette bourgettiana di *Un coeur de femme* alla flaubertiana Madame Arnoux di *L'éducation sentimentale*, un'altra fatale parabola di romantica disillusione.

condivide col resto del genere muliebre l'instabilità emotiva. Possiamo constatarlo, per esempio, in un episodio di tormentosa duplicità coscienziale, in cui il dialogo interiore della protagonista – divenuta nel frattempo l'infelice consorte di Guglielmo Duffredi, un aristocratico di “vicereale” arroganza – si dibatte tra una voce che le rammenta il patto di fedeltà stretto con l'amante, Paolo Arconti, e l'altra che, opponendole la lunga ed indefinita distanza fisica da lui, le suggerisce con disfattistica, imperdonabile volubilità di compiacere le pretenziose lusinghe sentimentali blanditele dal visconte di Biennes. Le lettere di Paolo, pur traboccanti di passione e nostalgia, non hanno la forza di compensare il vuoto lasciato dalla sua materiale assenza, così che il potere nutritivo del suo amore s'affievolisce col passare dei mesi; la donna, privata del calore che prima colmava la sua “fame” interiore, si sente nuovamente in balia d'un gelo affettivo che non sa gestire e che la espone al pericoloso influsso di una nuova malìa seduttiva, la quale ha buon gioco di trionfare su una volontà fiacca che ragionevolmente le ordinava di non cedere, e che viene raggirata e messa a tacere dal richiamo irrazionale ma imperioso del desiderio:

Certe volte si prendeva la testa fra le mani, enumerando tutte le ragioni che la consigliavano di resistere al visconte: egli sarebbe presto andato via, ella amava un altro, non poteva giustificare la nuova caduta... Ma in fondo al suo pensiero una voce sorda, la voce d'un'altra, diceva: “Che importa!...”. E poichè egli, più insofferente, la voleva ad ogni costo un giorno alla Villa, ella cominciò a parlamentare. [...]

Ella non ragionò più, soggiogata, costretta da qualcosa di più forte che la propria volontà. Certa che sarebbe andata lassù, alla Villa d'Orléans, il domani mendicò con sé stessa pretesti per uscire, diede a credere a sé stessa che doveva far certe compere e restituire alcune visite.³⁹

La fragile struttura della personalità di Teresa, unitamente ad una insoddisfazione che riguarda soprattutto la sfera affettiva ma investe anche altri aspetti della sua esistenza, la rende facilmente influenzabile da parte delle circostanze esterne, quindi mutevole ed instabile nelle sue decisioni, le quali paiono più subite che agite, secondo un meccanismo di debolezza della volontà che troviamo descritto in Ribot:

La volizione [...] è uno stato definitivo: essa chiude la discussione. Per essa, un nuovo stato di coscienza – il motivo scelto – entra nell'io come parte integrante,

³⁹ DE ROBERTO, *L' Illusione*, in *Romanzi, novelle...*, 251 (= I).

ad esclusione degli altri stati. Così l'io è costituito in modo fisso. Nelle nature mutabili, questo definitivo è sempre provvisorio, vale a dire che l'io volente è un composto così instabile che il più insignificante stato di coscienza, sorgendo, lo modifica, lo fa diverso. [...]

Non bisogna neanche mai dimenticare che “volere” è “agire”, che la volizione è un passaggio all'atto. Ridurre, come talvolta fu fatto, la volontà alla semplice risoluzione, cioè all'affermazione teorica che una cosa sarà fatta, – è un attenersi ad un'astrazione. La scelta non è che un momento nel processo volontario. Se essa non si traduce in atto, immediatamente o in tempo utile, non v'è più nulla che la distingua da una operazione logica dello spirito [...] (MV 35-6).

Subito dopo aver soddisfatto il suo capriccio, il nobile dongiovanni si sbarazza d'ogni fronzolo dettato dalla precedente galanteria e, pago dell'ennesimo trofeo, riprende la sua strada, lasciandola in preda ad un rovello emotivo d'indicibile umiliazione e rimorso: «La benda le cadde dagli occhi quando quell'uomo partì. [...] Riconosceva troppo tardi, l'avvilimento dei legami di quel genere, sciolti prima d'essere ancora bene stretti. L'amore riscattava le colpe, ma bisognava credere in esso, nella sua forza, nella sua eternità» (I 252). Ma quel che più la trafigge, probabilmente, non è tanto il ricordo dello squallore in cui s'è consumata la “caduta”, quanto il fatto d'ignorare i motivi profondi che l'hanno spinta irresistibilmente tra le braccia del suo “carnefice”; è la conseguente incapacità di comprendere se stessa e perdonare quell'ennesima “macchia” sul suo sogno d'amore sconfinato, che innesca un sordo meccanismo di pensieri colpevolizzanti, trascinando il suo umore verso la depressione:

Quante vane promesse! Quante aspettative deluse! Ed ella aveva conosciuta la colpa! Era caduta, più volte! Come avrebbe ella potuto prevedere quell'avvenire ora fatalmente compiuto, l'ostilità degli eventi, l'inganno, l'errore? Se avesse saputo! Se avesse potuto tornare indietro!... Perché non aveva conosciuto più presto l'uomo da cui le veniva oramai l'unica dolcezza, che la comprendeva, che era fatto per lei?... E lo aveva ingannato! Aveva avvelenato anche quell'ultima sorgente di gioia!... [...]

La scossa prodotta nel suo spirito da quella paurosa meditazione le si propagò nella persona, le mise un moto febbrile nel sangue. La tristezza dell'autunno, il primo freddo che correva per l'aria accrebbero il suo malessere; per molti giorni fu costretta a restare a letto, sofferente e dolente. Quando, superata la crisi, si guardò allo specchio, un nuovo turbamento la vinse. [...]

Uscì a poco a poco da quella depressione angosciosa (I 257-58).⁴⁰

⁴⁰ «Teresa è, prima che una donna insoddisfatta o delusa, una rappresentante delle classi agiate, del tutto solidale col suo ceto e interamente dominata, anche nei suoi moti più interni,

Il contrasto tra i chimerici sogni di felicità amorosa e le cocenti delusioni inferte dalla realtà non è mai esacerbato da un punto di vista idealistico, come nel *Raeli*, ma definito in termini assai più realistici, così che la vicenda si conclude senza soluzioni estreme: invecchiata ed imbruttita la donna comprende di dover rinunciare all'ultimo sogno amoroso tacitamente promessole dal giovanissimo Maurizio; e finalmente realizza che il fallimento delle sue aspirazioni era già inscritto nella sua propria natura, fragile e predisposta alla corruzione, oltre che nella congenita precarietà dell'amore, che lo destina ad un ineluttabile decadimento.⁴¹ Ma non tutto è perduto in quest'impietoso bilancio esistenziale, almeno dal punto di vista gnoseologico: alla morte della vecchia serva Stefana, benchè sia ormai troppo tardi per onorarla, l'incolmabile vuoto che la sostituisce fa sì che Teresa comprenda l'immane valore del suo amore ininterrottamente fedele e gratuito; una devozione assoluta e costantemente impareggiata da parte dei suoi svariati compagni, i quali, in confronto, s'erano mostrati capaci di fiochi e fugaci languori: una presa d'atto conclusiva che corregge, in parte, la precedente cecità, trasformandola in una nuova visione, più matura ed autentica degli affetti. In un periodo in cui la letteratura e la scienza positivista dei Lombroso, Sighele e Möbius inserivano la figura femminile in paradigmi d'assoluta subalternità (fisiologica, culturale e socio-politica) a quella maschile, un conservatore come De Roberto non poteva creare in Teresa un personaggio dotato d'eversiva autoconsapevolezza, ma il risultato è comunque un originalissimo *Bildungsroman* al femminile, orchestrato su una lunga, inquieta e vana ricerca d'identità; dove l'esperienza della protagonista, se

dall'ideologia nobiliare; i suoi innamoramenti, le sue frustrazioni, le sue riflessioni sono i derivati di un'educazione, i riflessi di una mentalità sociale – e proprio questa è la sostanza di quel «romanticismo», di quel sentimentalismo, anche se De Roberto non lo dice mai esplicitamente, ma ce lo presenta dall'interno, con immediatezza priva di sottofondi polemici, per dimostrarci che anche i pregiudizi, i difetti, le meschinità, prima di essere materia di giudizio, possono essere elementi di una vita, motivi di sofferenza alla loro maniera autentici» (MADRIGNANI, *Illusione...*, 73).

⁴¹ Il brano in cui con ineffabile pietà il narratore ritrae l'angoscia di Teresa – quando scorge inaspettatamente Maurizio e sentendosi brutta e trasandata, teme il momento in cui il suo sguardo si poserà sul proprio viso disfatto – e soprattutto il successivo, gioioso sollievo di lei, perché «lo sguardo del giovane, fiso, avvampante, diceva che ella era sempre per lui la bellezza, la seduzione, l'amore!» (I 403), sembra riecheggiare un passo finale di *L'éducation sentimentale*, in cui la protagonista, ormai incanutita, s'incontra con l'amato: «rapita, lei accettava d'essere adorata come la donna che non era più» (G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, Milano, Garzanti, 1987, 371).

perviene ad un esito di prevedibile sconfitta, resta pur sempre la risultante d'un incoercibile fermento di ribellione ad una condizione d'ingiustizia ed alle più grette convenzioni sociali.

I veristi furono animati da un profondo sentimento patriottico, che focalizzava la loro attenzione sulle regioni meridionali, dove il passato si mescolava in modo più drammatico al presente e la sopravvivenza di condizioni di vita feudali metteva drasticamente in discussione la fede nel grande progresso avviato con l'unificazione. Il principio dell'impersonalità, con il programma di mutuare dalla ricerca biologica e psichiatrica il metodo d'indagine sperimentale, rimandava direttamente all'esperienza naturalista, accettando l'ipotesi che il mondo umano sia governato da leggi simili a quelle che regolano il regno animale – l'ereditarietà e l'adattamento all'ambiente – e condividendo l'esigenza di definire una fisiologia del comportamento umano, concepito più nelle caratteristiche strutturali della sua natura, che nella storicità degli avvenimenti per mezzo dei quali si attua. I veristi, tuttavia, assumevano tutto ciò in una prospettiva statica ed assolutamente deterministica, col fine precipuo di sfatare le illusioni umane in nome d'un fatalismo ineluttabile: gli uomini si dividono in due categorie, nati al comando e nati all'obbedienza, votati al successo o al fallimento; tutti, però, indistintamente sprovvisti della facoltà di decidere del proprio destino. Il progresso è irresistibile e necessario, in quanto si fonda su un'ansia di «ricerca del meglio» congenita nell'individuo; tuttavia, il moto incessante si configura solo in apparenza ascensionale: la emancipazione dai bisogni primordiali dell'esistenza, conquistata grazie all'incivilimento, assicura dei vantaggi materiali che purtroppo si traducono in una perdita sul piano spirituale; e De Roberto esprimeva tale ottica anti-progressista attraverso la negazione radicale di ogni speranza di palingenesi storica.⁴² Nel romanzo-capolavoro *I Viceré* (1894) l'aristocratica famiglia siciliana degli Uzeda è protagonista di una serie di controversie patrimoniali sullo sfondo del passaggio dal regime borbonico al nuovo Stato unitario. Ventisei anni dopo, nel 1920, durante una temperie politico-culturale assai diversa, De Roberto ne dà alle stampe una seconda edizione, revisionata ed in due volumi. Il precedente romanzo *L'illusione* diventa una sorta di frammento del nuovo, dove Teresa compare bambina ma solo sporadicamente, e la prospettiva del personaggio protagonista si dilata ad abbracciare il tessuto

⁴² Cfr. V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1987.

plurivocale e fittamente intrecciato delle vicende di un'intera saga familiare negli anni compresi tra il 1855 e l'82. Tutto inizia dagli istanti successivi al fatidico decesso della dispotica capostipite, Teresa Uzeda nata Risà principessa di Francalanza, che chiude un'epoca, aprendo la contesa sull'eredità tra i "duri e violenti" rampolli dei vecchi Uzeda "predoni spagnuoli". Sullo scenario decadente di una Sicilia borbonica si dispiegano una dopo l'altra – connettendosi poco a poco ma inesorabilmente ai grandi avvenimenti storici che determinano l'annessione dell'isola all'Italia unita – le vicende insensate del principe Giacomo e dei suoi consanguinei; "pazzi tutti quanti" nella loro brutale vitalità, condividendo variamente distribuite ed esasperate fino al grottesco le innumerevoli 'tare' peculiari della "mala razza" (egoismo, ira, avidità, superstizione, avarizia, cinismo, superbia, invidia, ostinazione e prepotenza), odiose manie che improntano la loro quotidiana 'normalità', e che in alcuni casi arrivano a produrre delle eccezioni vistosamente psicopatologiche. È un orizzonte di sconvolgimenti sociali su cui campeggiano le figure alleate dell'ignorante e reazionario duca Gaspare d'Oragua, che fonda i suoi successi di deputato su corruzione e clientelismo, e del borghese Benedetto Giulente, il quale sfrutta i rivolgimenti democratici per imparentarsi con la casata vicereale: simboli d'un cambiamento nel segno del trasformismo, entrambi preparano l'ascesa dell'ambizioso principino Consalvo, il quale assume a primo modello la carriera dello zio duca, oltre alla fulgida avanzata dell'untuoso e scaltro zio Monsignor Lodovico.⁴³

Svariati critici hanno osservato che qui lo schema positivisticò e zoliano dell'ereditarietà non viene assunto a paradigma convalidante l'invenzione, quanto piuttosto come architettonico supporto d'un discorso di portata assai più ampia, che intreccia i fili etico-politici e psico-sociali con le voci d'una

⁴³SPINAZZOLA, *Verismo...*, 375-76: «De Roberto iperbolizza la loro [degli Uzeda] cocciutaggine stilizzandoli in modo univoco, quasi marionettistico, ognuno secondo la sua fissazione particolare, destinata a sfociare nella mania. Infatti la tensione agonistica che l'individuo si sobbarca per raggiungere il suo scopo ne brucia le facoltà di raziocinio e consuma le energie, non lasciandogli altri approdi se non di follia e di morte. Lo scontro fra il mondo e l'individuo ha due soli esiti possibili. O l'io si rivela incapace di decidere autonomamente la sua sorte e, nello sforzo di mantenersi testardamente fedele a se stesso, ammattisce; oppure sa adattarsi agli avvenimenti, intervenendo su di essi dall'interno e quindi stravolgendone, anzi addirittura capovolgendone il significato: è il ritmo delle vicende storiche, allora, che sembra perdere ogni logica, giacché le velleità di mutamento vengono sopraffatte e si risolvono in una conferma del passato».

critica ferocemente espressionistica.⁴⁴ E per giustificare l'irreparabile tragitto dei suoi personaggi nel tunnel della follia, De Roberto non si limita ad accampare il pur fondante motivo della 'macchia' ereditaria, ma poiché doveva avere (come del resto Capuana) precisa cognizione del legame strettissimo intercorrente tra esperienze di vita e disturbo mentale, compone le loro storie in modo che le prime rendano consequenzialmente plausibile l'insorgere del secondo. Sciagurati eredi d'un sistema socio-culturale in cui vigevano la ferrea legge del maggiorascato e le unioni d'interesse, allevati secondo una pedagogia rigidamente autoritaria, che reprimendo l'amore ed idolatrando come unici valori la ricchezza ed il blasone arrestava qualunque possibilità di realizzazione personale, tutti gli Uzeda, chi più chi meno, covano sentimenti di corrosivo malcontento, che ciascuno esprime a suo modo, sviluppando le proprie peculiari stravaganze, idiosincrasie, ossessioni. Quel che colpisce leggendo le loro storie – contribuendo come non mai a quell'atmosfera di ammorbante concentrazione, fino ad incoraggiarmi a formulare la similitudine con un gruppo di cellule degenerate di un compatto tessuto canceroso – è il fatto che seppure si detestino l'un l'altro, dilacerati da competizione ed invidie, s'ingannino e si sfruttino a vicenda, s'accusino fino a rinfacciarsi reciprocamente la pazzia, nonostante tutto ciò (forse anche in grazia di tutto ciò) il comune orgoglio d'appartenenza alla famiglia vicereale li tiene ad essa legati e tra loro solidalmente avvinti. Con grande acribia Giovanni Maffei ha ipotizzato e verificato la funzionalità strutturante nell'organismo dei *Viceré* della tipologia lombrosiana della pazzia, così come veniva configurandosi nell'*Uomo delinquente* e nell'*Uomo di genio*.⁴⁵ Una lettura che collega l'indole

⁴⁴ SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, 36-7: «[lo scrittore] deprime la realtà storica e il fattore politico in nome di un pessimismo totale, esasperato, tale da escludere ogni positiva speranza di redenzione per la Sicilia, per l'Italia, per l'umanità intera. Queste conclusioni rigidamente negative appaiono nel romanzo storicamente argomentate, [...]; ma esse derivano da premesse più generali, da una radicata sfiducia nella possibilità di stabilire tra gli uomini una qualsiasi forma di vita consociata veramente umana e civile: chimera irrealizzabile, questa, poiché l'uomo non solo non è in grado di darsi eque leggi, ma nemmeno può intendere ed esprimere la realtà profonda del proprio io e di quello dei propri simili. È curioso notare come per avvalorare questo suo pessimismo De Roberto abbia creduto di dover ricorrere anche al sostegno delle teorie sulla razza e sulla ereditarietà sostenute da quello Zola da lui così fieramente avversato».

⁴⁵ G. MAFFEI, *Il romanzo antropologico*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. "I Viceré" tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga, 1998, 23: «Molti dei membri della famiglia Uzeda – quelli ai quali meglio si attagliano gli aggettivi di «forti» e «prepotenti» [...] possono essere ben descritti con l'ausilio del libro sull'*Uomo delinquente*. Essi sembrano incarnare con buona approssimazione il tipo del reo-nato, identificabile per Lombroso col «pazzo morale». Il carattere

malvagità all'alienazione, che troviamo avvalorata anche nella sistemazione nosografica morselliana:

La stimate psicologica più frequente della degenerazione consiste, invero, nel disequilibrio fra le facoltà affettive e le intellettive, nel predominio dei sentimenti organici, nell'impulsività delle tendenze egoistiche, donde la perversione dell'indole e la inadattabilità sociale della condotta.

Il carattere cattivo è la più frequente manifestazione della pazzia. Poiché, quando la personalità è incolta da un processo dissolutivo, il primo effetto della dissoluzione si porta sulle ultime e più elevate sistemazioni adattative delle tendenze, e per ciò sui sentimenti astratti e sugli altruistici: in altri termini, la pazzia *perverte quasi sempre l'indole dell'individuo* per lo innanzi moralmente sano, ne affievolisce e distrugge le qualità morali, ne semplifica l'affettività riducendola sempre più alle emozioni primigenie, e ne abbassa quasi sempre il valore etico estetico.⁴⁶

Quest'universo bestiale, metafora di un astorico stato di natura in cui prolifera la mediocrità, poggia su un terreno radicalmente impropizio allo sviluppo del seme della genialità, che quando germoglia traligna immancabilmente verso forme abbozzate o abnormi. È il caso, ad esempio, d'una figura macchiettistica come quella di don Ferdinando, il puerile

dominante del reo-nato, infatti, è l'insensibilità affettiva, la mancanza di compassione [...]; carattere che è anche la tinta comune, sappiamo, dell'egoismo degli Uzedà». De Roberto fu un estimatore moderato e dilettantesco della scienza antropologica lombrosiana, di cui dichiarò d'approvare metodo e principii sia nell'*Amore* che in *Una pagina della Storia dell'Amore*, ma contestò alcune conclusioni del lombrosiano Nordau, ritenendole esagerate. Nella *Prefazione* del 1888 a *Documenti umani* l'autore aveva scritto: «Naturalista è chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i caratteri del vero. Ora non tutti gli oggetti veri sono egualmente caratteristici, notevoli e riconoscibili. [...] Ora la virtù e la salute sono più uniformi, più semplici, più monotoni del vizio e della malattia; questi offrono maggior varietà e particolarità di manifestazioni; e lo scrittore naturalista in traccia di fatti significativi, ne trova, negli ambienti corrotti, nei tipi degenerati, nei casi patologici, una più ricca messe». Lo straordinario impegno intellettuale compiuto durante la stesura del romanzo gli aveva provocato un forte malessere nervoso che potrebbe aver avuto un certo peso nella formazione della cultura psicopatologica che vi troviamo profusa, come si può desumere da una lettera al Di Giorgi del 10 settembre 1893: «In novembre scorso i *Viceré* erano finiti di scrivere [...]. Lo sforzo materiale e mentale è stato tale, che ho buscato una malattia nervosa per la quale ho dovuto consultare le "sommità" mediche con mediocre costrutto, perché tuttavia mi letifica» (DE ROBERTO, *Romanzi, novelle...*, 1633-634, 1740).

⁴⁶ MORSELLI, *Manuale...*, II, 613. L'amorale egoismo e, in minore misura, l'impulsività fanno di alcuni personaggi uzediani (in particolare Blasco, Ferdinando, Giacomo, Raimondo e Consalvo) dei perfetti degenerati, secondo quanto possiamo leggere pure in Nordau: «Ciò di cui difettano tutti i degenerati è il senso della morale e del diritto. [...] Allorchè tali inclinazioni raggiungono il massimo grado [*si parla di*] "pazzia morale" [...]. Ambedue le radici psicologiche dell'alienazione morale in tutti i gradi del suo sviluppo, sono, primo uno straordinario egoismo e secondo, l'impulsività vale a dire l'incapacità di resistere a qualche impulso interno che spinge a fare qualche cosa, – e queste cause principali sono le stimate più elevate, intellettuali, dei degenerati» (D 37-8).

Federica Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali; Università degli Studi di Sassari

«babbeo» dipartito dalla realtà, il Robinson disadattato che fugge dal consorzio umano per ridursi a vivere in un habitat agreste e romito, l'«ameno» e venerato podere delle Ghiande, da lui stesso coltivato con forsennato dispendio d'energia fisica e scienza naturale applicata. È proprio a seguito della suggestione prodotta sulla sua mente di povero grullo da una delle tante, torrenziali letture d'eterogenea derivazione scientifica, che la sua modalità esistenziale – ossessiva ma fino ad allora convulsivamente energica – evolve verso una forma di nevrosi ipocondriaca, che travolge lo sgangherato equilibrio della sua mente nel gorgo delle idee coatte, quindi nell'abisso della depressione («non mangiava quasi nulla, [...] stava chiuso in camera, [...] certi giorni neppur si levava») e della fosca aspettativa della morte:⁴⁷

Una trasformazione erasi compiuta nel suo spirito, le cose che prima lo allettavano adesso lo lasciavano indifferente, la vita del Robinson aveva perduto per lui ogni attrattiva [...].

La cosa era andata a questo modo: che il libraio, dal quale aveva comperate le opere d'agricoltura, di meccanica e di storia naturale, trovandosi una quantità di opuscoli di medicina d'ignoti autori, tesi di laurea di dottori asini [...], tutta cartaccia che non si poteva vendere altrimenti che a peso, glie ne propose un giorno l'acquisto dandogli a intendere che c'era dentro il fior fiore della dottrina. Egli la pagò salata, e si mise a leggere tutto. Allora la sua mente cominciò a turbarsi. La descrizione dei morbi, l'enumerazione dei sintomi, la difficoltà delle cure lo atterri [...]. A poco a poco, per un colpo di tosse, per una digestione difficile, per un dolor di capo [...] credette d'avere tutte le malattie; e quell'idea, ficcatasi nel suo cervello di solitario misantropo, aveva compita una devastazione. La morte, per lui, era questione di tempo [...].⁴⁸

De Roberto sembra costruire il vissuto del personaggio in modo da predisporlo coerentemente allo sviluppo d'una personalità infantile ed eccentrica da “mattoide” lombrosiano: in lui, infatti, certi vizi peculiari degli Uzeda – l'egoismo e la caparbieta – si saldano col portato di un'infanzia negletta, foriera di qualità difettose individuali, come la misantropia e la dabbenaggine; è quanto basta a comporre «*un disturbo generale dello stato psichico*»

⁴⁷ MORSELLI, *Manuale ...*, I, 220: «Le sofferenze morali non hanno reazioni diverse da quelle fisiche, e le leggi dell'espressione sono pur sempre le medesime (Mantegazza): ed ecco perché nelle forme depressive melanconiche e ipocondriache i malati giacciono sul letto accasciati in attitudine dolorosa, cercando di eseguire il minor numero possibile di movimenti, sfuggendo la luce e i rumori, respingendo ogni conforto. Alcuni cercano istintivamente il letto come un ristoro, e vi si ostinano senza più volerne discendere (*clinomania*)».

⁴⁸ DE ROBERTO, *I Viceré, in Romanzi, novelle...*, 773-74 (= V).

– secondo quanto possiamo desumere dalle pagine di Kraepelin – ed a generare la formazione d'un delirio da malato immaginario, il quale:

Come il medico principiante crede di riscontrare in sé i sintomi di alcune malattie che egli appunto studia, analogamente manifestazioni somatiche del tutto innocue e perfettamente normali vengono riguardate come conseguenze della sifilide [...] e simili altre cause. Nelle idee deliranti ipocondriache dei medici predominano la tabe, la paralisi progressiva, la tubercolosi. Gli stati psicopatici, specialmente gli stati di depressione circolare, paralitici, ebefrenici e senili, sono il migliore terreno per lo sviluppo di simili idee deliranti.⁴⁹

Riemerso dalla melanconia ipocondriaca grazie alla strampalata ricetta-placebo somministratagli da donna Isabella, il Babbeo transita in uno stato di personalità diametralmente opposto al precedente, e caratterizzato da una forma d'edonismo euforico: abbandona l'eremo delle Ghiande, ora aborrite, per darsi interamente a quella vita cittadina, mondana e raffinata che prima rifuggiva; «elegantissimo, non parlava più d'altro che di abiti e di sarti forestieri».⁵⁰ Sembra possibile desumerne un quadro sintomatico di quella pazzia “circolare”, alternante periodi d'esaltazione ed abulia, che sovente veniva descritta dalla letteratura psichiatrica contemporanea:

Pareva che la passione per le *Ghiande* non potesse finirgli mai: un bel giorno le aveva piantate, aveva lasciato in asso tutti gli esperimenti agricoli e meccanici e se n'era venuto a stare in città. Non mancava ai lunedì della cognata, andava tutte le sere al teatro, frequentava le donne, e per non metter più piede nel podere che gli era stato tanto a cuore, lasciava che il suo fattore gli rubasse gli occhi (V 796).

Dopo aver provocato un'inarrestabile esplosione di disturbi somatici che giorno dopo giorno disfaceva le fibre del suo organismo, lo strazio del povero Ferdinando, da lui stesso ostinatamente sconosciuto, gli si poteva indovinare sul «viso emaciato, negli occhi gialli, nelle labbra bianche», dal polso febbricitante o dalle lunghe ore di muta ed inerte stupefazione:

Incaponitosi a negare le sue sofferenze, i dolori di stomaco, i disturbi viscerali, le attribuiva a cause fantastiche: alla poca cottura del pane, allo spirare dello scirocco, al fresco della sera; ma egli cadeva in una tristezza lugubre, in una funebre

⁴⁹ E. KRAEPELIN, *Trattato...*, 181.

⁵⁰ «Negli stati di ipocondria, lipemania, melanconia e sue varie forme, la personalità passa attraverso tutti i possibili gradi di alterazione fino alla metamorfosi completa» (MP 81).

ipocondria. Per lunghe e lunghe giornate non diceva una parola, non vedeva anima viva: chiuso nella sua camera, buttato sul letto, se ne stava immobile a seguire il volo delle mosche; [...]. Una notte d'estate, il cameriere spaventato da un vomito nerastro e da una diarrea sanguinolenta, mandò il figliuolo al palazzo, per avvertir la famiglia (V 878).

Se per tutta la vita il Babbeo aveva mostrato un disinteresse assoluto nei riguardi del denaro, tanto da meritarsi quel nomignolo da parte di sua madre e lasciarsi pacificamente derubare dai rapaci parenti, ora che non possiede quasi più nulla a parte i debiti, cova l'assurdo sospetto che quelli fingano di preoccuparsi per la sua salute solo per camuffare la brama d'impadronirsi della sua "roba". Dopo un lento decorso, la fuga psichica dalla realtà ed il riparo in una dimensione fantastica è giunta al culmine dell'abnorme, configurandosi come una sindrome paranoide, che il maniaco palesa attraverso un intricato marasma d'idee allucinate e persecutorie, tra le quali campeggia la terrificata certezza che i suoi, trasfigurati in fantomatici nemici, tentino d'avvelenarlo; è il fatale tracollo nel buio della mente, già inscritto in nuce nella stramba misantropia d'un tempo:⁵¹

Ora il Babbeo che non ragionava più, alla vista del fratello ebbe un assalto di mania furiosa. Con gli occhi stravolti, coi capelli arruffati sul viso scarno e pauroso, si mise a gridare:

«Assassini! Assassini!... Aiuto!... I Prussiani!... Vogliono avvelenarmi!... »

Gridò così tutta la notte, delirando; ma, cessata la crisi, l'idea rimase fissa, incrollabile. E per paura del veleno, colla mania della persecuzione, non schiuse più bocca: tutte le volte che gli si appressavano per dargli del cibo stringeva i

⁵¹ «Tipiche sono nella pazzia le manifestazioni di *misantropia*. L'allontanarsi dagli amici e dai conoscenti, il rifuggire dai convegni sociali [...] costituiscono quasi sempre un indizio preliminare del cambiamento morboso dell'io, e più tardi sono un sintomo quasi patognomnico della depressione dolorosa dell'animo (melanconia). Ma dove la rottura di ogni commercio sociale e la vita solitaria sono una rivelazione preziosa del disordine mentale, egli è quando un individuo [...] scompare inaspettatamente dalla società, lascia famiglia e amici, si chiude nella sua camera o, meglio ancora, cangia continuamente di domicilio, sceglie alloggi in località remota e ignorata, vi si barricata come se dovesse sostenervi un assedio, [...]. Qui siamo senza dubbio di fronte ad un delirio di persecuzione, che, superato il periodo di diffidenza, si viene svolgendo sulla base di allucinazioni» (MORSELLI, *Manuale...*, II, 701). Pure lo zio di Ferdinando, don Eugenio, manifesta una personalità da «mattoide» lombrosiano, tutto dedito com'è ai suoi polverosi studi d'anticaglie e di genealogia nobiliare. Ridottosi in miseria fino alla fame, l'albagia ed il parassitismo aristocratici lo inducono a disprezzare l'umile impiego di scrivano offertogli dal fratello duca, ed a preferire una vita di espedienti e d'accattonaggio. Ma gli stenti e le umiliazioni, se non hanno il potere di convincerlo ad accettare un mestiere, hanno quello d'ingigantire le sue manie di grandezza, che lo porteranno al completo delirio.

denti, urlava, trovava nelle braccia spaventosamente magre la forza di respingere i tentativi di fargli ingoiare un sorso di brodo o di latte (V 887).

Sembra che nel romanzo i probi ed i malcreati esemplari della ‘razza’ uzediana, tutti marchiati dallo stigma del brutto etico-estetico, occupino spazi incomunicabili: i casi sporadici d’esemplare virtù, generalmente incarnati da figure femminili capaci di donare amore disinteressato, sono quelli di vittime dei malvagi, a ciò predestinate dalla loro mitezza e subalternità sociale. Già in *L’Illusione* il soliloquio espone i fatti così come li riflette la coscienza del personaggio, integrandosi nel racconto ‘intimizzato’ che lo determina; nel secondo romanzo il monologo indiretto che dà voce lirica all’interiorità dei personaggi, soprattutto muliebri, entra nello scabro tessuto narrativo senza cesure ritmiche, introducendovi, oltre a notizie necessarie alla cronistoria, un implicito e doloroso giudizio morale sull’universo familiare.⁵² Nei drammatici episodi relativi all’infelice Matilde ed al turpe marito, il soliloquio incrementa lo sviluppo della cronaca, intrecciandolo con le istanze d’un sentimento femminile costantemente ferito dalle mille crudeltà inflittele dal parentado acquisito e dal fatuo «continuo», esemplare rappresentante della ‘razza’ proterva. Arido e cinico fino alla ferocia, capricciosamente pervicace nel bramare lussi e godimenti mondani, prepotente e vanesio nella sua albagia nobiliare, il bellissimo Raimondo incarna il frutto iper-narcisistico dello smodato amore materno, ma condivide con i membri della sua stirpe l’istinto, diabolicamente aberrato da una divorante insoddisfazione, d’abbattere qualunque freno s’opponga alla sua volontà. Dopo averla tradita per anni e sottoposta ad ogni sorta di maltrattamenti, il dissoluto giovin signore – invaghitosi d’una fascinosa nobildonna maritata e deciso a sposarla ad ogni costo per puro puntiglio – riuscirà a ripudiare la moglie, la quale, malata da tempo, perirà subito dopo consunta dalle sofferenze.

Chiara Uzeda, la disavvenente sorella di Raimondo e del viceré Giacomo, schiacciata, come la minore Lucrezia, dall’implacabile “pugno di ferro” della madre-padrone, che aveva voluto maritarla senza dote al vecchio e ricchissimo marchese di Villardita, si consuma nell’attesa ossessiva e vana d’un figlio. La

⁵² «Le note dolenti e ‘umane’ delle vittime femminili, lungo tutto il romanzo, hanno dunque la funzione strutturale di compensare e bilanciare il totale oggettivismo del mondo dis-umano, con le varie altre voci esterne, con la testimonianza e la coscienza giudicativa di quel mondo» (GRANA, “*I Viceré*”..., 370).

sua caparbieta è tale che non appena la nuova cameriera, da lei stessa spinta nel letto di Federico – «un bel pezzo di ragazza della Piana, bianca e rossa al pari d’una mela» – resta incinta, lei, all’apice della gioia, inizia a colmarla di premure: «poiché voleva un figlio di lui e non era buona di farlo, s’accontentava di quello di un’altra, le pareva naturalissimo circondare di cure quest’altra che Federico aveva fecondata» (V 800). Una volta che nasce il bambino, benché il marchese provasse «sempre un certo disagio e una certa vergogna a riconoscere pubblicamente quella paternità» illegittima, «sua moglie quasi se ne gloriava», addirittura ostentava la maternità adottiva, tirando su «a zuccherini il bastardello», circuendolo d’amore smisurato e di tutti i possibili vizii (V 818). Quest’atteggiamento di sfida anticonformista verso la società e la stessa famiglia, osserva acutamente Sipala, è l’unico che consenta a Chiara di trovare un suo equilibrio psicologico, fungendo la monomania della maternità da elemento compensativo allo scacco esistenziale: «quand’era sola, faceva calare dall’alto dell’armadio la boccia polverosa col mostriciattolo partorito da lei, abbracciava con un solo sguardo l’orribile aborto giallo come di sego e il bambino paffuto che tirava pugni, e due lacrime le spuntavano sulle ciglia. “Sia fatta la volontà di Dio!...”» (V 803).⁵³

La moglie imposta dalla madre a Giacomo, donna Margherita Grazzeri – «una creatura mite, senza volontà», sempre pronta ad obbedire al primo cenno dell’imperioso consorte, che l’ha plasmata «a suo talento» trattandola «peggio d’una serva» – patisce «d’una specie di malattia nervosa per la quale non tollerava di star pigiata tra la gente» (V 428), un’ossessiva fobia della contaminazione per cui, provando «l’orrore di toccar le chiavi, i mobili, gli oggetti», tende ad evitarne il contatto e s’impegna in continue abluzioni: «era felice di tener per aria le mani bianche e lucide, preservandole da ogni contatto, adoperandole soltanto per abbracciare i suoi figli» (V 804). In seguito all’internamento in collegio dell’adorata principessina, deciso dal marito senza che lei riuscisse ad opporvisi, la nevrosi della donna s’aggrava sensibilmente, fino a produrre uno stato depressivo cronico. I suoi due figli rappresentavano la sua unica fonte d’amore e conforto; una volta partita Teresina, sembra quasi che la madre desideri inconsciamente ritirarsi dal mondo, ma non potendo farlo materialmente, sfoga l’insostenibile angoscia

⁵³ P.M. SIPALA, *Il romanzo «ostetrico» da D’Annunzio a De Roberto*, in AA.VV., *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di A. Neiger, Napoli, Liguori, 1993, 78.

attraverso un ribrezzo che, se prima riguardava soltanto gli oggetti, ora s'acuisce in *pantofobia*, in repulsione radicale verso qualunque genere di contatto, anche umano:

Nella seconda carrozza stava la principessa, senza nessuno a fianco né dirimpetto e solo la cameriera nell'angolo opposto. Il contatto d'una spalla l'avrebbe fatta cadere in convulsione, perciò s'era dichiarata contentissima che il principe accompagnasse la cugina. [...] dopo la partenza della figlioletta, accusava un sordo malessere, dolori di capo, una certa difficoltà di digestione. E felice di poter evitare la folla, le vicinanze infette, le strette di mano contagiose, se ne andava a letto, mentre nel salone la gente conversava animatamente, giocava, scioglieva sciarade (V 816, 818).⁵⁴

È evidente che pian piano tutto quel disagio psichico trova il modo di somatizzarsi, e la donna inizia ad accusare anche svariati disturbi fisici, che finiscono per minarne completamente il già precarissimo stato di salute, esponendola all'esiziale aggressione del colera; alla Viagrande, infatti, nella catapecchia che il principe ha affittato per sfuggire all'epidemia:

la principessa pareva diventata un pozzo, tanta ne sciupava [d'acqua], tra per lavarsi ogni ora, in quelle stanze dai pavimenti e dai muri unti e dagli usci luridi, la cui sola vista le metteva i brividi; tra per la sete che la divorava. I dolori di viscere non la lasciavano più; a momenti pareva che ella avesse i crampi del colera; [...] quei

⁵⁴ «La *pantofobia*, cioè l'avversione di tutto, contraddistingue in modo speciale le pazzie depressive con disposizione dolorosa dell'animo, la melancolia [...], etc. – Nella forma passiva della pantofobia, il malato rifugge da ogni stimolo, non vuol essere toccato e neppur guardato; la più lieve eccitazione, ad es. un fuggevole contatto, basta per fargli contrarre le membra, stringere spasticamente gli occhi, raggricchiare il corpo» (MORSELLI, *Manuale...*, II, 657). Probabilmente Ribot avrebbe definito quella di Margherita una malattia della volontà che, causata dalla debolezza del carattere e dal cronico sentimento di timore incusso soprattutto dal marito, degenera in «follia del dubbio» (MV 59-61). Legatissimo alla madre e straziato dalla sua perdita prematura, il giovane Consalvo ne eredita ben presto la patologia nevrotica, «la stessa repulsione per tutti i tocamenti, lo stesso schifo per le cose che altri aveva maneggiate, la stessa paura dei sudiciumi contagiosi» (V 867); in lui, tuttavia, il fobico ribrezzo per qualsivoglia contatto potenzialmente infetto s'inserisce nel quadro d'una personalità affatto differente da quella di donna Margherita, e cioè marcata da caratteristiche incontrovertibilmente uzediane, quali l'arrivismo, il cinismo, la vitalità e l'ostinazione. La ripulsa nei confronti dell'altro, del resto, è un sentimento che si radica quasi costantemente nell'intimo dei personaggi vicereali, ora sotto forma di furioso livore – esemplare in don Blasco – ora di ossessioni e misantropia, ora di pensiero magico, come nel caso del principe Giacomo, il quale, assillato dal superstizioso terrore di tutto quanto possa portargli scalogna, arriverà ad identificare nel proprio figlio lo iettatore, la vera causa dei suoi rovesci e della sua malattia; vd., al riguardo, E. TANZI – E. LUGARO, *Trattato delle malattie mentali* [1905], Milano, Società Editrice Libreria, 1923, II, 600: «Singolare è la fobia di misteriose *influenze malefiche*, da parte di determinate categorie di persone, o d'una singola persona».

dolori, quelle disposizioni al vomito, la principessa li soffriva da più di un anno, non con l'intensità di adesso, è vero, ma con lo stesso carattere (V 833).

Come la gran parte delle figure femminili uzediane, anche la piccola Teresa, figlia di Giacomo e dell'arrendevole Margherita, ha ricevuto una educazione doppiamente autoritaria e repressiva, maturando verso il padre-padrone il medesimo atteggiamento di pavida sottomissione mostratole da sua madre. Da bambina è sensibilissima, e trema di terrore tutte le volte che il principe la obbliga a «passare dentro alla badia, oltre il muro impenetrabile che segregava le suore dal mondo» oppure a far visita ai macabri scheletri dei Capuccini, abituandosi a vivere in un mondo immaginario popolato di minacciosi fantasmi ed impenetrabile alla comprensione degli adulti, che infatti non sanno confortarla; così si rifugia nella fede e nelle preghiere, che recita continuamente nel tentativo di farsi coraggio: «faceva sempre forza a se stessa e niente traspariva delle sue paure». I suoi parenti scambiano tutto ciò per esemplare devozione religiosa, non fanno altro che lodare la sua mitezza e la sua pronta obbedienza, inorgogliendola e rinforzando la sua tendenza a subire docilmente tutte le angherie paterne; la madre, infatti, incapace com'è di difendere se stessa lo è altrettanto di proteggere la figlia, e nonostante tutto l'amore che le porti, sa suggerirle come solo esempio la propria medesima condotta di vittima, perfino quando Giacomo decide di rinchiuderla in un educandato.⁵⁵ L'eccezionale concentrazione di doti fisiche – bellezza, grazia, eleganza – e qualità spirituali – bontà e dolcezza del cuore, ingegno, talento, timor di Dio – rende Teresa una figura radicalmente inversa rispetto alle altre, in vario modo accomunate dalla negatività, se si eccettuano le affinità che l'avvicinano all'altra Teresa, la cugina, figlia di Raimondo e Matilde. Eppure, neanche la piccola *santa* resta immune dai vizi della sua progenie, dato che nel suo intimo la vocazione all'umiltà ed al sacrificio s'intreccia sempre con l'autocompiacimento, alla «sete di ricompensa» in moneta di riconoscimenti ed elogi, alla segreta «ambizione di vedersi additata come esempio alle altre».

⁵⁵ «Ripresi per accenni in *I Viceré*, gli usati stereotipi 'educativi' di *L'Illusione*, con qualche spunto monastico che oltre a Gertrude ricorda genericamente la 'capinera' verghiana, hanno un mordente e un'evidenza commisurati alle dure regole e ai fieri egoismi della casa, contribuendo pure a fare il quadro dei costumi arcaici che è sempre sullo sfondo. È questa specie di educazione che, marcando originariamente l'animo della bambina, 'determina' la psicologia *duplice* del personaggio, in cui la 'bontà' e la 'dolcezza' proprie subiscono la violenza dell'imperio paterno, [...]» (GRANA, "I Viceré"..., 438).

Immersa nel bruto degrado che squassa le vite dei suoi familiari, l'ingenua Teresina se ne preserva ignara ed apparentemente intangibile, riuscendo a custodire sentimenti di fiduciosa speranza in un futuro di felicità. Infatuatasi del giovane Giuliano Biancavilla, che galantemente la corteggia, sogna ad occhi aperti e piange di tenerezza nel comporre al pianoforte una romanza per amor suo. Ma il padre – vittima, a suo tempo, dell'odio e del disprezzo della diabolica matriarca, che gli aveva per giunta imposto una moglie indesiderata – è un uomo freddo, dispotico e patologicamente avaro; non solo incapace d'apprezzare l'amorevole dedizione di Teresina, ma pronto ad immolarla ai medesimi “valori” economici ai quali era stato sacrificato lui stesso, così da liquidare il troppo modesto pretendente senza neppure interpellarla. Ha deciso, infatti, che la figlia prenda un partito degno della sua illustre prosapia, sposando un rampollo dalle cospicue doti nobiliari e patrimoniali, mentre «i Biancavilla erano nobili, ricchi anche; ma la loro ricchezza e la loro nobiltà non li faceva eguali ai Viceré» (V 942); un progetto ambizioso e non facile, che donna Graziella, la nuova moglie, s'incarica di mandare in porto con zelo indefesso, e che più tardi si concretizzerà nella scelta del fiacco e grossolano, ma pluriblasonato duca Michele Radali. Allora l'invadente matrigna prende a circuire la figliastra di mille premure ed affettuosità, ostentando, soprattutto davanti a terzi, un bene fasullo ed esclusivamente mirato a carpirne la completa fiducia, in modo da poterne agevolmente controllare, manipolare e manovrare pensieri ed azioni. E quale miglior strategia, per stornare l'attenzione della ragazza da situazioni potenzialmente «capaci di guastarle la testa» come quelle sentimentali, che sfruttare abilmente il suo ardore religioso? E così, quando lei sta leggendo o dipinge, la gretta principessa riesce a mortificarne gli slanci passionali, incoraggiandola a preferire i soggetti religiosi, mentre durante le occasioni sociali le sta addosso per intercettare i discorsi e gli ospiti sconvenienti. La pia fanciulla, dal canto suo, è talmente bisognosa dell'approvazione dei suoi parenti da guardarsi bene dal trasgredirne gli ordini, sforzandosi costantemente di donare loro affetto e comprensione, di credere nella loro sensatezza e buona fede, senza mai poter concepire la ben che minima riserva sul conto delle reali, e tutt'altro che generose o sagge, motivazioni che animano i loro atti. Solo dal momento in cui le sue legittime aspirazioni sentimentali incorrono nell'opposizione familiare, la coscienza di Teresa matura un progressivo risveglio dalla condizione di testimone passivo ed acquiescente a quella di tacito giudice, che riflettendo cupamente

sull'egoismo e l'ipocrisia familiari, si convince della vanità di qualunque resistenza. Tuttavia, sperando ancora nell'aiuto della matrigna, le confida il suo amore per il fratello di Michele, il barone Giovannino; costei dapprima finge di cascare dalle nuvole, poi cerca di persuaderla ad accettare il duca con mille subdole chiacchiere intorno ai presunti vantaggi che ne trarrebbe, ed infine le ventila il rischio che un suo diniego comporterebbe un enorme dispiacere al padre, facendo aggravare il suo malfermo stato di salute. Da quel giorno marito e moglie cominciano a colpevolizzarla, trattandola con distaccato malanimo, ma nel contempo si procurano l'appoggio del confessore di Teresa e della zia Badessa, perché le rammentino che la ribellione è peccato, «raccomandandole la prudenza, l'obbedienza, l'abnegazione, tutte le virtù cristiane, di cui in famiglia ella aveva luminosi esempi» (V 981) e che la volontà dei suoi genitori è l'unica in grado di predisporre il suo bene, perché «Così comanda Nostro Signore, così comanda la Vergine Immacolata, così comanda il patriarca San Giuseppe... » (V 982). Avvezza ad un'attitudine di costante soggezione, a reprimere emozioni e desideri per conformarsi alla volontà altrui, la principessina non trova il coraggio di ribellarsi ad un concorso tentacolare di forze, che ne stritolano la labile volontà; sempre più identificata con la gloriosa figura dell'ava Ximena, della quale proprio allora ricorreva il terzo centenario della canonizzazione, sente di doverne ricalcare le gesta di prodigiosa redentrice di anime prave, illudendosi che il proprio sacrificio potesse portare la riconciliazione tra il padre ed il fratello. A quel punto la dissociazione psichica ancora latente si manifesta tutta nell'allucinato terrore del cadavere imbalsamato, ed ancor più nel mistico sacrificio al dovere ed al dispotismo; in tal modo Teresa si conserva fedele al modello di sé esemplato sull'immagine della Beata Uzeda:⁵⁶

⁵⁶ «Più sovente sono le donne a compiere gesti altruistici, perché da sempre preparate al sacrificio di sé e ad accontentarsi spesso solo di un ringraziamento formale e dell'intima approvazione del loro Superego. Ma se si eccettuano Matilde, Margherita e Teresa, che antepongono l'interesse dei loro congiunti al proprio, tutte le altre donne dei *Viceré* sfoggiano un egoismo funzionale al loro tornaconto [...], intriganti e spregiudicate, disinvolute e combattive, poliedriche creature con il loro palpitante fardello di desideri inappagati e di represso livore» (A. NEIGER, *Tutte le donne dei «Viceré»*, in AA.VV., *Gli inganni...*, 263-64). «con Teresa, [avremo] la rappresentazione di una educazione che insegna, non proprio come nel caso di Ludovico a dissimulare i propri e veri sentimenti, [...] piuttosto a sradicarli addirittura, e a farsi un'irrazionale ragione dei nuovi e falsi che surrettiziamente sono stati introdotti. [...], come una mistificazione dei sentimenti naturali, condotta apparentemente con le armi della realtà e del libero raziocinio» (N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo critico*, Palermo, Sellerio, 1989, 112).

E quella lettura, la solennità del centenario, i discorsi del confessore e della madrigna e della zia monaca, la malattia del padre, la stessa esaltazione dello zio Lodovico alla suprema dignità ecclesiastica avvenuta in quei giorni, tutto concorse a piegare, come cera, il cuore di Teresa... [...]. Quante fronti umiliate, quante preghiere mormorate dinanzi alla santa, a cui ella era stata paragonata! Ma un infinito terrore la stringeva, da lungo tempo, da tanti anni, all'idea di dover vedere la morta, il secolare cadavere, quasi che per un nuovo mostruoso prodigio il corpo esanime potesse sollevarsi dalla bara, infrangere i vetri, afferrarsi ai viventi spandendo attorno l'odore nauseabondo dei balsami corrotti... [...] il suo terrore cresceva, l'agghiacciava, le sue gambe piegavansi, brividi di freddo le scendevano dalla nuca giù per la schiena... Ah, quella cassa!

Con gli occhi serrati, ella cadde in ginocchio, smarrita, tremante, folle dalla paura. Una voce al suo fianco mormorò:

«Pregala per tuo padre... promettile che sarai buona come lei... »

Dalla paura, per andar subito via, per non veder quell'orrore, ella rispose con gli occhi serrati:

«Sì... »

[...] la trama dei consigli, delle persuasioni, degli incitamenti [L] si strinse intorno. [...] Teresa consideravasi impegnata dinanzi alla Beata: acconsentì (V 988-89).

Quanto all'amato Giovannino, un duplice destino d'esclusione grava su di lui fin dalla nascita, tanto da prefigurarne il finale gesto autodistruttivo: la posizione di cadetto e lo stigma ereditario. Si vociferava, infatti, che fosse venuto al mondo quando suo padre era già impazzito e fin da bambino la gente lo chiamava il «figlio del pazzo». Ma chi lo condanna all'emarginazione è soprattutto la duchessa sua madre, la quale, preferendo e privilegiando in tutto e per tutto il primogenito, lo trascura e lo disprezza. Non è soltanto la bellezza ad attrarre i due giovani l'uno verso l'altro, ma soprattutto la comune, squisita sensibilità, quella «virtù d'un senso più fine, perfetto» per cui Giovannino «intendeva sempre tutto ciò che diceva Teresa, quasi leggesse le sue parole negli sguardi, nello stesso movimento delle labbra» (V 1019), e che li spinge, pur vittime dell'egoismo altrui, a scegliere comunque la generosità piuttosto che il rancore; è un'affinità elettiva che, una volta cognati, s'approfondisce fino a diventare passione e dolore insostenibili per entrambi. La donna vive quest'esperienza alternando momenti d'amaro rimpianto, in cui riconosce con cruda lucidità d'aver sacrificato il bene più prezioso a meschini egoismi e banali pregiudizi, ad altri in cui l'agghiaccia il fanatico terrore di cadere nella tentazione e nella colpa («S'amavano, voleva dire che erano infami! Tanto più degni d'eterna dannazione, quanto più sacri erano i vincoli

che avrebbero dovuto rispettare!... Lei, la santa!... la santa!... Ed alla sua mente atterrita parve che il peccato fosse commesso, senza più scampo»; (V 1024-025) ad altri ancora di completa rassegnazione al deserto della sua vita, in cui si ferma a vagheggiare la pace della vita monacale e perfino il vuoto dell'autoannullamento come unico, estremo porto di serenità:

Beata, sì, la zia monaca che passava i suoi giorni, tutti eguali, tra le preghiere e le semplici cure della santa casa, fuor della vista del male, al sicuro dalle tentazioni, dagli errori e dalle colpe. [...] l'immaginazione dolente riconosceva adesso che la verità era lì, in quel silenzio, in quella solitudine, in quella rinunzia [...]. Che era la vita se non l'aspettazione della morte? Perché avrebbe provato ripugnanza per la solitudine, la rinunzia, il silenzio della vita claustrale, se ella sentivasi sola, spaventosamente sola, se ella aveva rinunciato a tante cose che le erano state a cuore, se le voci del mondo erano tristi e dolorose? "Se io fossi morta?... Se io non fossi nata?..." (V 1029).

Il baroncino, invece, da sempre inquieto e tormentato – «tal e quale come suo padre... » per chi gli sta intorno – soccombe gradatamente ad uno stato d'animo di «terribile misantropia» depressiva, che ormai traspare anche per Teresa da «quegli occhi spalancati, fiammanti, terribili, gli occhi del folle» (V 1031), fino all'istante in cui sceglie di dirimere con un gesto tragico il nodo gordiano della propria esistenza, ponendole fine con un colpo di pistola. Intervenuto prontamente Consalvo a far passare il suicidio per uno sciagurato incidente, la prima reazione di Teresa è di composto dolore, ma col tempo la sua pietà religiosa degenera progressivamente in fanatica bigotteria ed in ascetismo isterico: «Teresa dava maggiormente da pensare ai dottori; il suo male, ostinato, ribelle, come alimentato da un veleno misterioso, si prolungava esaurendo le sue forze. A poco a poco, andò meglio anche lei, ma il giorno che tentò di levarsi, cadde senza sentimento» (V 1045). Sarà Consalvo, l'ateo e pragmatico arrampicatore sociale della famiglia, sempre "uzedianamente" incline ad individuare il germe della pazzia che alligna tra i suoi parenti per poi vantarsene immune, ad emettere un'esatta diagnosi sul comportamento religioso di sua sorella:

Non c'era da cavar nulla da quegli Uzeda! I migliori, quelli che parevano i più saggi, a un tratto si rivelavano pazzi, come gli altri. Questa qui, adesso, si chiamava in casa i gesuiti, credeva alle balorde profezie, ai pretesi miracoli, diventava cieco strumento in mano dei preti! Dov'era la fanciulla d'una volta, graziosa, gentile, poetica, pietosa ma non bigotta, credente ma non accecata? Anche al fisico, aveva

perduta l'eleganza del portamento, ingrassava, era irriconoscibile. La pazzia soggiogava anche lei, prendeva la forma religiosa, diventava misticismo isterico!» (V 1071-072).⁵⁷

Nell'indagine demistificatoria dei *Viceré* la politica funge sia da filosofia della storia che da caricatura del culto del Risorgimento, mentre il motivo della "pazzia" che intacca i membri di un'illustre famiglia, protagonista da secoli nel processo storico-politico italiano, assurge a metafora di una devastante eredità patologica che saprà fatalmente allignare tra i gangli vitali del nuovo potere monarchico.

L'Imperio, il «libro terribile» sull'«Italia politica contemporanea», in cui De Roberto si proponeva di «dire cose che forse nessuno ha dette ancora» ed al quale aveva iniziato a pensare già nel '91, durante la composizione dei *Viceré*, attribuendogli enorme valore, venne in gran parte steso intorno al 1895.⁵⁸ Un progetto poco menzionato nell'epistolario e che probabilmente non attingeva i risultati agognati, dato che ad un certo punto lo scrittore lo abbandonò in corso d'opera senza farvi mai più ritorno; ma dopo la sua morte il manoscritto, incompiuto nella parte centrale e disseminato di svariate incongruenze, venne ritrovato e descritto, per essere poi pubblicato con scarso successo all'inizio del 1929.⁵⁹ Si tratta di un romanzo parlamentare

⁵⁷ Nordau poneva in relazione il misticismo con l'alienazione ereditaria: «Uno stigma principale del degenerato è, finalmente [...] il misticismo. "Di tutte le manifestazioni che sono proprie degli aggravati ereditari – dice Colin – crediamo non ve ne sia una la quale permetta di conoscerne lo stato quanto il delirio mistico, oppure [...] quanto l'occupazione continua con questioni mistiche e religiose, l'eccessiva pietà, etc"» (D 44-5). «La distinzione tra colpevoli e innocenti viene meno, quando sia stato instaurato un rapporto di equivalenza tra carnefice e vittime: le parti lese finiscono anch'esse sul banco degli imputati, per il buon motivo che hanno accettato di farsi torturatrici di se stesse. Sadismo e masochismo si scambiano i ruoli, superfetazioni entrambi di un istinto del piacere che è insieme istinto del potere. Non c'è scampo: la passione vitale conduce sia i personaggi più protervi sia i più languidi a un esito analogo di solitudine arrovellata, sotto il segno dell'incubo, del delirio, della follia. La monomania è il destino dell'individuo: tale è il prezzo necessario per perseguire lo scopo della realizzazione di sè» (V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, 77).

⁵⁸ C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia...*, 103: «Non esistono elementi certi per datare i tempi della composizione dell'*Imperio*: se per i primi capitoli si può pensare agli anni successivi all'uscita dei *Viceré*, di cui sono una continuazione [...], il capitolo finale ha caratteristiche a sé stanti. Si può avanzare l'ipotesi che sia da collocare nell'anno 1909 [...]».

⁵⁹ Si basa su un dattiloscritto segnato da correzioni autografe e suddiviso in nove capitoli la nuova edizione curata da Madrignani dell'*Imperio*, Milano, Mondadori, 1994 (= *Im*).

prodotto secondo i criteri naturalistici della documentazione veridica e calato negli ambienti della nuova borghesia romana dell' "Italia umbertina", dove campeggiano quadri vividamente realistici di avvenimenti politici e parapolitici, e policromi ritratti dei personaggi intriganti e corrotti che animano la capitale.⁶⁰ L'asse narrativo oscilla tra il polo della trascrizione fedele di un ambiente turbolento e scandaloso, e la complementare, pressante esigenza di connotare il racconto secondo un giudizio politico-morale venato d'ispirazione ironica e satirica. Il fatto che i protagonisti siano due – Consalvo Uzeda e Federico Ranaldi – consente all'autore di variegare il tessuto narrativo duplicandone le linee compositive, in particolare di corrodere gradualmente la visuale esterna oggettivizzante e di problematizzare l'interpretazione della *fabula*, filtrandola attraverso due prospettive diametralmente diverse, che vengono giustapposte ed intersecate. L'azione è dunque impostata sul percorso binario delle biografie dei protagonisti, animate da fatti analoghi ed aspirazioni opposte; col primo, Ranaldi – personificazione dell'intellettuale meridionale e piccolo borghese, che in quegli anni trovava nella metropoli romana il suo luogo d'elezione – il quale, vocato alla sconfitta ed al ripiegamento interiore, osserva e commenta le meschinità quotidiane del vincente Consalvo, che invece, da esemplare raffigurazione di tutta una classe politica messa sotto accusa, vede proiettati su di sé le serpeggianti frustrazioni dell'autore. Animato da quella brama di sopraffazione che incarna lo stigma della sua razza e dalla personale spregiudicatezza, il prence lascia la sua Sicilia per dirigersi a Roma ed entrare in Parlamento: è «il 22 novembre '82». E niente, neppure i sintomi della sua patologia nevrotica hanno potuto menomare i risultati che si era prefisso:

E non lo avevano arrestato i sarcasmi degli antichi amici, i rinati contrasti col padre, l'opposizione dei parenti borbonici, la sua propria fede borbonica, il suo ideale d'un governo assoluto, lo stesso senso di ribrezzo che gli impediva di stringere le mani altrui, non solamente le ignobili mani d'un borghese o d'un popolano, ma le guantate e profumate; lo schifo che quasi gli vietava di portare del pane alla bocca, perché era stato maneggiato dal panettiere (*Im* 34).⁶¹

⁶⁰ Per conoscere a fondo gli ambienti che intendeva rappresentare, De Roberto trascorse parecchi mesi a Roma tra il 1893 ed il '94.

⁶¹ Il tema dell'ereditarietà del disagio mentale è fondamentale in De Roberto, il quale fa risalire alla madre il disturbo fobico che affligge Consalvo. TANZI – LUGARO (*Trattato...*, II, 596) inserisce tra le psicosi ossessive le *fobie del sudicio*, cioè «quelle che hanno per tema il contatto di cose

Con quel suo giovanile fervore per i valori risorgimentali, seguito da un altrettanto cocente disillusione e da un immedicabile scetticismo in età matura, Ranaldi sembra incarnare l'idealismo politico derobertiano. Ma anche l'Uzeda, il tronfio politicante sempre cogitabondo sulle trame ed i calcoli machiavellici dettatigli dal suo arrivismo, è figlio di quel medesimo relativismo che genera la disperazione del primo; il quale, non a caso, arriverà a pronunciare una sentenza figlia della medesima cinica filosofia di Consalvo dell'ultimo capitolo dei *Viceré*: «il progresso era tutto apparenza, illusione e presunzione» (*Im* 209). Ma qui il principe non sfrutta più l'armamentario democratico e patriottico con cui aveva lanciato la sua carriera siciliana; al contrario, s'impegna a promuovere con inalterato fervore il nuovo indirizzo conservatore contro gli avversari socialisti, abbracciato, ancora una volta, per mero calcolo delle opportunità. Al di là del biasimo polemico nei confronti della politica giolittiana e del governo della Sinistra storica, s'insinua tra queste pagine una condanna più specifica, che stigmatizza il camaleontismo ed il trasformismo, in quanto vizii condivisi in egual misura da tutti gli attori del teatro politico romano – parlamentari, avvocati, galoppini, giornalisti – tutti indistintamente pronti a rivendicare posizioni ed enunciati ambivalenti sulla base delle convenienze, a farsi campioni del tradimento di ogni regola civica. Emblematica, in questo senso, la sfavillante figura di Beatrice Vanieri, la giornalista raffinata e snobisticamente *démodé*, tanto *naïf* nella sua logorroica svagatezza ed anticonformista in apparenza; ma così rampante, in realtà, nella sua mascolina adesione alle leggi spietate che regolano la vita politica, e tremendamente sagace nell'adulare o disprezzare l'onorevole Uzeda a seconda delle circostanze, e spregiudicatissima nell'ergersi a maestra di vita sociale per il giovane Ranaldi, il quale ben presto individua in lei i peggiori difetti femminili: «i facili e pronti voltafaccia, l'isterica scontentezza, le subite accensioni seguite da freddezze dure» (*Im* 118).

Pure pervenendo ciascuno ad esiti peculiari e proprii, sia Grana che Madrignani hanno studiato *L'Imperio* attribuendogli un valore “testamentario”

sgradevoli o infette: colpiscono assai più spesso le donne che gli uomini. [...] La vita dei misofobi passa in una guerra continua d'offesa e di difesa contro ogni contatto dubbio, sospetto, anche per via d'ipotesi e magari contro ogni evidenza. [...] Vengono evitati tutti i contatti; non si stringe la mano a nessuno, è impossibile aprire una porta, salire in un tram, maneggiare monete o biglietti di banca».

di documento dell'ideologia derobertiana, ed il secondo ha insistito sulla sua gravidanza autobiografica, particolarmente accentuata nella parte finale. Le coincidenze biografiche tra l'autore ed il suo eroe sono molteplici e vanno dall'eclatante omonimia, ai rapporti familiari, alla carriera giornalistica, al credo politico, fino alla dispepsia ed alla patologia nervosa;⁶² tuttavia, quel che più sembra accomunare il giovane Ranaldi al suo creatore è proprio l'essenza della sua personalità, passionale e cerebrale al contempo, e quell'idealismo, generoso ma esasperato e quindi vocato allo scacco, che già era stato del poeta Raeli, e che ora incita il vinto Federico a perseguire un'ossessiva logica del dissenso, che da ultimo sfocerà nelle posizioni irrimediabilmente pessimistiche ed eversive d'una filosofia antiumana venata di nichilismo cosmico. Di fronte alla sconvolgente realtà politica della metropoli, Consalvo e Federico mantengono due atteggiamenti molto diversi, ma sovente entrambi disorientati ed incoerenti, almeno in apparenza, con certe loro premesse. Un dilemma gnoseologico di fondo interviene di frequente tra le pieghe della meditazione di Ranaldi ad incrinarne la certezza del giudizio di condanna

⁶² «Mai De Roberto è stato tanto calato dentro i fatti, dentro al cosiddetto ambiente come nell' *Imperio*: nomi, luoghi, date, tutto è ripreso dal vero, e così la nascosta traccia autobiografica che riaffiora perde ogni scoria di memoria diretta, di sofferenza immediata e diventa piuttosto un confronto con la storia degli altri e con i problemi del tempo» (MADRIGNANI, *Illusione ...*, 154). La malattia nervosa di De Roberto, conclamata nel 1893, era andata peggiorando negli anni successivi, somatizzandosi in seri disturbi digestivi e neurovegetativi, che lo costrinsero a sottoporsi ad una ferrea disciplina alimentare e lo trascinarono in uno stato d'angosciosa ipocondria e di grave depressione. «Il celebre Bianchi» gli aveva diagnosticato un raro caso d'isteria maschile, che sembrò godere d'una tregua nel 1905, quando lo scrittore si recò a Berna per farsi curare dal dottor Dubois, un illustre psichiatra che nella sua terapia privilegiava le forze morali del paziente, piuttosto che le materiali. Dopo un primo momento di fiducioso entusiasmo per la nuova cura, De Roberto ne ammise presto il fallimento, arrendendosi poco a poco ad uno stato di salute sempre più precario e ad una condizione di cupa e dolorosa misantropia. Se Ranaldi si confessa da sempre insofferente dell'attaccamento egoistico e soffocante subito da parte dei suoi genitori, altrettanto farà De Roberto, denunciando in parecchi fogli del suo epistolario le innumerevoli angosce provocategli dalla morbosa e tirannica affezione della madre; come leggiamo nella lettera a donna Marianna del 2 novembre 1908: «In questo stato di salute io non posso soffrire le contrarietà, che a te sembrano lievi, e che forse saranno anche tali, ma mi cagionano intanto pene infinite. Tu mi dici di pensare alla mia vecchia mamma, ed io vi pensai il giorno che rinunziai alla vita di Milano; ma bisognerebbe che anche tu pensassi al tuo vecchio figlio. Dicono che per le mamme i figli sono sempre bambini: e questa è l'origine di tanti nostri guai, miei e di Diego. Io sono un ragazzo vicino a compiere cinquant'anni; ed a cinquant'anni, nello stato di avvilito intellettuale e di abbattimento nervoso in cui sono ridotto, è una cosa terribile non avere neppure in casa un poco di libertà e di quiete. Quando andavo a Milano ti addoloravo tanto con le mie partenze, che un giorno rinunziai a quella vita sperando di esserne ricompensato con la pace della famiglia; e invece questi sei anni e mezzo che ho passati a casa sono stati pieni di contrasti continui» (DE ROBERTO, *Romanzi, novelle...*, 1748).

morale, lasciandolo in balia d'uno stupore interdetto: se fosse strutturalmente impossibile distinguere tra vero e falso, giusto ed ingiusto?⁶³ Una negatività esasperata che s'addensa e tracima come una piena soltanto nel capitolo finale, quando si compie anche il processo d'identificazione autore-personaggio, e lo sconforto abituale di Ranaldi scivola verso un tetro stato depressivo, per il quale un primario sentimento di realistico e legittimo disincanto s'è ormai espanso in un soliloquio irrefrenabile che gli attosca l'anima, cui non resta niente più che il ribrezzo di sé e del mondo, e la plumbea contemplazione della «ferrea necessità del dolore, della morte, del male» e del nulla:

Allora, che cos'era tutto questo mondo, tutto questo tutto, che pareva un inganno, ma che stava e durava, e premeva ed opprimeva, inesorabilmente? Era il Male. Tutte le forme dell'esistenza, dalle più semplici alle più complicate, erano forme maligne. [...]

La vita finiva con la morte perché era tutta un morbo dalle sue prime e più semplici fasi; e perché si manifestava e diffondeva nel corso d'un altro morbo, in mezzo al tumore del mondo. Gli esseri viventi, parassiti e vibroni di questo tumore, si nutrivano delle sue morte fibre, o si divoravano tra loro; i più perniciosi, i più devastatori erano gli uomini. [...]

Federico pensava che, quella sua concezione, se egli l'avesse manifestata, avrebbe fatto spavento. Ma il più spaventevole non era appunto che un cervello umano l'avesse potuto elaborare? Nel cervello, nell'anima umana si assommava tutto il male dell'universo, e diveniva cosciente. [...] Il bene è un intervallo del male, come il piacere è una tregua del dolore. [...] il male dura, invariato, eterno, inesorabile. L'anima può struggersi dalla sete del bene, può morirne, senza vederla appagata mai. Allora, perché insistere? Perché non accettare la legge dell'universo? [...] Era infermo, la sua digestione non si compiva regolarmente. I dottori lo misero a dieta, i parenti scelsero gli alimenti più sani e leggeri: egli si adattò a queste cure, senza volerle, senza aspettarne nulla. Il suo male era depressione ed esaurimento nervoso portato dalle lunghe fatiche mentali, dai patemi dell'animo, dagli eccessi e dalle frodi nell'amore (*Im* 211-12).

⁶³ L'ideazione ossessivamente dubitativa – che costringe il pensiero ad un inarrestabile circuito di argomentazioni percepite come deludenti e perciò poste in continua discussione senza mai pervenire ad una meta – frutto, in parte, dell'ipersensibilità e della profonda apertura mentale del Ranaldi, è uno dei sintomi tipici della depressione. Tale modalità, che accomuna Raeli e Ranaldi, ma riguarda pure l'Uzeda benché in guise differenti, veniva ritenuta sintomo di “degenerazione” da Nordau, che la riscontrava più di frequente negli spiriti fortemente idealisti: «Egli [*il degenerato*] è tormentato da dubbi, si chiede ragione di ogni cosa e specialmente di quei fatti le cui cause ultime ci sono affatto inaccessibili, e si sente infelice se le sue ricerche e le sue profonde indagini non approdano – com'è naturale – a verun risultato» (*D* 43).

L'analisi magistrale di Madrignani ha rilevato la robusta impronta antiverghiana che informa l'ultimo capitolo, dove l'autore, oltre a rigettare *in toto*, per bocca del suo doppio, «l'insieme delle teorie positivistiche e gli sviluppi politici che ne derivavano», giunge ad abbandonare il canone dell'oggettività rispettato fino a quel punto per passare «alla tecnica del soliloquio in terza persona» e trasformare Ranaldi «in un personaggio in bilico fra titanismo raziocinante e *souffrance* autoanalitica».64 Allora, i motivi storici e di costume, intrecciandosi con una meditazione di sapore stoico sul suicidio personale, conducono il personaggio ad una sconsolata riflessione sull'individuo e sulla sorte umana che rimanda a certo pessimismo schopenhaueriano e leopardiano, ma perviene ad esiti ancor più disperanti: l'uomo non gode di alcuna libertà d'arbitrio; le leggi che governano sia la natura che le società storiche, ivi compresa la moderna, celano in sé i germi dell'autodisfacimento, in quanto il Male è un dato bio-fisiologico, un seme morboso radicato nella materia in modo congenito ed inestirpabile per farla incancrenire, secondo un meccanismo programmato a generare l'irreparabile infelicità degli esseri fino alla loro estrema consunzione.65

Mai, mai, mai, qualunque cosa si tenti, qualunque mutamento si compia, qualunque rivoluzione trionfi, i mali sociali [non] scompariranno, come non scompariranno i mali morali, come non scompariranno i fisici, manifestazioni particolari del male infinito ed eterno. La rivelazione di questo male nella coscienza implica un solo vero bene, nel quale è il solo vero rimedio offerto agli uomini: la possibilità di abolire la coscienza, di distruggere la massima forma dell'attività morbosa universale, di ridurre l'essere vivente a materia insensibile. [...] Se la morte è il fine necessario della vita, tutta la saggezza consiste nell'affrettarne il conseguimento. [...]

64 MADRIGNANI, *Effetto...*, 104.

65 «All'*Imperio*, alla sua coerenza teorica e politica, era dunque affidato il compito di esplicitare fino alle ultime conclusioni il motivo della denuncia di ogni illusione che riguardasse la compatibilità delle funzioni sociali: bruciata ogni forma di sicurezza psicologica nella quotidiana tragedia della protagonista dell'*Illusione*; irrise e stravolte tutte le formule su cui si basava il credo della politica della Nuova Italia nei *Viceré*; il terzo romanzo doveva concludere [...] la cupa resa dei conti di uno sviluppo che si faceva chiamare progresso. [...] la strada presa dall'autore non prevede sbocchi se non il lucido rifiuto della società moderna; se già nei *Viceré* l'intellettuale siciliano si armava di tutta la sua diffidenza per contestare la concezione ufficiale della storia, con ancora più implacabile deduttività negativa Ranaldi rifiuta qualsiasi forma di progressismo e interpreta la storia umana come una parabola discendente, che precipita verso una tragedia cosmica, verso quello autoannientamento che gli uomini si sono preparati con le loro mani, portando a perfezionare la civiltà della morte collettiva» (MADRIGNANI, Introd. a DE ROBERTO, *L'Imperio...*, XI-XII, XX).

Il suicidio gli parve allora non più un atto disperato, da commettere furiosamente, improvvisamente, nelle ore delle angosce più acute, quando la ragione vacilla; bensì nel tempo della massima quiete [...] quando il concetto della malignità dell'essere si impone allo spirito esente da passioni e da pregiudizii, pervenuto al sommo della chiarezza, un atto da compiere deliberatamente, da preparare attentamente, come il più solenne, come un esempio insigne, come l'insegnamento supremo (*Im* 213-14).

Una filosofia loicamente apocalittica che da ultimo perviene ad auspicare la distruzione planetaria da parte di illuminati eroi anarchici muniti di devastanti arsenali tecnologici, e che coinvolge pure l'eros e la logica dei sentimenti, i quali trovano poco spazio nel romanzo, ma mai inseriti nel contesto d'una relazione "normale". Prima che la figura soave di Anna Ursino intervenga sul finale a promettere a Federico un affetto sano e salvifico, l'amore è, ancora una volta, l'esperienza frustrante ed abnorme del *Raeli*; che Ranaldi vive come occasione ora di vagheggiamento idealistico, ora di squallido traviamiento («il suo odio era una forma d'amore insoddisfatto, il suo concetto del male era l'inappagato struggimento del bene» *Im* 234); mentre Consalvo, quando approfitta del deliquio di Renata per stuprarla, mostra di estendere alla sfera erotica quel medesimo atteggiamento strumentale e sopraffattorio che quotidianamente tiene nel mondo della politica e degli affari. Già nei *Viceré* questo personaggio tradiva i sintomi della perversione sadica e della patologia del dubbio; ma qui la tematica psicopatologica – commenta a ragione Madrignani – intride il tessuto narrativo «come una componente congeniale a quel mondo di ambizioni e passioni».66 Tutto sembrerebbe condurre la tortuosa parabola esistenziale di Federico verso l'attuazione del suicidio, l'estremo rimedio al "male di vivere", la liberazione che il fato ha concesso unicamente all'uomo saggio.67 Ma a questo punto lo spedito tragitto della vicenda subisce una brusca virata ed imbecca tutt'altra

66 «C'è qualcosa che accomuna in una sorta di sfrenatezza critica Consalvo e Ranaldi; si può dire che l'ossessione razionante di questi non è una scheggia impazzita, ma una delle direttive del romanzo» (MADRIGNANI, *Effetto...*, 106).

67 Il pensiero derobertiano, pur rimanendo d'impronta scientifica e materialistica, aveva subito l'influenza della tematica pessimistica rilanciata da von Hartmann nella *Philosophie de l'Inconscient* (la trad. francese è del 1877), secondo cui l'infelicità umana è un dato ineliminabile causato dal potere ontologico della Volontà. Per non soccombere schiacciato dall'urto di due forze opposte, quella creativa dell'Inconsciente e quella disingannatrice della civiltà, l'uomo può soltanto optare per la morte volontaria.

direzione: l'amore di Anna – che dapprima gli era parsa irraggiungibile per la giovanissima età – nel frattempo si è dimostrato abbastanza maturo da riuscire ad aprirsi una breccia nel cuore malato di Federico ed inizia a sanarne le ferite, facendogli ritrovare le risorse per reagire agli effetti autodeleterii di quella logica interiore ed operare delle scelte incoerenti rispetto a quanto gli suggerivano le convinzioni nichilistiche: anche lui, proprio come tanti altri, non può che arrendersi al fortissimo «istinto della vita, [alla] speranza del bene», finendo per accettare come un dono di poter ancora «prender moglie, mettere al mondo altre creature, contribuire alla perpetuazione del male...» (*Im* 243).⁶⁸

⁶⁸ Ci troviamo di fronte ad un rassicurante, inaspettato, clamoroso lieto fine, con Federico che da ultimo sceglie – commenta Carrannante – «di sostituire la canna della pistola coi fiori d'arancio» e di formarsi una famiglia, accettando di seguire un normale, e socialmente regolare, percorso di vita; quello che De Roberto non volle o non seppe mai realizzare, al prezzo di contrarre un'anaffettività abulica di cui dà amaro sfogo in una lettera a Domenico Oliva del 17 novembre 1905: «Il criticismo, lo scetticismo – nel senso buono della parola – che erano già nel mio temperamento, e che ora hanno preso il massimo sviluppo, hanno ucciso in me non solamente l'artista, ma anche l'uomo. Io sono divenuto incapace non che di scrivere, di vivere. [...] anche gli spasimi e i dolori sono modi di vita, mentre lo stato mio che ho domato le passioni, che ho spento l'erotismo, che da quattro anni non tocco più una donna neppure con un dito, quest'apatia, questo nirvana, è la negazione della vita» (G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, 661).

Federica Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali; Università degli Studi di Sassari

CAPITOLO IV

La psicopatologia nei romanzi di D'Annunzio e Pirandello

IV.1. *Giovanni Episcopo* di Gabriele D'Annunzio

Attento agli esiti della ricerca psicologica, D'Annunzio tentò di stringere un legame saldissimo fra la figura dello scienziato e quella del letterato, impegnandosi in prima persona. Durante gli anni della prima giovinezza, infatti, aveva frequentato le aule della Facoltà di Medicina, e fin dal 1887 osservava che il romanzo era un genere letterario destinato ad evolversi più di altri incapaci di mettersi a studiare la vita:

Chi volesse parlar darwinianamente direbbe che tanto nelle scienze quanto nei diversi generi d'arte, avviene una selezione naturale con la *sopravvivenza dell'organismo più adatto*. La Fisiologia è destinata a sopravvivere, di fronte alle altre scienze; poiché essa è principalmente intesa allo studio della vita. Così nell'arte il Romanzo.¹

Più tardi, in diversi articoli giornalistici, esprimeva la ferma convinzione che soltanto dalla scienza l'artista poteva attingere vigore e linfa creativa.

L'esperienza del romanzo russo, di Tolstoj e Dostoevskij in particolare, accostato in traduzioni francesi, influenzò notevolmente la composizione di *Giovanni Episcopo* e de *L'innocente*, malgrado le persistenti reminiscenze di Maupassant e di Flaubert, e la notevole consistenza degli elementi autobiografici. Al di là dell'erotismo estetico e sovente sadico, l'evoluzione artistica del poeta, dovuta in parte ad un vissuto tormentato, in parte alla scoperta di nuovi orizzonti letterari, è dominata tra il 1889 ed il 1893 dal problema del dolore e dall'ansia del suo superamento. Le letture francesi cedono il primo posto a quelle di Dostoevskij, Tolstoj, Schopenhauer, Wagner,

¹ G. D'ANNUNZIO, *Per una festa della scienza*, «Tribuna», 4 novembre 1887 (cit. da NAY, *Fantasm...*, 148).

Nietzsche. La coppia Tolstoj-Dostoevskij offre alla crisi del romanzo naturalistico una soluzione psicologica in unione all'analisi minuziosa del «documento». Standogli soprattutto a cuore la ricerca delle modalità più adeguate a trasporre sulla pagina lo sdoppiamento della personalità e la morbosa multanimità dei suoi personaggi, D'Annunzio trova nella formula monologante di Dostoevskij una tecnica narrativa vincente, che sperimenta sia nell'*Episcopo* che nell'*Innocente*, consistenti entrambi nella confessione degli stati mentali che hanno condotto al delitto.

Non pochi scrittori avevano vissuto sulla propria pelle il timore di cadere in preda alla follia. D'Annunzio, che si teneva costantemente aggiornato sulla letteratura fisiologica e psicologica del suo tempo, in una lettera a Febea del 1893 scriveva: «La mia sensibilità, già morbosa, s'è acuita così che talvolta mi invade la paura della pazzia subitanea...»; e ancora, in una lettera del 1895 a Vincenzo Morello: «la follia, come la morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto».² In alcuni romanzi dannunziani la follia è un ambiguo segno di diversità positiva e giustifica il delitto, poiché in esso il personaggio sfoga l'ineludibile aspirazione al superamento dei propri limiti e compie il suo destino d'eccezionalità. D'Annunzio concepiva il supernormale nei due aspetti collegati di genialità e superomismo, riflettendo prima di tutto il proprio vissuto; tuttavia, le teorie scientifiche correnti sulla relazione tra genio e follia potevano aver avuto un certo influsso sulla sua opera.³

Una delle conquiste fondamentali del nuovo romanzo era senz'altro l'impiego di un lessico arricchito della terminologia mutuata dalla fisiologia e, soprattutto, dalla psicologia:⁴ il romanziere autentico doveva saper ricorrere al vocabolario della medicina in modo appropriato, cercando d'utilizzare

² Cit. da A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza...*, 126.

³ A.M. CAVALLI PASINI, *La scienza...*, 112: «Tali confronti tra scienza e letteratura dovrebbero servire più ancora che a mostrare una possibile influenza della ricerca scientifica sulla resa artistica e viceversa [...], a rendere conto di quella naturale complementarità [...] tra l'atteggiamento dello scienziato e quello del letterato, entrambi protesi a scrutare nel fondo oscuro che muove il comportamento dell'uomo, e in particolare nell'eccesso dell'azione che scaturisce dalla patologia, per ricavarne delle leggi che in forza della scrittura, [...] riescano a definire un codice comportamentale capace di spiegare l'uomo all'uomo e in grado di chiarire la trama labile del suo destino».

⁴ E D'Annunzio dichiara nella lettera al Michetti con cui si apre il *Trionfo della morte* (1894): «Gli psicologi in ispecie hanno per esporre le loro introversioni un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno».

letterariamente una serie di nozioni scientifiche per creare il ritratto di personaggi malati, e non per descrivere delle malattie. L'articolo *Una tendenza* apparso sul «Mattino» del 30-31 gennaio 1893 recupera la gran parte delle idee espresse in precedenza sul romanzo, aggiungendo una riflessione più ampia sui rapporti tra arte e scienza, che si configura come la riproposta, talvolta la traduzione letterale, delle opinioni formulate da due scrittori francesi, il neorealista Joseph Caraguel intervistato nel 1891 da Jules Huret, e soprattutto il saggista Gabriel Séailles del lavoro su Leonardo da Vinci: compito del romanziere è accettare ed osservare tutti gli aspetti della vita, ed è suo diritto analizzare le più gravi infermità dello spirito, in quanto l'artista può, in tale ambito, collaborare con lo scienziato, essendo le loro rispettive facoltà in parte le medesime. Sia la scienza che l'arte richiedono immaginazione, analisi e sintesi; ma quest'ultima spetterà all'artista esperto di scienza più che allo scienziato moderno, essendo questi eccessivamente specializzato. Intervistato nel gennaio 1895 da Ugo Ojetti, D'Annunzio affermava che non si doveva neppure parlare di «inconciliabilità» fra l'arte e la scienza, dato che ogni «ipotesi» scientifica consisteva in un atto dell'«immaginazione» e che la nuova prospettiva letteraria di «rendere la vita interiore nella sua ricchezza e nella sua diversità» era un contributo alla conoscenza dell'uomo e della natura; se la pratica ordinaria dello «scienziato moderno» portava ad uno specialismo analitico talvolta eccessivo, la letteratura dei «fenomeni interiori» riproponeva la strada dell'«unità» tra «analisi e sintesi»; inoltre, la «psicologia contemporanea» attraverso lo studio della «malattia» mentale forniva allo scrittore nuovi «strumenti» d'analisi per esplorare un paesaggio ancora ignoto e provvisto, tuttavia, dell'«antico elemento» del «Meraviglioso». Il testo dell'intervista, grosso modo, componeva i pezzi degli articoli che D'Annunzio aveva dedicato fra il 1892 ed il '93 al problema del romanzo durante il soggiorno napoletano. In particolare, le considerazioni sui rapporti tra arte e scienza riproducevano abbastanza fedelmente il discorso di *Una tendenza* in difesa di quei romanziere che prediligevano le ricerche sulle psicopatie.⁵

⁵ Cfr. l'Introduzione di RAIMONDI a *Prose di romanzi*, I, XV-XVII ed un passo dell'intervista riprodotto in *Note*, 1241: «La malattia concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci mezzi di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decomponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione d'un fenomeno naturale, la malattia fa l'ufficio di uno di queglii

Dedicato alla Serao ed uscito nel 1892, *Giovanni Episcopo*, che l'autore aveva definito «Lunga novella», costituisce la prima prova dannunziana del tipo narrativo «alla slava», che s'avvale – come *L'innocente* col quale condivide la tecnica della «confessione» in prima persona – del modello dostoevskiano e delle *Confessioni* di Maupassant. La composizione del romanzo risentiva della necessità di «studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna» in un'ansia di rinnovo stilistico e morale che comportava l'abbandono dell'estetismo, ragion per cui derivava la sua vicenda da un “caso clinico” realmente accaduto, sul quale il poeta s'era documentato “dal vero”.⁶ Pare dunque che all'inizio del 1892 egli tornasse verso posizioni neorealiste, seguendo la suggestione d'alcuni romanzieri francesi. Ma presto verrà influenzato da posizioni diverse che cercherà, pian piano, d'integrare in una poetica del romanzo sempre più complessa, ad un tempo realistica ed idealistica.

Nell'*Episcopo* l'omonimo protagonista rievoca in modo concitato la propria vicenda, fingendo di parlare con un interlocutore ignoto, definito semplicemente “signore”. Si ha come la sensazione che un oscuro imputato si rivolga ad un giudice misterioso, ma pietoso e imparziale. Il mite ed umile Giovanni è un uomo debole, abulico e meschino, abiettamente rassegnato ad una misera esistenza a causa dell'estrema fiacchezza della sua volontà, ma è dotato d'alcuni nobili sentimenti e d'un'intelligenza abbastanza vivace, come dimostra la sua capacità d'autoesaminarsi con profondo acume e spregiudicatezza. Afflitto da una forma d'autolesionismo patologico, egli diventa succube del sadico e sensuale Giulio Wanzer, e non reagisce neppure quando costui gli porta via la moglie.⁷ Un giorno, però, la sua ribellione

strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata. Infatti, le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri».

⁶ Nella prefazione (*Prose...*, 1025-029) l'autore parla anche dell'ispirazione inconscia e misteriosa dell'artista e della follia che sempre incombe minacciosamente sugli uomini di genio: «Se sul nostro intelletto pende di continuo la minaccia spaventevole o d'una improvvisa lesione o d'una progressiva degenerazione degli organi, in compenso questi medesimi fragili mutevoli organi sono mossi al servizio dell'Arte da attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno e la riducono a una forma e a una vita superiori. E l'una e l'altra possibilità, la tragica e la felice, hanno comune il campo oscuro ed immensurabile della nostra incoscienza bruta».

⁷ Théodule Ribot avrebbe definito Giovanni un irresoluto per difetto d'impulsione: «Se essi [gli irresoluti poveri d'idee] agiscono, è sempre nel senso della minima azione oppure della più debole

esplode improvvisamente con la violenza sanguinaria tipica dell'imbelle, e Giovanni uccide il rivale quando vede il fragile figlioletto Ciro che tenta invano di difendere sua madre dalle percosse di Wanzer, fieramente pronto a soccombere per mano di costui. Subito dopo, stremato, muore anche il piccolo.

Lo strazio ed il senso di colpa dilaniante fanno sì che il padre senta un'ossessiva presenza del figlio e nutra la superstiziosa convinzione che durante la notte lo spirito del bambino ritorni dall'aldilà; il muto confessore, il «signore» al quale il deferente Giovanni descrive la propria allucinazione, pare più che altro una proiezione della sua coscienza e del bisogno di questa di chiarirsi a se stessa. È già qui la lucida consapevolezza della natura conflittuale di due diverse voci interiori, di due opposte istanze psichiche, l'una delle quali normativa e giudicante rispetto all'altra:

È morto. Sono già sedici giorni che è morto. E io vivo ancora! Ma io debbo morire; quanto più presto è possibile, io debbo morire. Il mio figliuolo vuole che io vada. Tutte le notti viene, si siede, mi guarda. È scalzo, povero Ciro! Bisogna che io stia con gli orecchi tesi per accorgermi del suo passo. Continuamente, da che si fa buio, sto in ascolto; continuamente. Quando mette il piede su la soglia, è come se lo mettesse sul mio cuore; [...]

Mi credete pazzo? Ah, no? Mi pareva di leggere ne' vostri occhi... No, signore; non sono ancora pazzo. Questo che vi racconto, è vero. *Tutto è vero*. I morti ritornano.

Ritorna anche *l'altro*, qualche volta. Orribile! Oh, oh, oh, orribile!⁸

L'altro, l'agghiacciante fantasma dal nome impronunciabile è Giulio Wanzer, lo sgherro dal carisma diabolico che per anni aveva esercitato sul poveretto un'irresistibile malìa:

Che aveva quell'uomo? Io non so. [...] Non volendo, gli tenevo gli occhi addosso, continuamente. Provavo una sensazione strana, che io non vi so esprimere: un misto di repulsione e di attrazione, indefinibile. Era qualche cosa come un fascino cattivo, assai cattivo, che quell'uomo forte sanguigno e violento mandava verso di me tanto debole, anche allora, e malaticcio, e irresoluto; e, veramente, un poco vile. [...] Di giorno in giorno, la sua prepotenza diveniva più incalzante, e di giorno in giorno la mia anima si avvilita, si rimpiccioliva. Non ebbi

resistenza. La deliberazione conduce difficilmente ad una scelta, e la scelta più difficilmente ad un atto» (MV 35).

⁸ G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e con introd. di E. Raimondi, I, Milano, Mondadori, 1988, 1032-033 (= GE).

più volontà. Mi sottomisi pienamente, senza proteste. Colui mi levò ogni senso di dignità umana, [...]. E io non ero istupidito, no. Avevo coscienza di tutto ciò che facevo, una coscienza lucidissima di tutto: della mia debolezza e della mia abiezione; e specialmente, *dell'impossibilità assoluta*, in cui ero, di sottrarmi al potere di quell'uomo. [...] davanti al mio carnefice, *non ho mai potuto volere*. [...] Il mio pensiero fisso era che, una notte o l'altra, colui mi avrebbe trucidato (GE 1035-037).

Come si vede, è lo stesso Giovanni a diagnosticare a se stesso una malattia della volontà alimentata dal terrore, che lo rende facile preda dell'aggressività di Wanzer. I due paiono formare una relazione di reciproca dipendenza, simile a quella descritta dal positivista Scipio Sighele a proposito della coppia criminale di amici, formata da un *incube* ed un *succube*, laddove il primo suggestiona e domina il secondo, come sovente accade, precisa Sighele, anche nella coppia normale di amanti, ma con un grado d'intensità assai diverso.⁹ Giovanni sembra quasi disconoscere il delitto consumato in quell'istante di ribellione, come se non gli appartenesse, come se fosse stato compiuto da un estraneo impadronitosi improvvisamente della sua mano: è un episodio che descrive chiaramente uno sdoppiamento di coscienza dall'esito imprevedibile ed incontrollabile: «Se, quella sera, Wanzer non fosse venuto a cercare nella stanza di Ciro; se io non avessi veduto sul tavolo il coltello; se *qualcuno* non fosse entrato dentro di me, all'improvviso, per darmi quel terribile impeto; se...» (GE 1037). Qui il monologo dell'io che rivive il proprio dramma svela la natura plurima e centrifuga della psiche e denuncia il limite d'ogni dato oggettivo, facendosi allusivamente portavoce della polemica dannunziana nei confronti dell'obiettività cara ai naturalisti ed ai positivisti.¹⁰ Componendo con magistrale perizia cultura scientifica e talento analitico ed introspettivo, D'Annunzio arriva ad intuire ed esprimere per bocca di Giovanni che

La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni. [...] Ascoltatevi bene, perché questa che vi dico è la verità; la verità scoperta da uno che ha passato anni ed anni a guardare dentro di sé

⁹ Cfr. S. SIGHELE, *La coppia criminale: psicologia degli amori morbosi*, Torino, Bocca, 1909, 55-80.

¹⁰ Tuttavia «Lo scambio con Mosso conferma che, nonostante la svolta post-naturalistica parallela alla stesura de *Il piacere* [...] permaneva nel letterato abruzzese un certo interesse per l'attività degli scienziati» (M. NANI, Introd. ad A. MOSSO, *La fatica...*, 7).

continuamente, solo in mezzo agli uomini, solo. Ascoltatemi bene, perché questa è una verità assai più importante dei fatti che volete conoscere. [...]

Ah, i fatti, i fatti, sempre i fatti! – I fatti non sono nulla, non significano nulla. C'è qualche cosa al mondo, signore, che vale assai più (GE 1040).

La “multanimità” di Giovanni si manifesta nella sensazione di aver smarrito il nucleo centrale della propria identità ed in torpidi stati di onirici *déjà vu* durante i quali percepisce dentro di sé la presenza d'una personalità artificiosa ed estranea; lo sdoppiamento è espresso paradigmaticamente dalla sequenza dei due ‘io’, il primo dei quali non si riconosce nel secondo, che significativamente l'autore trascrive in corsivo:

Tutto quel periodo della mia vita è come un sogno. È impossibile che voi possiate comprendere o immaginare qual senso io avessi del mio essere e qual coscienza degli atti che io andava compiendo. Rivivevo, in sogno, una parte di vita già vissuta; assistevo alla ripetizione inevitabile d'una serie di avvenimenti già avvenuti. Quando? Chi lo sa? Aggiungete che io non era sicuro di essere *io*. Spesso mi pareva come di avere smarrita la mia personalità; talvolta, di averne una artificiale. Che mistero, i nervi dell'uomo! (GE 1042)

Fin dal principio del romanzo troviamo un cospicuo utilizzo del linguaggio medico per descrivere il disagio mentale del protagonista:

Quanto io vi descrivo deve sembrarvi necessariamente assurdo, inammissibile, innaturale. Ebbene, pensate che io ho vissuto fino ad oggi in questi disordini [...], quasi di continuo! Parestesie, disestesie¹¹... Mi hanno anche detto i nomi dei miei mali. Nessuno però mi ha potuto guarire. Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della pazzia, consapevole, come un uomo chinato su un abisso, aspettando da un minuto all'altro la vertigine estrema, la grande oscurità (GE 1047).¹²

La moglie di Giovanni, la bella e crudele Ginevra, figlia non a caso di un alcolista e d'una donna maligna e perversa, una procace *sensala*, è a sua volta una madre “snaturata”, che “profana” la gestazione del figlio tradendo il

¹¹ La *disestesia* è un «disturbo della sensibilità tattile, di origine organica o psichica»; la «*parestesia* è un'alterazione soggettiva della sensibilità, caratterizzata da ritardo nella percezione o da sensazioni particolari come formicolio o crampi»; (U. GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, I, 627 e III, 443).

¹² Una parte dell'io di Giovanni osserva impotente la follia dell'altro; una porzione della coscienza resta lucida ma atterrita ad analizzare le manifestazioni squilibrate dell'altra. È quella che oggi la psichiatria moderna definisce *modalità egodistonica*, tipica della personalità nevrotica.

marito con vari amanti e trasformando il nido nuziale in un lupanare. Nato il bambino, la condotta subdola e immorale della madre si fa ancora peggiore, simile a quella descritta da Lombroso e Ferrero in *La donna delinquente* (1893), dove si cerca di dimostrare scientificamente la distinzione tra le «prostitute-nate» e le «criminali-nate» – prive di sentimenti materni e sovente sterili, soprattutto le seconde, a causa della loro sensualità eccessiva – e le meretrici e le criminali d'occasione, in genere dotate, di contro, di un tenero istinto protettivo nei confronti della prole.¹³ La personalità deviante di Ginevra – anche per via del comportamento degenerare tenuto nei riguardi del figlioletto, improntato com'è a costante indifferenza ed impazienza, e talvolta manesco – presenta parecchie modalità simili al tipo della criminale-nata:¹⁴

Non tanto l'infedeltà, la colpa mi affliggeva per me, quanto per il figliuolo non ancora nato. Mi pareva che qualcosa di quell'onta, di quella bruttura gli si dovesse attaccare, lo dovesse macchiare. [...]

La madre non ne aveva cura; lo dimenticava per giornate intere; qualche volta, gli faceva mancare il necessario; lo batteva anche, qualche volta. (GE 1072, 1076)

Come altre protagoniste dannunziane, anche lei con quella sua carnalità prepotente ed impudica rappresenta la cruda bestialità della femmina che travia l'uomo, snervandone le fibre vitali:

¹³ «Una stigmatte grave di degenerazione è in molte criminali-nate la mancanza dell'affetto materno. [...] Si comprende questa dismaternità quando si pensi a quel complesso di caratteri maschili che fa di loro delle donne solo per metà, a quell'inclinazione per la vita dissipata dei piaceri, con cui male si accordano le funzioni, tutte di sacrificio, della maternità. Esse sentono poco la maternità, perché psicologicamente e antropologicamente appartengono più al sesso maschile che al femminile. Basterebbe infatti a renderle cattive madri la loro esagerata sessualità, che, come notammo, è in antagonismo con la maternità; essa le rende egoiste, ne occupa tutto lo spirito allo scopo di soddisfare i bisogni esigenti e molteplici che si compromettono con la sessualità; come potrebbero dunque essere capaci di quell'abnegazione, pazienza, altruismo che formano la maternità?» (DD 276-78).

¹⁴ «Tale è in complesso la fisionomia morale della criminale-nata, che mostra cioè una tendenza fortissima a confondersi col tipo maschile. Quell'atavica diminuzione dei caratteri sessuali secondari, che notammo già nell'antropologia, ritroviamo ora nella psicologia della donna criminale, che per l'eroticismo eccessivo, la debole maternità, il piacere della vita dissipata, l'intelligenza, l'audacia, il predominio sugli esseri deboli e suggestionabili, talora anche per la forza muscolare, il gusto degli esercizi violenti, dei vizi e fin degli abiti, riproduce a vicenda ora l'uno, ora l'altro dei tratti maschili. A questi caratteri virili vengono ad aggiungersi spesso le qualità peggiori della psicologia femminile: esageratissima l'inclinazione alla vendetta, l'astuzia, la crudeltà, la passione pel vestiario, la menzogna, formando così frequentemente dei tipi d'una malvagità che sembra toccare l'estremo (DD 306). Cfr. I. NARDI, *Le «cattive madri»: note sul tema della maternità nei romanzi dannunziani e oltre*, in AA.VV., *Maternità...*, 79-81.

Ascoltate mi. Ella mangiava un frutto, con quella sensualità provocante ch'ella metteva in tutti i suoi atti. [...]

Non vi accade mai, guardando a lungo una donna, di smarrire d'un tratto ogni nozione della sua umanità, [...] e di *vedere*, con una evidenza che vi atterrisce, la bestia, la femmina, l'aperta brutalità del sesso?

Questo io *vidi*, guardandola; e compresi ch'ella non era atta che a un'opera carnale, a una funzione ignobile (GE 1073).

E la sua malvagità subdola ben s'accorda con l'immagine lombrosiana della donna "tarata" e delinquente, paga soltanto del crimine; insieme al perfido Wanzer forma una coppia criminale in tutto rispondente alla fisionomia delineata dal Sighele in quegli anni.¹⁵ La disperazione di Giovanni, esulcerata dal suo assistere impotente e vile alla sofferenza del figlioletto, diventa insostenibile, aggravandosi in uno stato di cronica prostrazione psichica nella quale prende sempre più corpo un oscuro e virulento spettro interiore, che gli fa lucidamente presagire le tappe fatali che compiranno il funesto, inesorabile epilogo, come se esso fosse già accaduto:

Era una specie di orrore vago, misteriosissimo, che s'addensava nell'estremo fondo del mio essere, là dove il lume della coscienza non poteva arrivare. Fra tanti abissi che io aveva scoperti dentro di me, quello rimaneva inescrutabile ed appariva fra tanti il più spaventoso. [...] Qualche volta mi pareva di sentir sorgere a poco a poco questo *inconoscibile* ed avvicinarsi alla zona della coscienza, quasi toccarla, rasentarla, poi d'un tratto ritirarsi al fondo, ripiombare d'un colpo nel buio, lasciandomi un turbamento straordinario, non mai sofferto (GE 1087).

Il terrore concepito dal protagonista nello scrutare il fondo abissale della propria interiorità rappresenta l'esito esasperato di una modalità introspettiva del tutto normale, secondo una nosografia diffusa che il Poeta poteva rintracciare negli studi fisiologici del suo amico Mosso:

Noi ci crediamo padroni del nostro io e delle determinazioni nostre, perché ignoriamo i fenomeni psichici incoscienti, che precedono e determinano il nostro pensiero. Appena sentiamo che cessa in noi la facoltà di scegliere fra le varie idee che si affacciano alla nostra mente, appena cessa di essere cosciente il processo della rappresentazione che ci conduce ad un risultato psichico; appena un'idea si

¹⁵ Lo studio di S. SIGHELE, *La coppia criminale. Studio di psicologia morbosa*, esce proprio nel 1892.

impone e dura più dell'usato e ci sentiamo a lungo impotenti e passivi contro di essa, noi siamo pazzi.¹⁶

L'incubo della paura, sia nei confronti di Wanzer che dei propri stessi impulsi, domina completamente la vita di Giovanni, fino a paralizzarne qualunque iniziativa d'autodifesa; e quando il suo rivale, dopo essersi introdotto in casa sua, s'aggira furibondo per le stanze in cerca di Ginevra che nel frattempo è scappata via, lui si mostra ancora una volta affatto incapace d'affrontarlo, nonostante gli interrogativi incalzanti e supplichevoli di Ciro:

«*Che farai? Che farai?*»

Qualunque azione era per me inconcepibile.

M'era impossibile di determinare un proposito, di immaginare uno scioglimento, di meditare un'offesa, una difesa. [...] Mi giunse all'orecchio, distinto, il rumore d'una chiave girata in una serratura. Rimasi impietrito, *nell'impossibilità assoluta di muovermi*. Ma udii aprire la porta, riconobbi il passo di Wanzer.¹⁷

Soltanto quando sente il «grido selvaggio» del figlio e vede le mani del suo carnefice ghermirne le fragili membra, una forza repentina e sovrumana s'impadronisce del suo braccio, che per ben quattro volte configge il coltello nella possente schiena di Wanzer. Ma si tratta d'una reazione aberrante e tardiva, che non serve a proteggere il bimbo, ma solo a perfezionare la tragedia: il cattivo soccombe in un lago di sangue e subito dopo, candido «giglio» precocemente appassito, pure il flebile respiro del piccolo si spegne. In fine, dopo aver confessato il delitto, Giovanni s'arrende alla follia e alla morte, sopraggiunta puntuale e leggera come una rondine a liberarlo dolcemente...

¹⁶ A. MOSSO, *La fatica...*, 208.

¹⁷ A. MOSSO, *La paura* [1884], Milano, Treves, 1901, 279, 281: «Uno degli effetti più terribili della paura è la paralisi, che non lascia più fuggire né difendersi. [...] sotto l'influenza di eccitazioni violente e più forti delle normali, viene impedito il lavoro molecolare che è necessario nelle cellule del midollo spinale, perché gli eccitamenti della volontà possano produrre un movimento nei muscoli».

IV.2. I romanzi del *Ciclo della Rosa*

Anche nel romanzo successivo, *L'Innocente* (1892), la struttura monologica attribuisce direttamente al protagonista, Tullio Hermil, la responsabilità di confessare apertamente sentimenti ed emozioni di natura nevrotica. Tale autoanalisi parte dal motivo tipicamente “giudiziario” della confessione per diventare funzionale alla manifestazione d’una follia lucida. Ancora una volta il tema della pazzia è legato a quello del crimine, in questo caso l’infanticidio. Tullio va soggetto alle lombrosiane *influenze climatiche* e dipende *da un suo speciale stato organico*, proprio come il folle e il genio lombrosiani, personalità non centrate sul piano emotivo e morale.¹⁸

La nozione di genialità come evasione dalla norma include i connotati del superomismo fogazzariano e soprattutto dannunziano, incarnato dall’essere d’eccezione eternamente in bilico tra la passione tormentosa e la tensione verso mete assolute. Si profilava spesso un sottile processo d’identificazione tra lo scrittore, sovente provvisto dei tratti del genio, ed il suo protagonista, che esasperandone le qualità singolari diventava un *alter ego* dell’autore. Dunque la concezione diffusa e convalidata dalla ricerca scientifica del legame tra genio e follia agiva notevolmente anche sugli scrittori, che tendevano a caricare di “tare” abnormi i loro personaggi eccezionali.

Affiancano la scrittura de *L'Innocente*, sequenza dopo sequenza, le lettere indirizzate a Barbara Leoni, «il più grande amore» del poeta, che a lei restò legato per cinque anni, dal 1887 al 1892. Lo studio dal vero abbonda nel romanzo, come dimostra un’epistola in cui Gabriele richiede chiarimenti a Barbarella sui dettagli della malattia che la aveva colpita di recente e che affligge anche Giuliana; al punto che l’intero episodio dell’infermità e della convalescenza della protagonista è composto riandando al materiale relativo all’intervento chirurgico ai genitali subito dalla sua amante. Qui la funzione narrativa del medico è svolta dallo stesso Tullio cui, apparentemente, non dovrebbe toccare, dato che anche lui è un malato. Egli, infatti, esercita pervicacemente su di sé la stessa minuziosa analisi che opera su Giuliana, ma non può curare l’anima di sua moglie, sia a causa dei sentimenti conflittuali che nutre per lei, sia perchè consapevole della propria morbosità psichica. Come molte altre protagoniste del romanzo *fin de siècle* anche l’autolesionistica

¹⁸ C. LOMBROSO, *Delitto ...*, 406-25.

Giuliana concentra in sé una potenza attrattiva al contempo sensuale e spirituale nei confronti di Tullio, che tuttavia non può fare a meno di pensare a lei come ad un essere inferiore, incompleto e pateticamente manipolabile, una femmina che per quanto possa tentare dei velleitari sforzi d'elevarsi resta pur sempre inchiodata al suo elementare destino biologico:

E una disperata pietà strinse le mie viscere d'uomo, per quella creatura che i ferri del chirurgo violavano non soltanto nella carne miserabile ma nell'intimo dell'anima, nel sentimento più delicato che una donna possa custodire: - una pietà per quella e per le altre, agitate da aspirazioni indefinite verso le idealità dell'amore, illuse dal sogno capzioso di cui il desiderio maschile le avvolge, smanianti d'inalzarsi, e così deboli, così malsane, così imperfette, uguagliate alle femmine brute dalle leggi inabolibili della Natura; che impone a loro il diritto della specie, sforza le loro matrici, le travaglia di morbi orrendi, le lascia esposte a tutte le degenerazioni.¹⁹

In seguito, quasi inebriato dal pensiero che un solo suo cenno avrebbe potuto uccidere la donna convalescente, l'uomo si sofferma a riflettere sugli effetti d'una tale azione, perfettamente consapevole della vena sadica insita nella propria sensualità; poi, sgomento e disgustato della propria crudeltà, s'interroga sui risvolti talora aberranti del desiderio maschile:

Ed io pensai, curioso e perverso, che avrei veduto la debole vita della convalescente ardere e struggersi sotto la mia carezza; e pensai che la voluttà avrebbe avuto quasi un sapore d'incesto. [...] E, per quella crudeltà che è in fondo a tutti gli uomini sensuali, il pericolo non mi spaventò ma mi attrasse. [...] «Perché l'uomo ha nella sua natura questa orribile facoltà di godere con maggiore acutezza quando è consapevole di nuocere alla creatura da cui prende il godimento? Perché un germe della tanto esecrata perversione sàdica è in ciascun uomo che ama e che desidera?»²⁰ (*In* 383)

Ad un certo punto della narrazione, passando bruscamente dalla prima alla terza persona, l'autore entra nel racconto per spiegare la natura del male del protagonista; una forma di patologica scomposizione dell'io per la quale tutte le più svariate istanze avanzate da sentimenti, impressioni e convinzioni

¹⁹ G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in *Prose...*, 373 (= *In*).

²⁰ Ricordiamo che nel 1896 usciva a Roma lo studio di Krafft-Ebing sulla psicopatologia sessuale, dove un intero capitolo era dedicato al sadismo nelle sue più svariate manifestazioni.

di segno diverso od opposto confliggono incessantemente tra di loro senza mai poter pervenire ad una sintesi coscienziale unitaria:

E chi s'indugiava in queste miserabili sottigliezze di maniaco era l'uomo medesimo che poche ore innanzi aveva sentito il suo cuore tremare nella semplice commozione della bontà, al lume di un sorriso impreveduto! Di tali crisi contraddittorie si componeva la sua vita illogica, frammentaria, incoerente. Erano in lui tendenze d'ogni specie, tutti i possibili contrarii, e tra questi contrarii tutte le gradazioni intermedie e tra quelle tendenze tutte le combinazioni. Secondo il tempo e il luogo, secondo il vario urto delle circostanze, d'un piccolo fatto, d'una parola, secondo influenze interne assai più oscure, il fondo stabile del suo essere si rivestiva di aspetti mutevolissimi, fuggevolissimi, strani. [...] Il suo centro di gravità allora si trovava spostato e la sua personalità diventava un'altra. Silenziose onde di sangue e d'idee facevano fiorire sul fondo stabile del suo essere, a gradi o ad un tratto, anime nuove. Egli era *multanime*. (In 384-85)

A contrastare la superomistica volontà di potenza del protagonista c'è sempre la femmina col suo invincibile potere seduttivo e la sua lussuria; ma mentre la moglie sopporta eroicamente lo strazio procuratole dalle sue continue infedeltà senza mai muovergli una parola di rimprovero – nella strenua aspirazione a rendersi degna di lui donandogli l'amore devoto di chi fa al contempo da madre, amica e sorella – la sua amante, invece, lo tiene servilmente avvinto ispirandogli un desiderio irrefrenabile ed esacerbato dalla gelosia:

Tenuto da quel sentimento che meglio di ogni altro rimescola il fango essenziale nell'uomo, io patii tutto lo strazio che una donna può fare di un'anima fiacca, appassionata e sempre vigile. Acceso da un sospetto, una terribile gelosia sensuale divampò in me disseccando tutte le buone fonti interiori, alimentandosi di tutto il fecciume che posava nell'infimo della mia sostanza bruta.

Teresa Raffo non m'era parsa mai desiderabile come ora che non potevo disgiungerla da una imagine fallica, da una sozzura. Ed ella si valeva del mio stesso disprezzo per inacerbire la mia brama. (In 395)

Troviamo riflessioni analoghe sulla passione carnale in un importante saggio del Bourget uscito nel 1890:

L'homme moderne est un animal qui s'ennuie. Une émotion qui lui morde sur le coeur, voilà ce qu'il ne saurait payer trop cher. [...]

La jalousie des sens se distingue des autres par ce signe qu'elle procède par accès, comme les images qui la suscitent. C'est une aliénation intermittente que nous infligent de sang-froid

certaines femmes très perverses. Nous aurions cette arme contre elles de mépriser leur bassesse. Par Malheur, ce mépris-là ne fait qu'activer le désir; et leur bassesse, elles ne la sentent pas. ²¹

Ed è ancora una volta un sentimento ferito del possesso a dilaniare Tullio e farlo riflettere sull'ingenuità del suo narcisismo, quando s'accorge che l'umile Giuliana, ribellatasi per un attimo al vincolo di sacrificio che la lega a lui, si lascia andare alle dolci lusinghe d'un nuovo amore per un artista che la circonda d'un corteggiamento galante ed appassionato. Ma tale presa di coscienza resta pur sempre inficiata dalle istanze di un io straordinariamente egotico, in cui il senso morale è radicalmente compromesso in vane pastoie estetizzanti; e se da un lato essa è capace d'infliggergli un motivo di disincanto e d'ulteriore disperazione, non lo è altrettanto di smascherare e censurare il suo sadico cinismo nei confronti della moglie, ma solo di renderlo schiavo ancora più abietto dell'insana passione per Teresa:

Tutta la mia vita d'errore era stata accompagnata dalla grande illusione, che rispondeva non pure alle esigenze del mio egoismo, ma a un mio sogno estetico di grandezza morale. «La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati, perché ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel ch'io le ho fatto soffrire.» Questo assioma con cui molte volte ero riuscito a placare i miei rimorsi, s'era profondamente radicato nel mio spirito, generandovi un fantasma ideale dalla parte migliore di me assunto in una specie di culto platonico. Io dissoluto obliquo e fiacco mi compiacevo di riconoscere nel cerchio della mia esistenza un'anima severa diritta e forte, un'anima incorruttibile; e mi compiacevo d'esserne l'oggetto amato, per sempre amato. [...] Io credevo che per me potesse tradursi in realtà il sogno di tutti gli uomini intellettuali: – essere costantemente infedele a una donna costantemente fedele (*In* 402).

In Tullio, «fratello» di Andrea Sperelli per l'eretismo della vita cerebrale, il sentimento della propria natura artificiosa e disgregata sollecita ripetutamente l'anelito a radicare nell'inconscio la dimensione della coscienza. Hermil, infatti, aspira ad uno stile di vita in cui il rovello del pensiero si dilegui nella rigenerante comunione con la natura, ch'egli vede incarnata nel fratello

²¹ P. BOURGET, *Physiologie...*, 164, 200: «L'uomo moderno è un animale che s'annoia. Un'emozione che lo morde nel cuore, ecco quel che mai potrebbe pagare troppo caro. [...] La gelosia dei sensi si distingue dalle altre dal fatto che essa procede in modo incostante, come le immagini che la suscitano. È un'alienazione intermittente che ci infliggono a sangue freddo certe donne molto perverse. Noi avremmo quest'arma contro di loro: disprezzare la loro bassezza. Per sfortuna, quel disprezzo non fa che stimolare il desiderio; e la propria bassezza, loro non la sentono».

Federico, immagine dell'uomo naturale, semplice e buono, l'apostolo dei contadini esemplato su un diretto modello tolstoiano.²² Ma l'integrazione del conscio nell'inconscio, e dell'io, attraverso l'inconscio, nella stirpe e nella natura, gli è concessa solo estemporaneamente ed in minima parte. Egli è persuaso, infatti, che «Lo sviluppo eccessivo della [sua] intelligenza» e la sua *multanimità* non abbiano potuto «modificare il fondo della [sua] sostanza, il substrato nascosto in cui erano iscritti tutti i caratteri ereditari della [sua] razza»; ma è altresì consapevole di essere «un violento e un appassionato conscio, nel quale l'ipertrofia di alcuni centri cerebrali rendeva impossibile la coordinazione necessaria alla vita normale dello spirito» (*In* 503): la armonizzazione cioè fra il piano della coscienza e l'eredità inconscia della stirpe. E la divaricazione dei due piani estremizza la sua inautenticità e la disgregazione della sua personalità. Solo alla fine del romanzo Tullio è in grado di cogliere appieno la propria duplicità, quando è ormai deciso ad uccidere il piccolo Raimondo, «l'intruso», il figlio illegittimo rimasto a Giuliana dalla breve relazione con l'Arborio, quasi una vittima sacrificale che espia le colpe materne. Di fronte all'orribile gesto che sta per compiere, egli si sdoppia ed attribuisce ad un «altro» la responsabilità del disegno criminale, un oscuro «predecessore» che lo spinge ad imitare una vita anteriore:

Certo, *mi ricordavo*. Era il ricordo d'una lettura lontana? [...] O qualcuno, un tempo, m'aveva narrato quel caso come occorso nella vita reale? Oppure quel sentimento del *ricordo* era illusorio, non era se non l'effetto d'una associazione d'idee misteriosa? Certo, mi pareva che il *mezzo* mi fosse stato suggerito da qualcuno estraneo. [...] Ma quell'uomo, il predecessore, m'era ignoto; e io non potevo associare a quella nozione le immagini relative senza mettere me stesso nel luogo di colui. Io dunque vedevo me stesso compiere quelle speciali azioni già compiute da un altro, imitare la condotta tenuta da un altro in un caso simile al mio. Il sentimento della spontaneità originale mi mancava (*In* 603-04).

Sentendo un giorno il neonato tossire, lo coglie come un lampo l'idea di farlo perire di polmonite, esponendolo per un po' fuori della finestra all'aria gelida della notte; così, una sera, mentre Giuliana dorme e i parenti sono fuori, mette in atto il suo piano. Alle violente emozioni di quegli istanti subentra nei giorni immediatamente successivi uno stato di torpore ed ottundimento psicofisico, durante il quale s'intensificano le sensazioni di spersonalizzazione:

²² G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, 85.

Da quell'ora s'impadronì del mio spirito una specie d'inerzia quasi stupida, forse perché ero esausto, sfinito, incapace d'altri sforzi. La mia coscienza perse la sua terribile lucidezza, la mia attenzione s'indebolì, la mia curiosità non fu pari all'importanza degli avvenimenti che si svolgevano.²³ [...] Gli avvenimenti della vigilia mi apparivano irreali e lontanissimi. Sentivo un distacco immenso tra me e il mio essere anteriore, tra quel che ero e quel che ero stato. C'era una discontinuità tra il periodo passato e il presente della mia vita psichica (*In* 614-16).

Il delitto dovrebbe salvare l'amore dei due coniugi, dato che il neonato è motivo d'odio esasperato per l'uomo e di rimorso per la donna, la quale infatti si macera in un senso di colpa esiziale e, pur intuendo la premeditazione dell'infanticidio da parte del marito, mantiene un silenzio acquiescente fino al suo compimento. Ma la morte del bambino non risolve nulla: un lutto profondo cala sui due e coinvolge nel suo alone funereo anche gli altri personaggi.

Al D'Annunzio di quegli anni i romanzieri russi proponevano un'originale teoria del male e del dolore, ed in particolare il concetto per cui gli uomini sono responsabili degli atti e degli errori in cui inducono i loro simili. E' il tema di uno dei romanzi di Bourget, oltre che dell'*Innocente*, dove la personalità di Federico Hermil è pervasa dell'ideale evangelico tolstoiano proprio come quella del contadino Giovanni di Scordio, mentre il fratello protagonista tende ad esprimersi come Raskolnikov.²⁴ Delineando la frantumazione dell'unità psichica di Tullio in una molteplicità di *io*, non solo il narratore mostrava di conoscere i testi di psicologia contemporanea, ma di sopravanzare in acume scientifico i suoi colleghi letterati. A questo proposito, sono interessanti i termini con cui uno scienziato contemporaneo di D'Annunzio, il criminologo Enrico Ferri, formulava il suo giudizio sulla personalità di Tullio:

Tullio Hermil [...] è uno di quei mascalzoni elegantemente vestiti, che si incontrano sui marciapiedi delle grandi città, delinquente nato per congenita

²³ «La fatica quando è molto forte, sia che ci siamo stancati in un lavoro intellettuale od in un lavoro muscolare, produce un cambiamento nel nostro umore e diventiamo più irritabili, [...]. Ci manca la resistenza al lavoro intellettuale, e la curiosità e la forza dell'attenzione, che sono le caratteristiche più importanti dell'uomo superiore ed incivilito. [...] Una forte emozione ci affatica collo stesso processo interno, col quale nel lavoro intellettuale si esaurisce il cervello» (A. MOSSO, *La fatica...*, 222, 230).

²⁴ Cfr. G. TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, «Quaderni del Vittoriale», n. 26, marzo-aprile 1981, 10-1.

atrofia del senso morale e per corrispondente ipertrofia dell'io, specialmente dell'io sessuale – che non ricorre certo al mezzo ingenuo e primitivo del veleno o del coltello, per uccidere una creatura umana, ma che non è meno degenerato e perverso per questo.²⁵

Ma è illuminante, per individuare appieno la gamma di suggestioni che può aver contribuito alla genesi di un personaggio come l'Hermil, leggere quanto Lombroso ed un allievo del Ferri, Sighele, scrivevano in merito al comportamento criminoso ed al suo presupposto fondamento biologico:

Quanto alla *natura della delinquenza* [...] io dichiaro di accettare completamente la spiegazione di Enrico Ferri, che disse essere la delinquenza «una forma veramente specifica di anomalia biologica, che si distingue da ogni altra forma di anomalia [...], e che determina appunto il delitto concreto, quando si trova in quel dato ambiente fisico e sociale che offre alla disposizione individuale le circostanze ed i mezzi da tradursi in atto. [...] io credo che il concetto più preciso e positivo, nel lato biologico, sia ancora quello di una «nevrosi criminale» distinta per sé da ogni altra forma patologica, atavica, generativa od altro».²⁶

Fino a Novecento inoltrato il motivo della maternità nella narrativa è subordinato al più generale tema «sociale» del matrimonio e dell'adulterio. Il primo, nella società borghese ottocentesca, sembra offrire la perfetta integrazione fra leggi sociali e biologiche, giacché dal punto di vista ideale la figura della moglie incarna la *femmina* biologica, la *figlia* obbediente, la *compagna* fedele, la *madre* responsabile. Se il vincolo coniugale s'incrina, tale equilibrio si sfalda e la sposa infedele diventa, per una sorta d'implicito automatismo sociale, una cattiva madre. Ad un gradino ancora inferiore rispetto alla «cattiva madre», incarnata qui da Giuliana, si colloca la donna sterile in quanto agente ancor più pernicioso di disordine sociale, un prototipo della quale farà la sua comparsa da protagonista nel successivo romanzo del ciclo.²⁷ Nei capitoli

²⁵ E. FERRI, *I delinquenti nell'arte ed altre conferenze e saggi di scienza ed arte*, Torino, UTET, 1926, 127.

²⁶ S. SIGHELE, *La coppia...*, 43. Per LOMBROSO (*Delitti...*, 28) i rei nati, costitutivamente, mostrano apatia e sangue freddo sia prima che dopo il crimine, al quale vengono indotti non da gelosia o amore, ma da orgoglio ferito; inoltre «portano nella faccia e nel cranio e nella trista loro storia anteriore, tutta l'impronta, a cui l'amore fu un semplice pretesto di menare le mani e di sfogare la tristizia dell'anima, sfogarla con agguato da lunga man preparato [...]».

²⁷ I. NARDI, *Le «cattive madri»...*, 79-80. Probabilmente, Lombroso avrebbe definito la protagonista una rea d'occasione per motivi passionali, la categoria che a suo giudizio contava il maggior numero di infanticide: «Per molte criminali, l'occasione che le tira nolenti al delitto, è la

dedicati alla coppia infanticida ed ai genitori libericidi Sighele equipara l'infanticidio all'aborto, ritenendo ambedue dei crimini commessi da soggetti perversi, generalmente le madri, al fine di riparare ad una colpa che produrrebbe effetti eversivi dell'ordinamento sociale:

[*l'infanticidio è un delitto*] che nasce come conseguenza spontanea, se non necessaria, dell'amore illecito. [...] Molto spesso è la prova della colpa che occorre fare scomparire; è il bambino – il quale, uscendo alla vita, accusa la madre – che bisogna sopprimere. [...] l'infanticidio è il delitto specifico delle campagne e delle classi meno colte, che non hanno la furberia di sostituirlo coll'aborto. [*Frequente è il caso di genitori che*] mancano, totalmente o in parte, del sentimento sacro di affetto verso la loro prole; e solo nel modo di rivelare questa mancanza essi mostrano la loro maggiore o minore perversità.²⁸

Tra il 1889 ed il 1890 D'Annunzio aveva pubblicato a puntate sulla *Tribuna illustrata* gran parte del romanzo *L'Invincibile*, dove si narrano la vicenda di Paolo Jodice e le ragioni che lo portano al suicidio ed all'omicidio: l'abuso d'analisi e d'introspezione, dovuto sia ai cattivi maestri del pessimismo che alle conformazioni fisiche del suo cervello. La voce narrante in terza persona, per via della sua distanza dal personaggio, lasciava insoddisfatto l'autore, il quale in seguito prese a rielaborare ed ampliare il materiale narrativo, che nel 1894 usciva col nuovo titolo di *Trionfo della morte*.²⁹ Il 18 gennaio 1893, a proposito del romanzo che stava terminando, D'Annunzio scriveva ad Hérèlle: «E', anche questo, molto drammatico; è uno studio rigoroso d'una malattia della

suggestione del maschio; più spesso dell'amante; [...]. Prevalgono nelle ree per passione i sentimenti buoni, anzi, essi sono più vivaci che nella donna normale, sino a raggiungere talora un grado straordinario di intensità. I sentimenti famigliari, aboliti nella criminale-nata, qui non mancano mai. [...] La passione che in queste donne è più intensa, e che più spesso le trascina al delitto, è l'amore. Straniere a quella freddezza erotica che trovammo nella donna normale, esse amano con l'entusiasmo di Eloisa, e trovano una vera voluttà a sacrificarsi per l'uomo adorato, violando per lui i pregiudizi, i costumi e financo le leggi sociali. [...] Ma tutte costoro, per quella fatale tendenza della donna buona ed appassionata ad innamorarsi dell'uomo cattivo, si incontrano con amanti leggeri, volubili o addirittura malvagi, che non solo le abbandonano dopo averle godute, ma aggiungono spesso alla crudeltà del tradimento, la crudeltà anche maggiore dello scherno e della calunnia» (LOMBROSO-FERRERO, *La donna delinquente...*, 313, 331-33).

²⁸ S. SIGHELE, *La coppia...*, 87, 91, 184; ricordiamo che Tullio, confidando nel cagionevole stato di salute di Giuliana, sperava in un aborto spontaneo.

²⁹ Nella prefazione vi s'avverte il primo contatto con le idee nietzschiane, fruite attraverso la mediazione di traduzioni parziali e di interpretazioni francesi.

volontà e d'un caso di mania suicida ereditaria».³⁰ Dedicando il *Trionfo* a Francesco Paolo Michetti, lo scrittore auspicava di poter armonizzare all'interno della scrittura «le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno». In una struttura narrativa complessa e stilisticamente discontinua l'opera svolge i temi fondamentali del naturalismo: il dramma familiare e l'ossessiva ricerca del dato patologico nella realtà. Nella prefazione l'autore avverte che la dinamica della storia non dipenderà dai fatti narrati, ma dal filtro continuo che di essi genera il punto di vista del protagonista. Pare di ravvisare un ambiguo meccanismo d'identificazione tra la voce del narratore, che resta in terza persona, ed il punto di vista privilegiato del protagonista;³¹ tuttavia, la focalizzazione interna non rimane fissa su di lui, ma si sposta talvolta sulla donna per valorizzarne la peculiare sensibilità. L'ottica di Giorgio Aurispa è quella di un uomo schiavo della propria irriducibile lucidità e del proprio gusto disinteressato ma ossessivo per la speculazione «reso più acuto e più letterario dalla cultura», e la sua indole mescola razionalità analitica, ardente sensualità ed estetismo decadente, torpore ed inquietudine: «Il suo cervello, ingombrato da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri analisti, spesso confondeva e scompondeva tutto, fuori e dentro. Egli dava al suo spirito attitudini artificiose e irreparabili».³² Già in *l'Invincibile* il narratore cerca di rendere gli stati mentali di Paolo attraverso una descrizione scientificamente appropriata dei meccanismi del suo cervello. Poggiando sugli studi del fisiologo Angelo Mosso, D'Annunzio trama il tessuto narrativo sull'ipersensibilità e l'iperbolica attività cerebrale del protagonista: le due caratteristiche responsabili, insieme alla propensione per gli studi di psicologia, dell'insorgere ed aggravarsi d'una patologia maniacale. La modalità nevroticamente autoreferenziale di Paolo, come poi quella di Giorgio, consiste nell'exasperazione di un procedimento ideativo che appartiene alla normale fisiologia del cervello, come D'Annunzio poteva leggere nei testi di Mosso:

Il cervello è in un lavoro continuo: e non ci è possibile di abbracciare colla mente l'attività che esso svolge in tutte le sue parti. Quanto più grande è

³⁰ Cit. dalle Note al *Trionfo* a cura di A. Andreoli in *Prose...*, 1285.

³¹ Vale la pena di sottolineare che il padre di Giorgio somiglia a quello di D'Annunzio, e Giorgio, per l'estrema sensibilità, al D'Annunzio stesso, ma non si deve presumere una identificazione piena con la realtà biografica del Poeta.

³² G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi...*, I, 648 (= TM).

l'attenzione in un punto, tanto più confusa è la conoscenza che abbiamo del lavoro di altre parti vicine, tanto minore è la vivacità delle impressioni che ci danno i sensi delle cose poste fuori di noi.³³

Anche la materia narrata nel *Trionfo* utilizza l'ampio carteggio intercorso fra Gabriele e Barbara Leoni. La vicenda, nonostante la comparsa del concetto di superuomo, è ancora una volta la parabola d'un fallimento. Il protagonista, infatti, è un intellettuale incapace d'affermarsi come scrittore a Roma, dove si è trasferito dal natio Abruzzo e dove trova non solo l'ambiente raffinato e congruo ai suoi ideali artistici e di vita superiore, ma anche la causa della sua deriva intellettuale e morale: l'amore per una donna bellissima e nevrotica, Ippolita Sanzio, destinata già dal suo nome – guarda caso lo stesso che era appartenuto ad una sorella morta di Giorgio – ad una fine tragica e prematura. E l'ombra fosca della morte s'insinua tra le pieghe della loro relazione fin dalle prime pagine del romanzo che, significativamente, si apre col suicidio di un giovane sconosciuto, gettatosi dalla terrazza del Pincio: un evento che finisce per proporsi ai due amanti come un'immagine della loro stessa sorte, della passione che vacilla e s'avvia irrimediabilmente verso la fine; ma anche una prefigurazione della sconfitta di Giorgio, che vedrà fallire ogni suo progetto d'arte e di fama. Per evadere dallo stato di degradazione e di fiacchezza che l'attanaglia, egli spera di ritrovare energie con il ritorno al paese natale, dove vivono i suoi genitori e i fratelli. Così si separa provvisoriamente da Ippolita, che gli appare sempre più come la vera causa del suo declino intellettuale e della sua impotenza creativa. Il ruolo distruttivo e patogeno della donna è segnalato anche dalla sua sterilità, che preclude all'amante la possibilità d'avere un figlio. Tuttavia, la conturbante e malata carnalità d'Ippolita stimola in Giorgio il meccanismo che lo porterà alla tensione mistica: proprio quando la donna mostra uno dei segni più caratteristici dell'isteria, l'«immobilità prolungata in un'attitudine che prendeva talvolta l'apparenza catalettica e faceva quasi terrore» (TM 849), il suo amante vive la crisi risolutiva. Demetrio, lo zio suicida, un intellettuale schivo e raffinato, è l'unico, tra i familiari, che Giorgio sente davvero affine a sé; morendo, quell'«uomo dolce e meditativo» ha lasciato il nipote erede di tutti i suoi beni, ma soprattutto della sua radicale diversità di individuo spiritualmente superiore; in casa del padre, stando a

³³ A. MOSSO, *La paura ...*, 26.

lungo nella stanza del defunto, Giorgio ne percepisce l'arcana presenza spirituale ed avverte lo spasmodico riacutizzarsi della pulsione suicida: la scelta estrema dello zio diventa il modello da seguire.³⁴ Affranto e nauseato abbandona la famiglia, dopo aver ceduto parte dei propri beni al padre, durante un colloquio che lo vede oscillare tra la timida ammirazione per la brutale vitalità dell'uomo – al cospetto del quale sente nullificarsi la propria capacità di volere – e l'acre disgusto per le sue menzogne e la sua volgare sensualità. Giorgio sceglie, allora, d'immergersi nella vita profonda della sua terra in un percorso all'indietro, verso le origini, in un mondo contadino fatto di dure esperienze e di credenze primitive. Ritiratosi in una specie di eremo affacciato sull'Adriatico, lo raggiunge Ippolita; sentendosi fiacco, irresoluto e malato, egli riversa su di lei il proprio inappagato desiderio d'Assoluto, aspirando ad attingere dalla donna l'energia vitale che gli è necessaria all'ascesi. Ma per impadronirsene deve distruggere, deve materialmente liberarsi d'Ippolita, che gli pare perfino in grado di contagiargli i sintomi della follia. I due compiono l'estremo tentativo di salvare la loro unione nel contatto con la natura e con l'anima primordiale del popolo abruzzese, in una dimensione di semplicità e di grazia. L'esperimento tuttavia fallisce perché la natura superiore di Giorgio stenta a riconoscersi nel crudo ed elementare atavismo del suo popolo.³⁵ L'ipersensibilità retrospettiva conduce il protagonista verso il suicidio, essendo la morte uno scenario costantemente vagheggiato fino nei dettagli, come unico mezzo per porre fine alla sua angoscia priva di speranze,

³⁴ L'avo suicida è chiaramente un *alter ego*, un doppio del protagonista. Ad interpretare la cifra estetica e psicologica di questa figura, mi pare quanto mai utile la lettura psicoanalitica di O. RANK (*Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* [1914], Milano, SugarCo, 1979, 49), dove l'esemplificazione proposta contiene alcuni elementi rintracciabili nel personaggio di Demetrio (come e più ancora nel doppio di Mattia Pascal, Adriano Meis): «Indipendentemente dalle peculiarità che contraddistinguono le varie forme in cui troviamo rappresentato il Doppio, possiamo dire che [...] ci imbattiamo sempre in un'immagine che somiglia minuziosamente al protagonista: nel nome, nella voce, nell'abito, e che [...] nella maggioranza dei casi si fa avanti proprio attraverso lo specchio. Il Doppio si contrappone di continuo all'io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la donna, ha una svolta con l'uccisione del persecutore, si conclude con il suicidio. [...] Rilevando queste caratteristiche comuni a tutta una serie di opere, non vogliamo dimostrare un'interdipendenza dei loro autori sul piano letterario, [... *ma solo*] affermare che questi poeti hanno una struttura psichica identica che desideriamo studiare più da vicino».

³⁵ La quarta parte del romanzo, e cioè la *Vita Nuova* con i capitoli etnologici nutriti degli *Studi* abruzzesi del De Nino sono concepiti in stretta collaborazione con Michetti, l'amico pittore. I due sodali, muniti d'apparecchio fotografico, di tavolozza e di taccuini si recarono per quattro volte a Casalbordino per studiare sul posto la folla dei pellegrini.

come trova occasione di comunicare ad Ippolita: «Talvolta io *mi vedo* disteso in una bara; io *mi contemplo* nella immobilità della morte, con una lucidezza imperturbabile. Esco dalla contemplazione quietato» (TM 689-90).

Giorgio è un uomo tremendamente malinconico che vegeta in una dimensione temporale interiore, e tende ad abbandonarsi per inerzia al gorgo della memoria, assolutizzando il valore del passato come unica dimensione in cui affogare la «perdita di conoscibilità del mondo». Come suo padre – «Pingue, sanguigno, possente», ma anche vile e meschino – pure lui è afflitto da una carnalità morbosamente intensa di cui si vergogna, ma ha ereditato dallo zio l'amore per la musica, ed il gusto del mistero e della morte. E' dunque condizionato da due eredità contrarie; l'estenuante conflitto che ne deriva lo sfinisce, lasciandolo vacillare in preda ad angosciosi sentimenti d'impotenza e di vacuità interiore:

Ecco, io sono vivo, io respiro. Qual è la sostanza della mia vita? Ed in balia di quali forze? Sotto l'impero di quali leggi? Io non mi possiedo, io sfuggo a me stesso. Il senso ch'io ho del mio essere è simile a quello che può avere un uomo il quale, condannato a restare su un piano di continuo ondeggiante e pericolante, senta di continuo mancargli l'appoggio, dovunque egli posi il piede.

Io sono perpetuamente ansioso; e neanche la mia ansietà è bene definita. Io non so se sia l'ansietà del fuggiasco inseguito alle calcagna o quella di chi insegue senza mai raggiungere. Forse è l'una e l'altra insieme (TM 716).

Giorgio interpreta l'abnormità del proprio io come dovuta ad una perdita, a causa di forze occulte, della sostanza della propria vita, di quella parte inconscia che è indispensabile al vivere; ma sembra non rendersi conto che tale deprivazione potrebbe dipendere proprio dal suo velleitario idealismo superomistico, che si traduce nella censura, e conseguente parziale rimozione, degli aspetti della sua personalità maggiormente restii a conformarsi ad uno standard d'agognata eccezionalità:

«Che cosa mi manca? Qual è il difetto del mio organismo morale? Qual è la causa della mia impotenza? Io ho una brama ardentissima di vivere, di svolgere in ritmo tutte le mie forze, di sentirmi completo e armonioso. E ogni giorno invece io perisco segretamente; ogni giorno la vita mi fugge da varchi invisibili e innumerabili; [...] Una discordia incessante agita e sterilisce tutti i miei pensieri. [...] Chi dunque possiede del mio essere quella parte di cui non ho coscienza ma che pure m'è necessaria (sento) per continuare ad esistere? O forse quella parte del mio essere è già morta ed io non posso ricongiungermi a lei se non morendo? Così è. La morte, infatti, m'attira». [...] La mia vera vita è in potere di *qualcuno*, misterioso, inconoscibile, che la stringe con un pugno di ferro; ed io la vedo

struggersi, trascinandomi accosto accosto, affaticandomi per raccoglierne almeno una piccola parte (TM 716-17).

Tornato tra i suoi familiari e lontano da Ippolita, Giorgio sprofonda in un abisso di solitudine, che non consiste nel mero percepirsi estraneo al resto del mondo, ma soprattutto nell'avvertire la lancinante consapevolezza di una permanente alienazione da se stesso, la quale si manifesta in un tenace *cupio dissolvi* foriero di visioni lugubri, incubi notturni, ansietà parossistica, allucinazioni uditive e visive, come leggiamo in un brano largamente intessuto di terminologia medica:

Egli si sentiva solo, separato da tutto il mondo, separato dalla sua stessa vita anteriore per un abisso di tempo incalcolabile. Gli riapparve nell'immaginazione, vagamente, il gesto dell'amante che calava il velo nero su l'ultimo bacio; [...]. Pensò: «Bisogna morire.» Senza una causa definita, la sua ambascia crebbe d'improvviso e divenne insostenibile. I sobbalzi del cuore gli chiudevano la gola, come negli incubi notturni. Egli si gettò giù dal letto; diede qualche passo per la stanza, smarrito, sconvolto, non potendo contenere quell'ansia. E il suo passo risonava nel suo cervello.

«Chi è? Qualcuno mi chiama?» Aveva nell'orecchio una voce. Tese l'orecchio per coglierla. Non udì più nulla. [...] E gli balenò il dubbio ch'ella [*la vecchia zia*] fosse morta, ch'ella fosse là seduta su la sua sedia, immobile, col mento sul petto, morta. L'immagine aveva il rilievo della realtà e l'agghiacciava di spavento vero. Rimase fermo, senza osare di muoversi, mentre un cerchio gli fasciava il capo dilatandosi e restringendosi con il palpito dell'arterie come fosse d'una materia elastica e fredda. I nervi lo dominavano, gli imponevano il disordine e l'eccesso delle loro sensazioni (TM 734-35).

Valendosi di meditate letture scientifiche, il narratore ha saputo costruire un personaggio caratterizzato da un quadro patologico coerente e verosimile, nel quale si presentano simbioticamente fusi ed interdipendenti ereditarietà e temperamento individuale, disturbo della volontà ed eccitabilità, paura generalizzata e libidine abnorme; un groviglio di scompensi talmente gravi da generare un graduale ma inevitabile disastro, come possiamo arguire riflettendo su alcune affermazioni di stampo fisio-psicologico del Mosso:

Noi dobbiamo dunque distinguere: il carattere ereditario e il carattere personale: i segni della famiglia e i segni dell'individuo. [...]

Lo studio di tutto quanto si riferisce allo sviluppo delle facoltà intellettuali, la cura delle aberrazioni, degli istinti e dei disordini morali, prodotti dall'imperversare delle passioni, sono problemi così strettamente collegati coi fenomeni di ordine fisico che il fisiologo ed il medico devono occuparsene come di un fatto biologico,

come della cura di una malattia. [...] Alcune passioni sono incurabili; [...]. La volontà non basta, perché essa pure non è che il risultato della vitalità dell'organismo e della resistenza maggiore o minore di cui si sente capace il sistema nervoso.

La successione delle cause e degli effetti forma spesso un cerchio indissolubile, che l'uomo non può rompere colla semplice forza del suo volere. *La debolezza produce la paura, e la paura produce la debolezza.* [...]

La debolezza accresce l'eccitabilità, l'eccitabilità fomenta la libidine, e la libidine alla sua volta produce la debolezza. Qui c'è nelle funzioni dell'organismo come un vortice che si apre, come una valanga che si muove e ci travolge inevitabilmente nel precipizio, appena scivola un passo dal cammino della vita.³⁶

Giorgio alla fine soccomberà alla propria eredità suicida, trascinando con sé la sua amante, che non è riuscito a persuadere a morire insieme a lui sotto il segno wagneriano di *Tristano e Isotta*. E l'atmosfera del romanzo è tutta pervasa dal presentimento della fine:

Ancora una volta, sotto l'influsso che dal sepolcro esercitava su lui il consanguineo, egli si sentì avvolgere come da un'atmosfera isolante e smarri la nozione precisa di ciò che era avvenuto e di ciò che doveva avvenire; e gli avvenimenti reali parvero perdere per lui ogni significato, non avere altro valore se non di tempo, quasi che egli rassegnato dovesse fatalmente passarvi a traverso per giungere a una liberazione prossima di cui fosse egli già consapevole e sicuro nel suo animo. (TM 744)

Il ritorno al paese ed al tetto natali più che coincidere con un salutare recupero delle radici avite prende il sapore amarissimo d'una discesa agli inferi, dato che il giovane si ritrova coinvolto nell'intrico di relazioni conflittuali e dolorose che intercorrono tra i componenti d'un nucleo parentale smembrato e degradato dalla condotta del padre bigamo, il quale per soprammercato dissipa il patrimonio familiare per sostenere la sua concubina ed i figli naturali generati con costei. Incalzato dalle disperate suppliche materne, Giorgio si vede costretto ad affrontarlo, mostrandosi non solo incapace d'imporgli la volontà comune al resto della famiglia, ma perfino disposto, perché esasperato dalle lamentose richieste dell'uomo, a cedergli una parte dei proprii beni. Bruciante è il sentimento della sconfitta e della propria viltà; tagliente il rimorso per non aver saputo tutelare i diritti calpestati della madre e della sorella, che contavano sul suo intervento. Lo sconvolge un carico emotivo insostenibile, che nel mattino successivo ad una notte tormentosa deflagra nei

³⁶ A. MOSSO, *La paura ...*, 320-22.

mille sintomi del suo malessere: allucinazioni, frenesia, logorrea, raucedine, emicrania, vomito e sensazione di gelo.³⁷

La mattina seguente, svegliandosi dopo un sonno torbidissimo, di quelle ore non conservava se non un ricordo confuso. La discesa tragica della sera su la campagna deserta; il suono grave dell'*Angelus*, ch'eragli parso non aver mai fine, prolungato in lui da un'allucinazione dell'udito; l'ansietà che lo aveva incalzato in vicinanza della sua casa [...]; la sovraccitazione quasi febbrile da cui era stato preso, alle domande della madre e della sorella, [...] il bisogno quasi delirante di parlare, di parlare molto, di mescolare al racconto dei fatti reali le sue immaginazioni incoerenti; [...] e poi la raucedine repentina, il crescere rapido del dolore pulsante alle tempie, gli sforzi spasmodici del vomito amaro e infrenabile, il gran freddo che lo aveva assalito nel letto, i fantasmi truci che lo avevano fatto balzare di soprassalto nel primo sopore dei suoi nervi estenuati, – tutto gli tornava in confuso alla memoria aumentandogli quella corporale stupefazione che era penosa e da cui pur tuttavia egli non avrebbe voluto togliersi se non per entrare in una oscurità completa, nella insensibilità del cadavere. (TM 755-56).

In una lettera ad Ippolita Giorgio si confessa torturato dal dubbio che l'amante lontana, dimentica della passione, lo tradisca. E' un passo che ben descrive la sua morbosa emotività, la quale trova sfogo in un'attività ideativa ipertrofica:

Io penso, penso, penso, acutamente; e l'acutezza del pensiero mi dà uno spasimo inumano. Provo, talvolta, una smania furibonda di strapparmi dalle tempie dolenti questa cosa impalpabile che pure è più forte e più inflessibile di un aculeo. Il respiro m'è una fatica insopportabile, e il battito delle vene m'è fastidioso come il rimbombo d'un martello ch'io sia condannato ad ascoltare... - Questo è l'amore? Oh no. E' una sorta di prodigiosa infermità che fiorisce *soltanto* nel mio essere, facendo la mia gioia e la mia pena (TM 697).

Egli sembra patire sia d'un male ereditario – la lussuria di derivazione paterna, che investendolo con repentini assalti lo possiede quasi fosse una personalità secondaria – come della propria tendenza a sprofondare nello scavo introspettivo. Attraverso un'autoanalisi ossessiva Giorgio Aurispa aveva compreso che qualunque piacere esteriore era mediocre in confronto alla

³⁷ Quanto al robusto autobiografismo profuso nel romanzo, già sottolineato da numerosi critici, ricordiamo che tra la primavera e l'estate del 1891, quando a Francavilla attende alla composizione de *L'innocente*, D'Annunzio si sente angustiato dalle penose condizioni in cui versa la sua famiglia a Pescara. Il padre Francesco, infatti, dopo essersene andato a vivere con l'ultima amante lasciando l'intero patrimonio gravato da ipoteche ed i familiari sul lastrico, è tornato a casa gravemente malato e bisognoso di cure.

voluttà provata nel sondare i propri abissi interiori. Sdegnoso delle cure volgari che affannano la gente comune, «ambiva di comporsi un mondo» superiore, armonicamente plasmato dalla luce dell'intelletto e della filosofia: a causa d'un profondo, e per lo più inconsapevole, rifiuto del proprio sé più autentico – il sé radicato nell'inconscio – che percepiva come contaminato e difettoso, egli s'ostinava nello sforzo smisurato ed autolesivo d'adeguare il suo modo di essere ad un'immagine idealmente perfetta, ad una meta fallace e fatalmente destinata allo scacco:

Egli portava nel suo organismo i germi ereditati dal padre. [...] Ma in lui l'istinto diveniva passione; la sensualità assumeva quasi le forme d'un morbo. [...] Egli aveva orrore di quelle febbri che lo assalivano d'improvviso e lo ardevano miseramente e lo lasciavano avvilito, arido, debole di pensiero. [...]

Nell'attimo in cui sopravveniva l'accesso, egli aveva la chiara percezione del sopravvenire d'una personalità nel luogo della sua propria. Qualcuno, estraneo, penetrava in lui e s'impadroniva di tutta la sostanza, come un usurpatore irresistibile, contro il quale ogni difesa era vana. [...] le mille fatalità ereditarie, ch'egli portava nel più profondo della sua sostanza come suggelli indelebili delle generazioni da cui discendeva, gli impedivano di avvicinarsi all'Ideale agognato dal suo intelletto; gli chiudevano ogni via di salute. I suoi nervi, il suo sangue, la sua midolla gli imponevano i loro bisogni oscuri.

L'organismo di Giorgio Aurispa si distingueva per uno sviluppo di sensibilità straordinario. Le fibre sensitive destinate a condurre verso il centro gli stimoli esterni avendo acquisita una eccitabilità che avanzava di gran lunga quella normale [...], avveniva che per eccesso si cangiassero quasi sempre in sensazioni dolorose anche le sensazioni più comunemente piacevoli. (TM 789)

Gli studi del Tosi mostrano come alcune peculiarità intellettuali e psichiche di Aurispa, e prima di lui del Jodice, derivano in maniera notevole dall'influenza esercitata dalla lettura dei due primi romanzi del francese Maurice Barrès, *Sous l'oeil des Barbares* e *Un homme libre*: in particolare Philippe, *alter ego* di Barrès e protagonista del primo, appare dotato della medesima cerebralità magmatica, contorta ed immaginifica che tormenta, ed al contempo delizia, i suoi 'colleghi' italiani.³⁸ Nel descrivere la passionalità di

³⁸G. TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani (22-24 aprile 1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1983, 96-9: «Philippe è afflitto da una “sentimentalité aiguë” e Paolo da una “sentimentalité acuta”; [...]. Essi agognano la stabilità e si sentono inconsistenti in un mondo in cui tutto fluisce; vorrebbero fermare il tempo e il tempo scivola fra le loro dita, il loro *io* di oggi non si riconosce più in quello di ieri e, sebbene si dicano convinti di

Giorgio, l'autore parla ancora di «eccitazione anomala dei nervi» e dell'inclinazione predominante a ricercare il piacere fisico, componenti nodali di un disturbo che progredisce dal lento manifestarsi d'una doppia personalità alla formazione d'idee fisse, fino alle allucinazioni ed alla paralisi psichica:

Un'altra singolarità organica di Giorgio Aurispa era la frequenza delle congestioni, di varia durata, nei plessi cerebrali. In lui, soggetto estremamente nervoso, i vasi sanguigni encefalici perdendo spesso la loro contrattilità, avveniva che un pensiero e un'immagine occupassero la coscienza per un tempo indefinito, ad onta di tutti gli sforzi fatti per cacciarli. Tali pensieri, tali immagini, *dominanti* contro ogni virtù della volontà, davano a qualche stato della coscienza la forma d'una follia temporanea parziale. Allora a qualunque moto molecolare anche leggerissimo corrispondeva la natività d'una idea o d'un gruppo d'idee così vive che potevano appena appena distinguersi dalle percezioni reali. Ed era un effetto simile a quello di certe sostanze che, come l'oppio e l'haschich, portano l'intensità dei sentimenti e delle idee al grado delle allucinazioni.

Così complessa, l'intelligenza di Giorgio Aurispa si distingueva per una incalcolabile abbondanza di pensieri e d'immagini, per una rapidità fulminea nell'associare gli uni e le altre, per una facilità estrema nel costruire stati nuovi della sensazione organica, stati nuovi del sentimento. Eccelleva nel metodo di far servire il noto a comporre l'ignoto.

Essendo per solito molto forte la pressione ed essendo i più alti plessi infinitamente intricati, l'onda nervosa potentissima invadendoli diffondevasi non soltanto nei canali più permeabili, ma anche in un gran numero di canali meno permeabili, in un gran numero di ramificazioni lontane; [...]. (TM 790)

Possiamo rilevare che tale complicatissima conformazione cerebrale di Giorgio lo predispone alla nevrosi, dato che da una parte le «congestioni nei plessi cerebrali», dovute alla perdita di «contrattilità» dei «vasi sanguigni encefalici», determinano la genesi di pensieri ossessivi, dall'altra la consueta forte pressione sanguigna nei «plessi infinitamente intricati» produce un'«onda nervosa potentissima» che rende la coscienza «un immenso fiume di pensieri». Si tratta d'una fenomenologia che D'Annunzio poteva rintracciare nei testi del Mosso, laddove si discute della fisiologia cerebrale delle persone ipersensibili:

I processi della vita sono tanto più attivi quanto maggiore è la velocità con cui scorre il sangue nel nostro corpo: ma perché si acceleri il movimento del sangue, devono restringersi i vasi sanguigni. Quando siamo minacciati da un pericolo,

vivere in un universo di apparenze, aspirano a trovarne l'essenza. [...] Sia Aurispa che Philippe preferiscono alla realtà della donna i sogni e le idee che essa suscita».

nella paura, nelle emozioni, quando l'organismo deve spiegare la sua forza, succede automaticamente una contrazione dei vasi sanguigni la quale rende più attivo il movimento del sangue nei centri nervosi. [...]

La maggiore o minore frequenza e forza del polso nelle emozioni, dipende dalla maggiore o minore eccitabilità dei centri nervosi. Le donne e i fanciulli, che sono più sensibili, provano più forte il palpito del cuore. [...]

L'eccitazione soverchia nei centri nervosi, o la spossatezza e la fatica, sospendono l'armonia degli intenti nella contrazione dei muscoli.³⁹

La vita interiore di Aurispa ha un andamento ciclotimico simile a quello che Ribot definiva “follia circolare”, continuamente oscillando tra stati d'animo di segno opposto, tra euforia e depressione, attivismo ed abulia, razionalità e passionalità, romanticismo e disincanto, idealismo e concretezza; senza mai poter attingere un barlume d'armonia, afferrare un istante di pacificazione e men che mai di felicità. Intrappolato in questo cieco circolo vizioso che ne estenua sterilmente le energie e ne fomenta il disprezzo di sé, piomba talvolta in uno stato catatonico in cui lo possiede un unico pensiero, quello della morte:

Questo contrasto bizzarro fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno, produceva su lui disordini funesti. [...]

Tutte le sue capacità essendo assorbite dai suoi mali, qualunque specie di lavoro gli era impossibile. [...] Non altro faceva se non nutrirsi voluttuosamente di musica e di letture, convinto della propria inutilità. A forza di sarcasmi interiori distruggeva ogni proposito. [...]

Talvolta, dopo una qualche accelerazione straordinaria della sua vita passionale, egli cadeva in una specie di paralisi psichica il cui sintomo primo era una incuranza profonda di ogni cosa, una indifferenza peggiore della più acuta sensibilità; che durava molti giorni, intere settimane. Talvolta, un pensiero l'occupava, unico, assiduo: il pensiero della morte. (TM 792-94)

La malattia colpisce Ippolita subito dopo le nozze con un uomo brutale, comparando in modalità – «contrazioni di spasimo», «sincopi», «convulsioni» – simili a quelle dell'istero-epilessia, in cui lo svenimento è una forma di crisi frequentissima, così come i fenomeni spastici. Dopo aver letto un trattato sulle malattie del sistema nervoso, Giorgio concepisce una visione fantastica del morbo della donna, cercando di rivivere interamente l'atroce sofferenza di lei, seppure in una prospettiva di simulazione intellettuale, che

³⁹ MOSSO, *La paura...*, 120, 138, 169.

poi le descriverà in una lettera venata di *voyeurismo* sado-masochistico ed accenti carichi d'orrore:

Un terribile male, già da lei sofferto nell'infanzia, un male nervoso che aveva le forme dell'epilessia, era di nuovo apparso. [...] Io ti *vedo* contorcerti, nell'accesso; io *vedo* i tuoi lineamenti scomporsi e illividirsi, i tuoi occhi volgersi disperatamente sotto le palpebre rosse di pianto...Io *vedo* tutta la terribilità del male, come s'io ti fossi vicino; e, per quanti sforzi io faccia, non riesco a scacciare l'orrida visione. E poi, *mi sento* chiamare. Ho proprio negli orecchi il suono della tua voce, un suono roco e lamentevole, come di chi chiede aiuto e non ha speranza di aiuto.

(E tre giorni dopo) Duro fatica a scriverti queste righe. Vorrei rimanere immobile, in silenzio, là nell'angolo, nell'ombra, a pensare, ad evocare la tua imagine, ad evocare il tuo male, a *vederti*. Provo non so quale attrazione irresistibile verso questa tortura volontaria... [...]. Mio Dio! Vedo le tue mani pallide e convulse; e vedo tra le dita la ciocca dei capelli strappati... (TM 694-95).

La fantasia di Giorgio crea un legame evidente tra dato patologico e seduttività del corpo femminile: «Come la sua bellezza si spiritualizza nella malattia e nel languore! [...] Così affranta, mi piace di più. [...] Io penso che morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza» (TM 804-05). Egli aveva conosciuto la Sanzio durante la convalescenza di lei da una grave malattia dell'utero; una volta guarita, tuttavia, le ritornavano i sintomi dell'isteria.⁴⁰ Agli albori del loro amore l'assalgono i primi disturbi:

Spesso in quei giorni ella aveva perduto i sensi, ella era caduta in qualcuna di quelle sincopi gelide che la facevano sembrare morta, o in qualcuna di quelle convulsioni raccolte i cui soli sintomi esterni erano il pallore livido, lo stridore dei denti, la contrattura delle dita, lo sparire dell'iride nel bianco sotto la palpebra. (TM 810-11)

Poi compare lo stigma fondamentale del temperamento isterico, la instabilità: «La sua sensualità è variabile, poiché ella è isterica». Ed ecco la descrizione d'una "piccola crisi": «ella soffriva a intervalli, d'un residuo

⁴⁰ M. GIANNANTONI, *La medicina nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1929, 155, dove l'autore, che era un medico appassionato di letteratura, citando il *Trattato delle malattie mentali* di Tanzi e Lugaro (I, 63), osserva: «Questo legame fra malattia dell'utero e isterismo è esatto dal punto di vista scientifico. Perché, pur non ammettendo più l'esagerazione di un tempo, che faceva derivare l'isterismo esclusivamente dalle affezioni genitali non può non riconoscersi che le malattie dell'apparato genitale, con meccanismi diversi (somatici e psichici) possono mettere in evidenza un isterismo latente».

d'isteralgia. Talvolta erano accessi brevissimi, passaggi rapidi d'uno spasimo che le strappavano un gemito o un grido». Si tratta d'una vera e propria diagnosi del disturbo isterico come manifestazione di un morbo che affonda le sue radici in un trauma del passato, con una terminologia simile a quella che possiamo rintracciare prima in Charcot e poi negli studi di Freud e Breuer.⁴¹ Proprio l'isterismo sembra consentire ad Ippolita d'evadere dalla prigione del suo duro vissuto ed affermare nel presente la vitalità del suo corpo, chiuso ai vincoli della maternità ma aperto a subitanei abbandoni al piacere.

L'eros possessivo di Giorgio vorrebbe formare con l'amante «un essere unico» che ne comprenda perfino la «vita anteriore»; ma dato che ciò non è possibile, egli accumula in sé una gelosia retrospettiva che tocca il parossismo distruttivo:

“Una tale donna” egli pensava “è stata d'altri prima che mia! Ha giaciuto con un altro uomo; [...]. In tutte le donne è singolarmente viva una specie di memoria fisica, la memoria delle sensazioni. Si ricorda ella delle sensazioni avute da colui? Può ella aver dimenticato l'uomo che per primo la violò? Che provava sotto la carezza del marito?” Un'angoscia ben nota lo strinse, a quelle interrogazioni ch'egli ripeteva in sé stesso per la millesima volta. “Ah perché non possiamo noi far morire la creatura che amiamo e risuscitarla con un corpo vergine, con un'anima nuova?” (TM 809).⁴²

Dal punto di vista di Giorgio, la sterilità d'Ippolita da una parte ne favorisce il ruolo di madre-amante, dall'altra pone in relazione l'eros sterile col fascino del thanatos: «“Ella è sterile. Il suo ventre è colpito di maledizione. [...] Ella inganna e delude in me, di continuo, il più profondo istinto della vita.” L'inutilità del suo amore gli apparve come una trasgressione mostruosa alla suprema legge» (TM 916). Pur senza speranza, infatti, egli ambirebbe ad una genitura più che umana: «In nessun figliuolo egli avrebbe perpetuato le

⁴¹ J. BREUER-S. FREUD, *Studi sull'isteria (1892-1895)*, in S. FREUD, *Opere*, I, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, 161-439.

⁴² Svatiati luoghi del carteggio con Barbara, la cui personalità ispira la creazione d'Ippolita, testimoniano l'autobiografismo del passo, laddove Gabriele dà sfogo alla sua morbosa gelosia. La Leoni, che soffriva di crisi epilettoidi, «era una donna sensibile e colta – particolare confermato anche dalle sue eccellenti letture, tra le quali spiccano i «russi» – nonché un'acuta osservatrice dei propri stati d'animo, perfettamente in grado di reggere il dialogo epistolare con D'Annunzio» (F. RONCORONI, «*Il più grande amore*» di D'Annunzio, in D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, Milano, ES, 2008, 230).

impronte della sua sostanza, preservato la sua effigie, propagato il movimento ascensionale dello spirito verso l'attuazione di possibilità sempre più alte» (*TM* 959-60). Il motivo della maternità negata, osserva la Nardi, «strettamente connesso a quello della “bellezza impura” e della lussuria, diventa elemento portante d'una precisa strategia narrativa volta all'evocazione nostalgica, ma impotente d'una vita ancora primitiva». ⁴³ Giorgio desidera disperatamente la fusione simbiotica con Ippolita, in quanto concepisce la donna come parte oggettivata di sé e come reale padrona della propria sostanza. L'eros dei due, come quello che avvince Tristano ed Isotta, non s'inscrive in un amore maturo, in una relazione paritaria ed incentrata sul reciproco donarsi da parte di due individui che, preservando ciascuno la propria autonomia, valorizzano l'alterità del compagno. Qui, invece, ci troviamo di fronte ad una passione infantile, ad un'infatuazione narcisistica per cui l'uomo aspira ad appropriarsi dell'oggetto del suo desiderio, a gestirne il controllo fino al completo dominio, in quanto Ippolita possiede una parte di lui, il quale, tra l'altro, dice a se stesso: «Ella non esiste se non in me medesimo». Egli dipende interamente dalla sua creatura, e non solo sul piano erotico, fatto schiavo d'un vincolo egotico per cui “ama” nella donna se stesso. L'amarezza rancorosa seguita all'alterco col padre ed al disgusto provocatogli dalla sua concubina, insieme all'«avversione carnale che segue i piaceri prolungati» donatigli da Ippolita, favorisce nella mente del giovane un processo diametralmente opposto a quello idealizzante, una violenta sovrapposizione dell'immagine sordida di quella donna sulle pure linee della propria compagna, che ora scorge disadorna di qualunque grazia estetica e spirituale, «spoglia della sua malia e ridotta all'aspetto fisico di un comune organo brutto»:

Avveniva in lui il consueto fenomeno: – associando le prime percezioni reali isolate ed esagerate, egli componeva un fantasma interno da cui i suoi nervi ricevevano un impulso assai più forte che non dall'oggetto presente. Con una inconcepibile intensità egli oramai nella persona d'Ippolita vedeva soltanto l'immagine astratta del sesso; vedeva soltanto l'essere inferiore, privo d'ogni spiritualità, semplice strumento di piacere e di lascivia, strumento di ruina e di morte (*TM* 820).

⁴³ Cfr. I. NARDI, *Le «cattive madri»...*, 92.

Questo rapporto non può rappresentare la salvezza per Giorgio, ma soltanto dischiudergli la consapevolezza del proprio destino distruttivo. Anche l'anelito a rigenerarsi nella natura è irrealizzabile perché egli sente che «è impossibile all'uomo comunicare con le cose» (TM 801); e gli riesce vano ogni tentativo d'evadere dalla solitudine del suo io. Per continuare ad esistere, egli dovrebbe riconquistare il fondamento inconscio del suo io, in un tentativo da attuare attraverso un itinerario di ritorno alle origini. La direzione della *quête* di Aurispa punta al recupero delle radici in vista d'una simbiosi con la sua stirpe, che dovrebbe avere una valenza sostantificante:

Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? Riprofondando le radici del mio essere nel suolo originario, non assorbirò io un succo schietto e possente che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di ricuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando così la mia anima con l'anima diffusa, io riavrò quell'equilibrio che mi manca (TM 848).⁴⁴

Ma Giorgio si riconcilierà col popolo abruzzese soltanto quando ne scoprirà, nel segno di Zarathustra, l'anima antica e pagana. La scoperta dannunziana di Nietzsche era interamente avvenuta attraverso la Francia, in un momento in cui niente era stato pubblicato in Italia sulla sua vita, né sulla sua opera. Infatti, l'articolo *La bestia elettiva* del settembre 1892, tramite cui D'Annunzio faceva conoscere ai lettori del «Mattino» la morale di Nietzsche, deriva tutto il contenuto da uno dei numerosi studi nietzschiani che si pubblicavano allora in Francia: *Nietzsche-Zarathoustra* di Jean de Néthy, uscito nello stesso anno; mentre le frequenti citazioni sparse nel *Trionfo* derivano tutte dall'antologia in francese di Lauterbach e Wagnon, *À travers l'oeuvre de Nietzsche*.⁴⁵

⁴⁴ «Sebbene l'eroe di Barrès sia tutto penetrato di nihilismo schopenhaueriano e divorato dallo spirito d'analisi [...] invece di accettare il suo "io" cangiante, inconsistente, ingovernabile, cercherà di epurarlo, di disciplinarlo grazie ad un metodo intellettuale, di trovargli dei fondamenti più larghi e più profondi, al tempo stesso spirituali e istintivi, attraverso il contatto con la tradizione e con la razza. [...] Jodice e Aurispa falliranno là dove Philippe è riuscito» (G. TOSI, *Il personaggio...*, 100).

⁴⁵ Cfr. G. TOSI, *Incontri...*, 19.

La letteratura, soprattutto quella dannunziana, esprimeva uno dei più inflessibili tabù della cultura maschile, quello dell'indebolimento dell'uomo nel contatto con la donna; ne derivava un atteggiamento ambiguo verso di lei da parte del protagonista maschile, combattuto tra attrazione e repulsione, brama di possesso e paura di perdizione. In questo romanzo troviamo per la prima volta minuziosamente elaborato il personaggio della *Nemica* – la donna che incarna la minaccia biblica dell'*Ecclesiastico*: «*A muliere initium factum est peccati, et per illam omnes morimur...*»; la creatura ferina che è al contempo amante e tiranna, solarmente sensuale e torbidamente isterica – da cui non ci si può liberare perché fonte inesauribile di desiderio, ma che viene percepita come estranea, ostile e malvagia:

«Ella è dunque la Nemica» pensò Giorgio. «Finchè vivrà, finchè potrà esercitare sopra di me il suo impero, ella m'impedirà di porre il piede su la soglia che scorgo. E come ricupererò io la mia sostanza, se una gran parte è nelle mani di costei? [...] «Morta, ella diventerebbe materia di pensiero, pura idealità. Da una esistenza precaria e imperfetta ella entrerebbe in una esistenza completa e definitiva, abbandonando per sempre la sua carne inferma, debole e lussuriosa. – Distruggere per possedere – non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto» (TM 850).

Il sesso maschile rappresenterebbe allora la civiltà come rifiuto e paura dell'istintualità; mentre il radicamento femminile nella natura, comportando un ritorno alla bestialità sessuale, costituirebbe un richiamo assai pericoloso per l'uomo. Ippolita è dunque portatrice d'una contraddizione latente tra due aspetti: la potenza degli istinti e la malattia, l'isteria. L'Aurispa riflette lucidamente su tale contrasto:

Ella si temprava, si fortificava, comunicando con le cose libere e sane, lasciandosi penetrare dalla salsedine e dal raggio. Come mai poteva ella essere, nel tempo medesimo, così inferma e così valida? Come mai poteva ella conciliare nella sua sostanza tante contrarietà e assumere tanti diversi aspetti in un giorno, in un'ora sola? La donna taciturna e triste che covava dentro di sé il male sacro, il morbo astrale; l'amante cupida e convulsa il cui ardore era talvolta quasi spaventevole, la cui lussuria aveva talvolta apparenze quasi lugubri d'agonia; quella stessa creatura, alzata sul lido del mare, poteva raccogliere e sostenere ne'suoi sensi tutta la naturale delizia sparsa nelle cose che la circondavano, apparire simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un Ellesponto (TM 914).

Si delinea la consapevolezza che il più autentico fascino d'Ippolita derivi proprio dalla coesistenza in lei di elementi nettamente conflittuali, dell'arcana compenetrazione di salute ed infermità, di vita e morte.

La dinamica esistenziale e la personalità di Aurispa restano atomistiche, riducendosi «a un mero flusso di sensazioni, di emozioni, di idee, privo d'ogni fondamento sostanziale» (TM 960). La parte estraniata dell'io si configura come irrecuperabile, ma essendo assolutamente necessaria alla sopravvivenza del protagonista, la vicenda si conclude con la sua morte: un epilogo tragico che da un lato significa l'assoluta necessità vitale di non recidere il legame con l'inconscio e dall'altro suggella il verdetto definitivo sul personaggio dell'esteta, estraneo alla natura e animato da un'energia puramente intellettuale:⁴⁶

La sua vita interiore pareva disgregarsi, decomporsi, disciogliersi in una sorda fermentazione che invadeva pur gli strati più profondi risollevandone alla superficie frammenti informi, di natura diversa, irriconoscibili come se non appartenessero alla medesima vita ma vi fossero intrusi (TM 1015).⁴⁷

L'atto di violenza che uccide l'amante rappresenta il culmine della voluttà, che Giorgio raggiunge durante la lugubre scena di seduzione finale, in cui tenta di persuadere Ippolita a morire. Nel *Trionfo* il cerchio si chiude così come

⁴⁶ V. RODA, *D'Annunzio e la "vita reale"*, «Studi e problemi di critica testuale», 8, aprile 1974, 186-91; e Id., *Il soggetto...*, 264: «Scissione e desostantificazione dell'io e trasferimento all'esterno del suo baricentro, queste le linee d'una diagnosi che nell'effigie dell'Aurispa sembra incarnare certi tratti del personaggio novecentesco, e li incarnerebbe di fatto se non fosse che il quadro è quello d'una patologia, d'una abnormità da censurare e correggere, la norma essendo un modello antropologico scontatamente unitario ed equilibrato». «È il *Wort-ton-drama* wagneriano a suggerirgli la nuova tecnica romanzesca, tutta materata di variazioni e di riprese tematiche, di contrappuntistiche sfumature intorno a un accordo fondamentale che è l'immutabile complesso psichico del protagonista: quel tessuto di modulazioni sottilmente snodantisi l'una dall'altra, ma circolanti, in un plesso orchestrale elaboratamente individuato, intorno a un'idea fissa che si perpetua, sfaccettandosi in una miriade di concatenate vibrazioni, attraverso tutto il racconto. È il "romanzo wagneriano" che già in teoria D'Annunzio rivendica come la grande novità da sbandierare. [...] Il mito proustiano della memoria come sostegno è già tutto anticipato nella condotta di Giorgio che vive tutto di ricordi, da quelli dominati dallo zio Demetrio, a quelli della nascita del suo amore per Ippolita a quelli familiari che gli risuscita la visita ai parenti a Guardiagrele» (E. PARATORE, *Il Trionfo della Morte*, in AA.VV., *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani (22-24 aprile 1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1983, 14-5).

⁴⁷ TM 789-94 Si può notare nell'ultimo brano l'efficacia dei tre verbi accostati per asindeto ed iniziati per *dis-* e *de-*, prefissi che indicano scissione e separazione. L'impiego della terminologia psicologica – osserva la Nay – «significa, innanzitutto, ammettere l'esistenza di una parte del sé che sfugge al controllo cosciente» (*Fantasm...*, 245).

era iniziato, con la Morte che celebra il suo trionfo sulle vite infeconde dei protagonisti, ridotti al silenzio da un salto nel vuoto:

Ella balbettava parole incoerenti, disperata, sentendosi vincere, perdendo terreno, vedendo la morte...E si difese con le unghie, con i morsi, come una fiera. Assassino ! urlò sentendosi afferrare per i capelli, stramazando al suolo su l'orlo dell'abisso, perduta...Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo.

E precipitarono nella morte avvinti (TM 1018).⁴⁸

Nel brano la donna si trasforma sempre più in pura animalità, apparendo all'uomo ancora più desiderabile; ma la sua furia carnale suscita in lui terrore, poi rancore ed ostilità: una dialettica che approda nel finale al gusto della violenza come suprema lussuria. Il nesso follia-delitto, che compariva nell'*Innocente*, torna anche in quest'opera sotto un segno del tutto diverso, legato ad una sensualità superomistica, che ha le caratteristiche del furore sadico, dell'eccitazione violenta e sanguinaria.⁴⁹ L'esito particolarmente funesto e truculento della vicenda è del tutto coerente con lo svolgimento dell'intera parabola narrativa e con le coeve acquisizioni della scienza circa la

⁴⁸ U. SERBO, *Il Trionfo della Morte: autobiografia ossessiva di Gabriele d'Annunzio*, in AA.VV., *Trionfo...*, 316-17, dove si dà una lettura assai suggestiva del motivo del salto nel vuoto quale idea ossessiva del narratore, ascrivendola ad archetipo del suo vissuto psichico profondo, rintracciabile in episodi della sua biografia sia infantile che adulta: «All'inizio del romanzo incontriamo una situazione nella quale poi identificheremo un'idea ossessiva di grande complessità: il salto nel vuoto: un salto che nella prima pagina è quello di uno sconosciuto suicida a Villa Borghese, e nella pagina finale è il suicidio di Giorgio che trascina con sé Ippolita [...]. Può darsi che davvero, come dice D'Annunzio nel *Libro segreto*, si tramandasse a San Vito Chietino la leggenda o la storia dei due amanti "precipitati a picco dal promontorio su la scogliera nerastra" [...]. Ma questa è ovviamente cosa di poca o nulla importanza: il poeta ha in ogni caso trasfigurato la leggenda, e prima di tutto l'ha sentita consonante con la parte più profonda di sé».

⁴⁹ C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960, 66-8. Pur tenendo conto del dato fondamentale che Giorgio, benché tenti ripetutamente di plasmare a sua immagine la personalità d'Ippolita, non riesce in definitiva a persuaderla al suicidio, trovo interessanti e parzialmente adeguate al nostro caso le seguenti osservazioni in merito alla coppia suicida formulate da SIGHELE, *La coppia...*, 38-9: «L'analisi psicologica, infatti, dei moventi che determinano al suicidio i due amanti, ci dimostra come anche in questi casi la suggestione eserciti il suo potere, e come in questi drammi del sentimento [...] abbiamo l'individuo più intelligente che spiega la sua influenza sull'altro, una volontà ben determinata che soggioga una più debole [...]. L'idea del suicidio non sorge mai contemporanea nella mente d'entrambi, ma spunta prima nella mente dell'uno, ed è da questo che si comunica poi all'altro e per lenta e continua suggestione si fa accettare. Ad uno ripugna il sacrificio della vita [...]; all'altro la morte appare come l'unica via di salvezza, e un tal pensiero vince e scaccia qualunque idea in contrario. Quest'ultimo domina il primo, che lo segue ed è talvolta il suo cieco strumento».

psicopatia di tipo sadico, le quali ritenevano che «un gran numero d'assassini per voluttà sono dovuti all'iperestesia associata alla parestesia sessuale»:

Anche Lombroso ([...] 1874) cita numerosi esempi di tendenza all'assassinio durante l'esaltazione prodotta dalla voluttà.

Al contrario, ben sovente, quando il desiderio dell'assassinio è eccitato, trae seco la sensazione di voluttà. Lombroso rammenta il fatto citato da Mantegazza che, negli orrori d'un saccheggio, i soldati provano ordinariamente una voluttà bestiale. [...] Per l'uomo è un gran piacere il conquistare la donna e vincerla; [...]. Nelle condizioni normali, l'uomo si trova di contro ad una resistenza che egli ha il compito di vincere, ed è per questa lotta che la natura gli ha dato un carattere aggressivo. Ma questo carattere aggressivo può, in condizioni patologiche, sorpassare ogni misura e degenerare in una tendenza a soggiogare completamente l'oggetto dei suoi desideri fino all'annientamento ed anche fino ad ucciderlo.

Se questi due elementi costitutivi si riscontrano, se il desiderio pronunziato ed anormale d'una reazione violenta contro l'oggetto amato s'unisce ad un bisogno eccessivo di soggiogare la femmina, allora si produrranno l'esplosioni più violente del sadismo.⁵⁰

Nel romanzo *fin de siècle* il fulcro dell'azione narrativa resta essenzialmente l'uomo, che si predispone a quell'autoanalisi che diventerà la cifra del protagonista del romanzo novecentesco. In un articolo del 1900 sarà proprio il Poeta a formulare la diagnosi più veritiera sul male che dilania gli eroi dei romanzi del Ciclo della Rosa:

Tutti i miei eroi professano la più pura anarchia intellettuale; e la loro ansietà non è se non una perpetua aspirazione a conquistare l'impero assoluto di se medesimi e quindi a manifestarsi in atti definitivi. Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa riconoscono la loro miseria nella malattia della volontà onde sono impediti di integrare il loro essere; e inutilmente invocano «un intercessore per la vita», poichè la felicità è tale cosa che l'uomo deve foggare con le sue proprie mani su la sua propria incudine.⁵¹

⁵⁰ R. VON KRAFFT-EBING, *Psicopatia...*, 4-5 e 8-10.

⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Della mia legislatura*, «Il Giorno», 29 marzo 1900, poi in *Pagine disperse: cronache mondane, letteratura, arte*, a cura di A. Castelli, Roma, Lux, 1913, 505. A proposito dei tre protagonisti del Ciclo riportiamo un interessante punto di vista di Roda, *Il soggetto...*, 272: «complessivamente estraneo al versante avanguardistico della letteratura contemporanea, il personaggio «totale» del D'Annunzio è perfettamente sintonizzato con una modernità intesa *lato sensu*, considerata nella globalità dei suoi tratti non solo progressivi ma anche statici ed involutivi, [...] esemplare di quegli atteggiamenti regressivi sui quali [...] poggia la struttura dei moderni totalitarismi e conformismi; gli atteggiamenti simbiotici ed auto alienanti, la ricerca fuori di sé, nell'autorità o d'un capo o di modelli comportamentali universalmente diffusi o d'altri oggetti variamente necessitanti, d'una identità incapace di sostenersi per forza propria».

Al risultato solidaristico dell'evoluzione, preteso dal Fogazzaro, d'Annunzio oppone, negli anni '90, l'ipotesi di un'evoluzione selettiva circoscritta ad isolate porzioni di un'umanità destrutturata in base a criteri a-scientifici, vincolando allo stato d'arretratezza i gruppi da discriminare politicamente. Si tratta di tematiche mutate dal cosiddetto darwinismo sociale, e dalla sua variabile nicciana, che non escludeva la possibilità di tipi superiori, ma come casi isolati incapaci di formare successione e di fare storia, d'influire sul destino della specie; viceversa poteva elevarsi, grazie ad una lunga selezione, il livello di un singolo ceto od individuo d'eccezione. D'Annunzio parla per la prima volta di un'evoluzione differenziata dell'umanità nell'articolo *La Bestia elettiva* (1892), dove un potenziale evolutivo inegualmente distribuito assegna alla razza «superiore» l'attitudine ad elevarsi e progredire, ed all'«inferiore» un destino d'immobilità, schiavitù e sofferenza.

Nel *Trionfo* l'antiproggressismo, che coinvolge in un unico giudizio d'immutabilità biologica la specie umana e animale, esonera soltanto il protagonista e pochi altri individui eccezionali, l'insieme dei quali si colloca non in una lineare successione storica, ma nell'accidentalità casuale dell'evento:

Il suo essere non aveva radici in quel fondo; non poteva aver nulla di comune con quella moltitudine che – come la maggior parte delle specie animali – aveva raggiunto il suo tipo definitivo, aveva definitivamente incarnato nella sua carne brutta la moralità de' suoi costumi. Da quanti secoli, per quante generazioni erasi perpetuato quel tipo immutabile? La specie umana aveva dunque un fondo interamente inerte che permaneva sotto le ondulazioni delle zone mobili superiori. Il tipo ideale dell'umanità non era dunque nel lontano futuro, non era al termine ignoto di un periodo progressivo; ma poteva soltanto manifestarsi alla sommità delle onde, negli esseri più elevati (*TM* 916-17).

L'evoluzione assume così una fisionomia polimorfa che si lascia alle spalle il concetto darwiniano dell'unità del progresso e fa di questo una pluralità di tensioni in conflitto; di gran peso culturale l'idea dell'incompatibilità tra avanzamento civile e sviluppo bio-fisiologico, quel tema del freudiano “disagio della civiltà” che da Ribot, a Taine da Nordau a Zola s'esprimeva nelle forme biologizzanti d'un impoverimento vitale (o positivisticamente

“degenerazione”) causato dall’innaturale artificialità dell’*habitat* moderno. Tale *topos*, nell’elaborazione dei decadenti, subisce un ulteriore processo di problematizzazione all’interno d’una definizione più complessa del conflitto natura/cultura, la quale ammette gli effetti degenerativi della modernità, ma li colloca a fondamento d’un tipo eticamente ed intellettualmente superiore. Nella risignificazione attuata in *fin de siècle* l’eretismo cerebrale assume un segno parzialmente positivo, il «disagio della civiltà» diventa rifiuto etico-estetico della natura, il biasimo verso lo squilibrato si converte nella sua accettazione e nella sua promozione a struttura portante d’una relativa positività dell’abnorme, in confronto alla quale la categoria dell’equilibrio diventa sinonimo di disvalore. Infatti Robert Greslou, Tullio Hermil e Giorgio Aurispa sono personaggi decentrati ed incompleti nella *physis* a causa di un’ipercerebralità orgogliosamente coltivata.⁵²

IV.3. Luigi Pirandello saggista

Per comprendere a pieno l’opera di Pirandello bisogna inserirla nel contesto culturale della reazione al determinismo positivista, cioè in alcune strutture generali della *Weltanschauung* edificata col contributo di filosofi quali Boutroux, W. James, Bergson e molti altri, i quali intendevano la natura ed il corso degli eventi non più come qualcosa d’interamente prevedibile: la Vita è energia in continuo divenire, capace di sconfessare ogni schema o concetto che pretenda di definirla, confinarla in qualche aspetto parziale, onde ricavarne applicazioni utilitaristiche. Ne derivava, quindi, l’invito a conservare un atteggiamento aperto e disponibile, che rifuggisse dall’irrigidirsi entro abitudini fisse. Parecchie delle ricerche antropologiche del ‘900 si fondavano sui postulati avanzati in quegli anni da quei celebri pensatori: la critica dell’associazionismo, che frantumava la coscienza in sensazioni isolate; il rifiuto del riduzionismo, che rimandava i fatti psichici alle sole cause di natura fisiologica; la forte attenzione alle zone della coscienza allo stato latente, ma capaci d’intervenire e compromettere l’equilibrio abituale.

⁵² Roda, *Il soggetto...*, 80-96, 142.

Arte e coscienza d'oggi del 1893 è il testo d'una conferenza tenutasi al Circolo Empedocleo di Girgenti; la sua composizione, contemporanea a quella dei primi romanzi e delle prime novelle, ci illumina sugli orientamenti teorici del giovane Pirandello. Nella prima parte del saggio l'autore cerca d'analizzare le problematiche legate al contrasto tra fede e scienza moderna, in primo luogo negli ambiti della nuova cosmologia e dell'evoluzionismo biologico; polemizza con gli intellettuali che, come Ruggero Bonghi ma anche il Bourget degli ultimi romanzi, in nome del ritorno alla fede avevano preso a disprezzare i risultati della scienza, e giudica singolarmente aberranti i tentativi del Fogazzaro di conciliare fede antica e scienza moderna. Il saggio dimostra che Pirandello conosceva già un'ampia gamma di dottrine scientifiche contemporanee, in particolare quelle espresse nell'opera dell'austriaco Max Nordau, illustre medico e scrittore, i cui libri furono noti ben presto anche in Italia. Infatti, nello stesso anno di pubblicazione d'*Arte e coscienza d'oggi* usciva nel nostro paese la traduzione del primo volume d'*Entartung* (1892-'93), alla quale seguì, l'anno dopo, quella del secondo; e Pirandello aveva di certo sentito parlare di *Degenerazione* poco tempo dopo la sua comparsa. Il libro è introdotto da una lunga dedica a Cesare Lombroso, segnatamente come autore del saggio *Genio e follia*, nel quale Nordau trovava un valido supporto alla sua tesi – figlia, peraltro, del pessimismo europeo *fin de siècle* – secondo cui gli artisti, da lui definiti degenerati, sarebbero affetti da anomalie psicofisiche e la produzione intellettuale dell'opera d'arte sarebbe segnata da un certo grado di “pazzia morale”. Nel nostro saggio Pirandello, consapevole delle implicazioni della teoria della degenerazione, si palesa scettico e contrario ad un'applicazione troppo fedele della concezione lombrosiana alla sfera artistica; egli crede poco alle interpretazioni in chiave patologica delle opere d'arte, nelle quali si proietterebbero i difetti psicofisici degli autori. Nondimeno, queste idee ebbero un certo influsso sul suo pensiero e sulla sua produzione artistica. Da un lato egli afferma di voler affidare «tutti i mali in cui, sul campo dell'arte, si contorce adesso lo spirito [...] allo studio paziente della psichiatria», dall'altro – servendosi del termine *stimmata* che ricorre di frequente in *Degenerazione* – umoristicamente osserva:

O buon Dio, e chi al presente non è un degenerato? Chi può vantarsi sano? In tutti noi, ove più ove meno, possono rinvenirsi i segni o le *stimmate* (come le

chiamano gli scienziati) fisiche e intellettuali della degenerazione! Lo credo; e non trovo nulla da ridire a un medico come il Morel, che le sorprende e le spiega.⁵³

Inoltre vi troviamo delle opinioni nettamente contrarie all'estetismo, espresse con termini che rimandano all'autore di *Degenerazione*, uno dei maggiori avversari delle stesse correnti, il quale aveva parlato di «crepuscolo dei popoli», attribuendone la responsabilità all'arte simbolista e decadente in quanto affetta da una patologia psichica, a sua volta generata dall'urbanesimo e dall'industrialismo.⁵⁴ Nella terza parte del saggio Pirandello dipinge un ritratto desolato della giovane generazione cresciuta nel clima post risorgimentale, facendo un confronto che tornerà più tardi come tema essenziale del romanzo *I vecchi e i giovani* (1909 e 1913):

I giovani dàn di sé uno spettacolo ancor più triste. Nati in un momento febbrile, quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostituzioni civili; cresciuti fra il trambusto dei dibattimenti per dare un possibile assetto ad acquisti, che non avevan soddisfatto gli ideali di tutti, tra l'urto di opposte correnti politiche e filosofiche; educati senza un criterio direttivo, e in difetto d'una ingenita forza vitale, costretti troppo presto a procacciarsene una artificiale distruttiva però dell'organismo; fisicamente son tutti o per la massima parte affetti da neurastenia, moralmente inani (AC 194-95).

Pirandello appare già consapevole del fenomeno della disgregazione psichica, che qui assume la forma del tormento e dello squilibrio; egli osserva nei suoi contemporanei un'esperienza di lacerazione che rispecchia anche il proprio intimo e personale dissidio:

⁵³ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in *Saggi e interventi*, introd. e cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 187 (= AC)

⁵⁴ «Il quadro patologico della degenerazione tracciato dal Nordau, che spazia dall'egoismo esasperato all'emotività incontrollata, dalla spossatezza morale alla paura degli uomini e del mondo, dalla ripugnanza per se stessi all'incapacità di volere, fino alle stimmate fisiche [...] non mancò d'impressionare vivamente Pirandello [...il quale tuttavia riteneva] che la spiegazione strettamente materialistica dei processi degenerativi [...] e in genere la concezione del pensiero come secrezione del cervello, non risultino affatto chiare e dimostrate, come i positivisti pretenderebbero, e che l'etica dell'adattamento non offra una direttiva morale, una norma sicura d'azione. Di qui, a suo avviso, il malessere dell'uomo contemporaneo, smarrito in un labirinto, in un sogno angoscioso, e condannato a una condizione d'impotenza critica [...] in cui lo scrittore si riconosce» (G. NAVA, *Arte e scienza nella saggistica di Pirandello*, in AA.VV., *Pirandello saggista*, a cura di P.D. Giovanelli, Palermo, Palumbo, 1982, 183-85).

Non mai, credo, la vita nostra eticamente e esteticamente fu più disgregata. Slegata, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nubi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale (*AC* 196).

In alcuni passi la descrizione del malessere contemporaneo assume i contorni della diagnosi medica d'una malattia della volontà che non risparmia quasi nessuno:

E' un'altra espressione dell'inanismo contemporaneo, che ha per segni caratteristici egoismo, spossatezza morale, mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di se stessi, neghittaggine, incapacità di volere, fantasticheria, straordinaria emotività, suggestibilità, bugiarderia incosciente, facile eccitabilità dell'immaginazione, mania d'imitare e sconfinata stima di se stessi. Esso s'adagia, anzi si sdraia in un concetto di determinismo fatale.

Considerate ora un po' quest'altri, che per trovare, dicono, uno scampo, sia pur momentaneo, al completo naufragio morale, si son chiusi rigidamente in sé, sciogliendosi, quanto è più stato loro possibile, d'ogni legame, e restringendo man mano bisogni e aspirazioni. Dopo qualche tempo, naturalmente, han cominciato a sentirsi come estranei alla vita, disinteressati e senza curiosità. E' nato loro anche un disgusto invincibile per la tanta volgarità quotidiana, e dalla fredda e spassionata osservazione dei sentimenti e delle azioni altrui, su per giù sempre gli stessi, un tedio pesante e una noia smaniosa. [...]

Dall'irrisolutezza del pensiero nasce naturalmente quella dell'azione. Nessun ideale oggi arriva a concretarsi dinanzi a noi in un desiderio intenso veramente, o in un bisogno forte. E come si crede alla vanità della vita, si crede all'inutilità della lotta (*AC* 197-98).

Al nuovo e disfattistico svilimento delle conquiste scientifiche, Pirandello oppone ancora tutt'altro tipo di valutazione («E tutto ciò, mentre per le scoperte della scienza, che trae quotidianamente a nuovi e meravigliosi scopi le forze, i mezzi della natura, i comodi della vita sono talmente cresciuti, che a tutti dovrebbe riuscir facile e di godimento questa breve dimora terrena» *AC* 200-01); tuttavia riconosce la persistenza d'una frattura insanabile tra i progressi della scienza e la radicata sensazione d'angoscia dell'uomo contemporaneo.

Il filosofo francese Gabriel Séailles, il quale pur dichiarandosi spiritualista accoglieva tendenze positivistiche, rappresenta una corrente importante del pensiero estetico ottocentesco, arrivando ad influenzare la filosofia del connazionale Henri Bergson. Pirandello s'accostò ad alcuni motivi del pensiero bergsoniano, in particolare alla nozione di "flusso continuo della

vita”, trovandosi, tramite Séailles – conosciuto forse prima di Bergson – a diretto contatto con idee che in seguito influenzeranno entrambi. Lo spiritualismo dei due pensatori francesi abbandonava risolutamente i sistemi metafisici del romanticismo, ricercando la vera manifestazione d’una realtà spirituale nell’indagine dei fatti psicologici, da attuarsi attraverso i metodi della osservazione empirica. Prevaleva, tuttavia, in Séailles un deciso orientamento idealista ed una completa fede nell’egemonia dello spirito, quale forza unificatrice della vita psichica. Gli scritti teorici di Pirandello riprendono numerosi brani dell’opera *Le génie dans l’art* di Séailles, pur senza citarli espressamente. Il nome di Séailles è menzionato per la prima volta nell’articolo *Scienza e critica estetica* apparso sul «Marzocco» nel 1900, e ritorna nel testo rielaborato del medesimo saggio, che entra a far parte di *Arte e scienza* del 1908. Il primo documento ci consente di notare che già nel 1900 l’autore conosceva bene la gamma delle teorie relative al fenomeno della scissione e del pluralismo della personalità, discusse nello studio di Binet espressamente citato e dal girgentino giudicate idonee a spiegare come lo scrittore possa dare vita a personaggi dotati di caratteri diversi e talvolta contrastanti, riversando parti di sé in ciascuno di loro; e di smentire la tesi che riteneva motivo principale dell’interesse di Pirandello per la nozione di mutabilità psichica la malattia della moglie, insorta invece nel 1903:

Rileggevo or son pochi giorni nel libro di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, da’quali, com’è noto, risulta ormai chiaramente che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari. E pensavo qual partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica per la intelligenza del fenomeno sublime della creazione artistica, se oggi non fosse venuto in uso e in vizzo ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell’arte.⁵⁵

Più avanti Pirandello rigetta categoricamente l’identificazione tra genialità e follia proposta da «troppo fantastici professori di critica antropologica», in aperta polemica contro la scuola di pensiero rappresentata dal Lombroso con

⁵⁵ L. PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica*, «Il Marzocco», 26, 1° luglio 1900; ora in appendice a G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, 225-29 (= SE), da cui si cita.

il libro *Genio e Follia*, le cui tesi erano state oggetto di beffa già nel saggio del 1893 *Arte e coscienza d'oggi*:

Ma ci vuol proprio tanto a capire che *il genio non è*, fondamentalmente, né può essere *una specie di malattia mentale? Il pazzo è o prigioniero entro un'idea fissa e angusta, o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli di uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee, senza varietà e senza unità: il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti: lo spirito – per dirla col Séailles – che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale.*⁵⁶ [...]

Ormai, dopo tanti pregevoli lavori, appar chiaro a tutti che *in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa ma istintiva*, giacché *l'artista, creando, osserva per forza tutte le leggi della vita, pur senza conoscerle, essendo egli, per così dire, la vita stessa in azione. L'arte, per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, ha pur sempre una sua logica, [...] ingenita, mobile, complessa; e in questa logica, la critica con l'aiuto della scienza può ritrovar sempre le leggi dello spirito.* [...] E l'artista, nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con *gli elementi del suo proprio spirito*, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la sua propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante. [...] il Binet viene inoltre a dimostrare che non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri ed affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che al comando imperioso della scienza possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato (*SE* 225-26).

Pirandello fa riferimento a *Les altérations de la personnalité* in tre scritti distribuiti lungo circa un decennio: oltre a *Scienza e critica estetica*, la prima edizione dell'*Umorismo* ed il saggio *Arte e scienza*, entrambi del 1908. Egli trovava nell'opera di Binet una concezione sperimentale dei fenomeni psichici molto diversa da quella rigidamente deterministica della psicologia positivista e fondata sull'analisi di casi clinici individuali, che aveva dischiuso delle verità

⁵⁶ G. SÉAILLES, *Le génie dans l'art* (1883) : «*le génie n'est pas, comme on l'a soutenu, une sorte de maladie mentale, une folie avortée; le génie c'est la santé de l'esprit. Le fou est ou en prison dans une idée étroite, ou livré à tous les hasards d'un esprit qui sans cesse se défait lui-même et se perd dans ses propres idées. Pas de variété, pas d'unité; [...]. Le génie, c'est la vie elle-même; c'est l'esprit ne s'attachant à aucune idée sans qu'elle devienne aussitôt le principe d'un mouvement vital [...]*» (in G. ANDERSSON, *Arte...*, 155: 'Il genio non è, come s'è sostenuto, una sorta di malattia mentale, una follia mancata; il genio è la salute dello spirito. Il folle è in prigione entro un'idea angusta oppure abbandonato a tutte le casualità d'uno spirito che inesorabilmente si disgrega e si perde nelle proprie idee. Senza varietà, senza unità; [...]. Il genio è la vita stessa; è lo spirito che non si lega ad alcuna idea senza che essa non diventi subito il principio d'un movimento vitale [...]; la traduzione è mia). Come si può constatare, Pirandello ha tradotto e riportato il testo francese con lievi modifiche.

sconvolgenti: la personalità non è un'entità permanente, ma una sintesi di fenomeni che varia in relazione alle sue componenti, in un processo di continua metamorfosi; nel corso di un'esistenza normale possono succedersi un certo numero di personalità distinte; se, mediante un atto di suggestione, tentiamo di riportare il nostro *io* in un periodo anteriore della nostra vita e di far rivivere una delle nostre personalità morte, allora il ricordo dell'*io* attuale si dilegua, ed anche tutte le conoscenze acquisite dopo la data fissata dalla suggestione vengono meno: in questo caso avremo una temporanea divisione di coscienza. Quanto alle manifestazioni spiritiche, Pirandello vi individuava la compresenza, nel medesimo istante e nel medesimo individuo, di due *io* differenti e di due azioni distinte: l'una conscia, l'altra inconsapevole ed attribuita ad esseri invisibili. Egli aveva compreso con grande chiarezza che le scoperte di Binet avrebbero potuto essere d'enorme utilità per l'attività artistica: sia in vista dell'analisi psicologica della personalità umana, sia in relazione all'indagine sul processo artistico compiuto dall'immaginazione. 154 Il concetto, cardinale in Séailles, della spontanea immediatezza dell'atto creativo come «libero movimento vitale» compensa, nella riflessione di Pirandello, l'idea della scissione del carattere; due aspetti per certi versi opposti che si conciliano nella concezione chiave della teoria estetica pirandelliana, quella dell'umorismo. Mentre Binet ammetteva una semplice aggregazione delle fasi della coscienza, Séailles sosteneva una ben più netta unitarietà della personalità in quanto spirito, sia che questo agisse nella scienza come intelletto razionale, o che si manifestasse spontaneamente nell'immaginazione artistica. Attraverso l'immagine la sensazione si spiritualizza, entrando così nel profondo della coscienza da cui gli impulsi artistici, secondo la visione di Séailles, traggono la loro origine. Nel libro di Binet il concetto di spirito è rimpiazzato da vocaboli della scienza psicologica, quali “coscienza”, “personalità”, “io”; mentre il termine «esprit» è legato alla definizione del fenomeno spiritico. Come lo spirito creatore di Séailles sceglie e scompone le immagini per poi riordinarle in nuove unità, così anche Pirandello, dopo aver letto Binet, considera gli elementi della personalità capaci di disgregarsi e ricomporsi in un nuovo aggregato, consentendo di «costruire in noi stessi altre individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria intelligenza, vivi e in atto», e l'artista possiede, quando crea i suoi caratteri, una facoltà del tutto simile:

Ora, giacchè l'artista trae dal proprio essere l'essere reale delle sue creature, vien di conseguenza che tanto più diverse fra loro e varie saranno queste, quanto più vari e mobili sono *gli elementi costitutivi dello spirito* dell'artista. [...] Nel momento della creazione non riesce forse l'artista a saper di sé, pur senza averne coscienza, tante e tante cose che nella coscienza normale, spenta la fiamma dell'estro, poi non sa più? Non sorprende egli in sé in quel momento, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della sua esistenza normale e cosciente? (SE 228)

L'articolo si conclude con la citazione del saggio di Gaetano Negri *Segni dei tempi* – «Ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo»⁵⁷ (SE 229) – dove trovava spazio la discussione sugli strati profondi della vita psichica e s'elogiava l'opera di Binet; tanto che, seguendo Andersson, si può ipotizzare che l'attrazione di Pirandello verso la psicologia del subcosciente fosse stata stimolata da quella lettura.⁵⁸ Bisogna precisare, tuttavia, che per Binet, diversamente da Pirandello, la pazzia costituisce sempre un fatto clinico. Nella sua opera discuteva lo sdoppiamento totale dell'io come un fenomeno che si verifica soltanto nei casi d'isteria, descrivendo gli effetti analoghi, ma di portata assai minore, che si potevano indurre nei soggetti sani mediante alcuni esperimenti o circostanze straordinarie; quindi ammoniva il lettore a non estendere indiscriminatamente le sue conclusioni alle persone "normali".

Intervenendo sulla spinosa questione dello spiritismo – ancora alla ribalta in quegli anni grazie alle indagini di scienziati e scrittori, oltre che alle famigerate «prodezze» della Palladino – Negri ne appoggiava l'interpretazione razionalistica, che leggeva il fenomeno come sdoppiamento della personalità isterica e tacciava di pericolosa superstizione la credenza nell'attività dei fantasmi. A questo proposito, ma senza indicare la fonte, traduceva un celebre passo di Binet (che a sua volta riprendeva Ribot) sulla concettualizzazione dell'unitarietà dell'io: «L'unità dell'io è la coesione, durante un dato tempo, d'un certo numero di stati di coscienza chiari, accompagnati da altri meno chiari, e di una folla di stati fisiologici che, senza essere accompagnati di coscienza

⁵⁷ G. NEGRI, *Segni dei tempi: profili e bozzetti letterari* [1892], a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1909, 362 (= ST).

⁵⁸ ANDERSSON, *Arte...*, 162-64.

come i loro stati congeneri, agiscono al pari di questi. *Unità vuol dire coordinamento*» (ST 356 = AP 318). Sollecitato da questo interesse, lo scrittore siciliano aveva formulato quella concezione della personalità umana e del personaggio teatrale che in seguito avrebbe conferito quel particolare carattere d'originalità a gran parte della sua opera drammatica; e le idee quivi elaborate verranno ulteriormente sviluppate nel saggio *Arte e scienza* del 1908. Da un lato l'autore mostra d'apprezzare fortemente gli apporti che la scienza potrà offrire alla critica estetica, e dall'altro tende a riconoscere il carattere spiritualistico, inafferrabile ed irrazionale delle funzioni psichiche e dell'estro creativo. Le ultime righe dell'articolo novecentesco riportano la parte finale del libro di Negri, che a sua volta richiama le parole conclusive del testo binetiano:

Già il Negri, a proposito del libro del Binet, ha detto, [...]: *Se cade l'idea di una coscienza permanente ed una, sorge l'idea di una coscienza la quale accompagna tutte le manifestazioni della vita, o, diremo meglio, tutte le manifestazioni dell'universo. Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono illusioni, sono le condizioni dell'apparizione della nostra individualità relativa, ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Nella realtà, forse, non esiste che una infinita coscienza universale, donde siamo venuti e a cui ritorneremo* (SE 229 = ST 367-68).

Sia Séailles che Binet sostenevano, quanto al versante epistemologico, che il nostro apparato ricettivo raggiunge direttamente l'oggetto, di solito in guisa così abitudinaria che questo quasi finisce per non esser più visto o percepito; talvolta, invece, in modo che l'oggetto impone la propria presenza secondo aspetti nuovi: «La conscience accompagne l'effort vers l'inédit et [...] elle meurt quand l'acquisition est faite. D'où vient ce singulier dilemme que la nature lui pose: faire nouveau ou périr».⁵⁹ Intenzione fondamentale di Binet era stabilire l'incontro reciproco tra spirito e corpo, rigettando sia le interpretazioni riduttive di tipo puramente fisiologico care ai positivisti, sia quelle genericamente spiritualiste.

In *Arte e scienza* – uno scritto di riflessione estetica sull'arte concepito in nome di Binet e secondo un rapporto di polemica con l'*Estetica* crociana – dopo aver criticato le «elucubrazioni patologiche su l'arte», l'autore polemizza

⁵⁹ A. BINET, *L'âme et le corps*, Paris, E. Flammarion, 1905, 259: «La coscienza accompagna lo sforzo verso l'inedito e [...] si spegne quando il fatto è acquisito. Donde scaturisce quel singolare dilemma che la natura le pone: rinnovarsi o perire».

sia con Spencer, che nei *Principles of Psychology* aveva attribuito «ai sentimenti estetici una causa fisiologica», che con Taine, il quale riteneva che

i fenomeni morali sono anch'essi soggetti al determinismo, proprio come i fenomeni fisici; [...] e non s'accorge mai che, applicando con un rigore quasi geometrico questi suoi principi e queste sue teorie e considerando esclusivamente le opere d'arte come effetti necessari di forze naturali e sociali, come documenti umani e segni d'uno stato dello spirito, non penetra mai veramente nell'intimità dell'arte.⁶⁰

Sacrificando la «logica comune» del verosimile al vero dell'arte, l'artista – secondo Pirandello – attinge la sua speciale forma di conoscenza dalla vita, proprio come lo scienziato: la scienza può essere di grande aiuto alla critica letteraria, troppo spesso arenata nella retorica pedante e superficiale;⁶¹ e in aperta polemica con la teoria estetica crociana, che considera l'arte una forma di conoscenza puramente intuitiva e scevra d'ogni riferimento intellettuale, si afferma:

Già l'ispirazione, che è il movente iniziale della fantasia, è istintivamente ed essenzialmente logica così nell'arte come nella scienza.

Dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte non può forse svolgere la critica, col sussidio dell'analisi scientifica, tutti quei rapporti razionali e tutte quelle leggi che dimostrano come in ogni arte sia inclusa una scienza, non riflessa, ma istintiva; rapporti, leggi che vivono nell'istinto degli artisti, e a cui l'arte obbedisce senza neppure averne il sospetto? [...]

L'armonia d'ogni opera d'arte può essere scomposta dalla critica, per mezzo dell'analisi, in rapporti intelligibili; e in quest'armonia la critica può scorgere una scienza, un insieme di leggi complesse, di calcoli senza fine, che l'artista ha concentrato nella sua azione spontanea. Tutte le osservazioni di lui si rivelano, appaiono penetrate d'intelligenza; il suo piacere è uno strumento di precisione che calcola senza saperlo. [...]

E quante volte l'arte non precede la scienza che pur contiene in sé naturalmente, non riassume nelle sue opere tante e tante leggi svolte poi lentamente, dopo lungo e paziente studio, dall'analisi scientifica! (AS 605-06)

⁶⁰ L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Saggi...*, 590-91 (= AS).

⁶¹ «[...] Pirandello pensa a una scienza della psiche come descrizione degli stati psichici e della loro sintomatologia, slegata da ogni intenzione di riconoscervi i dati di una patologia e piuttosto svolta con intento fenomenologico. [...] *S'attende dalla scienza*] l'indagine del profondo, che possa dare un fondamento «reale» alla tentazione dello scrittore di mettere in moto vicende psicologiche «alterate», non canoniche, ai confini della stranezza e della bizzarria, nei confronti delle quali possa svilupparsi quella riflessione critica che è propria dell'arte umoristica [...]» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pirandello e i rapporti fra scienza e arte*, in AA. VV., *Pirandello saggista...*, 173).

La logica e la fantasia intervengono sia nella creazione del genio che opera nella scienza che in quella del genio artistico; nel primo caso, esse sono il frutto del pensiero cosciente e riflesso; nel secondo, la loro attività è istintiva ed incosciente. A giudizio di Pirandello, la poetica naturalista aveva sbagliato nel confondere il fenomeno fisico con quello psichico ed estetico, così che «al fatto estetico si venne a dare quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico». In *Arte e scienza* il riferimento all'opera di Binet è pressoché limitato all'iniziale, dichiarato proposito di utilizzare gli esperimenti binetiani per analizzare il fenomeno della creazione artistica; un intento che resta in qualche modo incompiuto, e presto sostituito da un serrato confronto polemico con l'estetica crociana.⁶² L'artista, per Pirandello, è colui che non può contenere lo spontaneo "movimento vitale" del flusso creativo, essendo folgorato dal "vero della fantasia" che è "un superiore effetto d'arte"; il genio, ben diversamente dallo psichismo disgregato del folle, è lo spirito che produce l'unità creatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui. L'arte contiene la scienza in guisa istintiva e sintetica, laddove il pensiero scientifico possiede la capacità d'esplicare analiticamente i rapporti simultanei generati spontaneamente dall'arte. La poetica pirandelliana prende le distanze dalla pretesa oggettività dei veristi, mentre la radicale rivendicazione dell'autonoma spontaneità dell'opera d'arte non le vieta d'accogliere nella narrativa quelle forme d'analisi dell'io che venivano configurandosi attraverso le indagini della parapsicologia come della scienza psicologica e psichiatrica contemporanee.

Anche il saggio *L'umorismo* (1907-08) – dedicato alla buon'anima di Mattia Pascal – è stato ampiamente influenzato dal libro di Séailles, come Andersson ha puntualmente dimostrato. Le teorie dell'antipositivista Bergson di *Le Rêve et la pensée* (1901) e di *L'Effort intellectuel* (1902) auspicavano la diffusione di un atteggiamento intellettuale in grado di superare i consueti schemi di percezione e di pensiero, e la sua filosofia complessiva, a giudizio del Barilli,

⁶²«Forse l'analogia consiste nella possibile equivalenza tra la scienza che l'artista ha concentrato nella sua azione spontanea, e l'intelligenza inconscia che gli esperimenti del Binet scoprono presente negli stati di sonnambulismo o di isteria, ma si tratta ad ogni modo d'un accostamento forzato, motivato da una volontà polemica nei confronti dell'estetica crociana e del suo intuizionismo, per dimostrare la compresenza di idea e sentimento, di intelligenza ed emozione nella creazione artistica» (G. NAVA, *Arte e scienza...*, in AA.VV., *Pirandello...*, 189).

può ritenersi una perfetta sintesi tra le tematiche binetiane e quelle seaillesiane: pur conscio della mancanza di qualsivoglia appiglio filologico per attuare un simile confronto, lo studioso rintraccia una corrispondenza significativa tra *L'umorismo* ed il coevo *Essai sur le rire*.⁶³

Per comprendere appieno tutta la gamma di contenuti psico-fisiologici che la parola *umorismo* assume per Pirandello, è utile soffermarsi su un passo in cui vi si rintraccia l'etimo dal termine *umore*, designante a sua volta, tra gli altri significati, una peculiare affezione dell'animo umano:

Sarà bene, trattando dell'umorismo, tener presente anche quest'altro significato di malattia della parola umore, e che *malinconia*, prima di significare quella delicata affezione o passion d'animo che intendiamo noi, abbia avuto in origine il senso di *bile* o *fiele* e sia stata per gli antichi un umore nel significato materiale della parola. [...] la parola italiana *umore* non è la inglese *humour*.

Pirandello aveva una tale ammirazione per il saggio *Le finzioni dell'anima* (1905) del pedagogista Giovanni Marchesini – citato in una nota dove se ne ammette la fruizione per alcune acute considerazioni – da riprenderne *ad verbum* le parole del titolo⁶⁴ ed inserirne interi brani, come ha dimostrato Franz Rauhut:⁶⁵

Quanto più difficile è la lotta per la vita, e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta.⁶⁶ L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; [...].

⁶³ R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, 283.

⁶⁴ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi*, introd. e cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 922 (= U): «Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo». Rileviamo che pure il libro di Marchesini cita alcune volte il Pascal dei *Pensées*, ad esempio per significare che sovente «l'immaginazione, per quel suo carattere peculiare per cui dissimula sé stessa» contribuisce «a dar credito di obbiettività alla logica subbiettiva» e che «è apparente spesso il valore obbiettivo della ragione» (G. MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima: saggio di etica pedagogica*, Bari, Laterza, 1905, 50-1 = FA).

⁶⁵ F. RAUHUT, *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*, «Romanische Forschungen», LIII, 2 (1939), 185-205, il quale giustamente ritiene il testo di Marchesini una delle principali fonti scientifiche del pensiero pirandelliano.

⁶⁶ Fin qui l'autore riprende quasi letteralmente un passo di FA 13.

Sia la «bestia originaria» che la lotta per la vita comportano la negazione dell'unità psichica. Pirandello non suggerisce soluzioni di tale pluralità, anzi ne sancisce l'ineludibile necessità, non sanabile da processi evolutivi o da superomizzazioni, che qui sono soltanto accennati per esser demistificati dall'acume dell'umorista, il quale vede nei risultati della *lotta per la vita* la mera simulazione del primato. Marchesini, inoltre, gli forniva un interessante formulazione di quella porzione non individuale dell'attività inconscia – peraltro simile alla dannunziana «anima diffusa» nella stirpe – di cui troveremo descrizioni in Freud ed approfondimenti in Jung, il quale la definirà “inconscio collettivo”:

Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanziata nella vita sociale; e rifuggiamo da quell'analisi che, svelando la vanità, ecciterebbe il morso della coscienza e ci umilierebbe di fronte a noi stessi.⁶⁷

Marchesini e Pirandello si esprimono binetianamente quando dicono che esiste nell'uomo una pluralità di «sistemi distinti e mobili» che suggerisce l'esistenza ed il predominio alterno di «più anime diverse e perfino opposte», di «più e opposte personalità» non solo in successione temporale ma anche in simultanea; una delle quali è la «bestia originaria», l'«anima ereditaria» d'ascendenza darwiniana, l'altra è l'«anima morale» o «acquisita» all'interno d'un *ego* destituito della propria fittizia unità. Dentro di noi si agitano più anime in continua contesa che ci fa ondeggiare tra poli opposti:

come affermarla una [*l'anima individuale*], difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se

⁶⁷ Il brano corrisponde ad uno di *FA* 16; scrive ancora l'autore: «L'incosciente ha dunque un'azione indistruttibile, sia nell'intimo essere e nella storia dell'individuo, sia di un popolo; e può anche darsi che incoscientemente si tenda a un fine contraddittorio a quello che la coscienza concepisce» (*FA* 44). Montaigne affermava un concetto poi avvalorato dalla biologia: «*Chaque homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition*».

veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da sé stesso nella successione del tempo. [...] La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso [...]. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità.⁶⁸

Nonostante tutti gli sforzi impiegati dall'uomo per fissarsi in una forma costruendosi una coscienza ed una personalità, a dispetto di tutti i disegni mirati ad apparire convenientemente, il flusso vitale continua a scorrere nel nostro subconscio: «dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità».

In Pirandello lo stadio del comico è del tutto transitorio. Caratteristica della situazione comica è l'«avvertimento del contrario»: l'attenzione cade su un qualche fatto che non s'adatta alla norma, senza che a ciò segua quell'immedesimazione empatica nell'evento abnorme, in cui è tutta l'essenza dell'umorismo; la reazione di tipo comico è propria di chi resta ancorato alle convenzioni sociali e di fronte alla loro improvvisa “rottura” produce la semplice risposta fisiologica del riso. La corrispondenza con la teoria di Bergson è fin qui abbastanza fedele: il riso è lo strumento utilizzato dalla società per inibire i tentativi di rivolta individuale, i comportamenti eccentrici che infrangono le sue leggi. Al contrario, l'umorismo pirandelliano non poggia sull'ordine “naturale” dei più, ma sulla disponibilità a riflettere che anche il fatto imprevisto e “irregolare”, in fin dei conti, rientra nel multiforme ordine naturale. L'umorista non si ferma all'implicita condanna, seppur blanda, che di solito si cela dietro al riso, ma si sforza di comprendere le ragioni dell'atto inconsueto. Il narratore umorista indaga tra i fatti minimi, le circostanze marginali usualmente trascurate. A proposito del pluralismo psichico binetiano, troviamo che tale condizione di sdoppiamento, seppur in guisa affatto riconducibile alla normalità, è proprio tipica dell'umorista:

⁶⁸ Il passo è in gran parte corrispondente ad un brano di *FA* 59-60.

Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere (U 923).

Dal punto di vista strettamente psicologico, il flusso rinnovatore della vita è alimentato da quel sostrato di memorie, di gesti e desideri che giace dentro di noi allo stato latente: prospettive immaginate o abbracciate per un attimo, ma poi subito tralasciate per imboccarne altre che appaiono più usuali e quindi più opportune. Ma talvolta affiorano quelle potenzialità compresse che tentano in qualche modo di svilupparsi, e che forniscono l'energia necessaria ad evadere dai binari dell'abitudine. *L'umorismo* inizia e procede a lungo con una veste dottrinarica e filologica, per poi lasciare spazio a toni più originali soprattutto nella seconda parte, quando affiorano delle personali istanze di poetica, e si conclude con pagine di sostanziale pregnanza, cariche di tensione e di pathos, che paiono esprimere più la confessione d'un tormento interiore che una dichiarazione di poetica. Tema fondamentale del libro del Binet è la pluralità degli stati dell'io, ma Pirandello vi ricorre pure per riflettere su una problematica ancora influenzata da suggestioni marchesiniane ma squisitamente privata, e che ritroveremo tra le concettose elucubrazioni di Vitangelo Moscarda, cioè la differenza intercorrente tra la coscienza abituale, opacizzata da superficialità ed autoinganni, che abbiamo di noi stessi e del mondo, e quei rari istanti di lucida consapevolezza dell'esistenza di un abissale, incomprensibile "oltre" dell'anima e della vita umana, più forte ed autentico di tutte le nostre realtà, che ci spaventa intravedere:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vita umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana [...] ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. [...] Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di

riallacciar con esse le consuete relazioni [...]. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire.

Lo sdoppiamento che determina il «sentimento del contrario» ha origine all'interno della vita psichica dello scrittore, il quale, sentendo la possibilità della dissoluzione del proprio io, perde irrimediabilmente la fiducia nella saldezza delle cose e teme di smarrirsi negli abissi della follia. Nell'ultima pagina del saggio Pirandello ribadisce la relazione tra le caratteristiche della scrittura umoristica e la condizione scompaginata dell'io:

[...] l'umorista sa che le vicende ordinarie contraddicono [...] a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo?

L'«anima diversa» è un'altra immagine della divisione dell'io e i «lampi di follia» sono come bagliori improvvisi che rischiarano la zona buia posta al di sotto della coscienza «normale», come a tenderle un agguato con quei «pensieri strani» che la riempiono di sgomento perché i loro contenuti sono «inconfessabili»; questi, infatti, dipendono da pulsioni rimosse dall'io che in esse non può riconoscersi. Lo scrittore umorista è colui che nutre continui dubbii circa la propria identità e vive sempre in modo problematico i rapporti tra le diverse istanze del sé, e tra il sé e il mondo.⁶⁹ Sono celebri espressioni pirandelliane quelle che dicono della vita che sembra un'«enorme pupazzata» o una «splendida mascherata». Ma «non si tratta» – puntualizza acutamente Gioanola – «di semplice giudizio moralistico sul mondo e sugli altri, per cui

⁶⁹ La posizione gnoseologica di Pirandello è «distante sia dall'idealismo, – che ammette la possibilità di una conoscenza pura, partendo da un noumeno – sia dal realismo, poiché sono in crisi le certezze di una sola verità, di un solo Essere e anche quella legge di causalità su cui si regge ogni sperimentazione scientifica e rappresentazione mimetica della realtà. La dimensione metafisica, ogni tipo di sublimazione artistica, ogni possibilità di fare un'arte realista sono fallite, pertanto l'atto di creazione artistica non può essere definito né un momento sublime, né intuizione lirica, universale, né tanto meno fotografia; solo un'altra chiave, quella umoristica, riflessiva, può interpretare il manifestarsi dell'ambiguità nel mondo, della relatività dei saperi, smascherare nei comportamenti umani il fondo di tragicità, che sfugge al senso comune» (M.T. DEFAZIO, *Il mito dell'io...*, 71-2).

sarebbe il soggetto a rappresentare la vita “vera” di contro alla fissazione marionettistica del formalismo sociale: il mondo diventa una «pupazzata» o una «mascherata» perché sentito come privo della pienezza vitale da parte di un soggetto in cui la vita tende a ridursi a puro sguardo, visione «da lontano», o «dall’alto», o «alla rovescia», secondo l’ottica del cannocchiale preso dall’altra parte».70

IV.4. *Il fu Mattia Pascal*

Iniziato probabilmente nel 1902, *Il fu Mattia Pascal* venne pubblicato nella «Nuova Antologia» tra il 16 aprile ed il 16 giugno 1904. L’anno prima, nel ’03, la già inquieta esistenza del trentaseienne scrittore agrigentino era stata sconvolta bruscamente dalla catastrofe finanziaria provocata dalla frana nella zolfara dei Pirandello, dove erano investiti i capitali del padre e la dote della moglie, la quale aveva reagito alla sciagura manifestando i primi segnali di una malattia irreparabile: una paresi alle gambe cui s’aggiungeva subito dopo una grave forma di gelosia paranoica.⁷¹ L’autobiografismo, tuttavia, assume nel romanzo una chiave particolare: l’autore pare proiettarsi a-posteriori nel

⁷⁰ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997, 30-1.

⁷¹ «Sensibile, timida, chiusa, forse psichicamente fragile a causa della solitudine in cui era vissuta e dei divieti ai quali era stata sottoposta, Antonietta era la moglie adatta a un uomo come il proprio padre, [...] un uomo senza misteri, facile da capire e col quale dividere gioie e dolori. Invece si trovava davanti un uomo colto, che le parlava della vita come di un labirinto. [...] suo malgrado, si era identificata in quelle maledette settantamila lire, alla notizia che esse erano perdute, scomparse nella frana che aveva prodotto l’allagamento della miniera, si era sentita perduta. Tra un padre tiranno, un suocero incapace e un marito smarrito in un mondo del quale non sapeva nulla, si sentì priva d’un qualsiasi punto d’appoggio; e la fragilità psichica aveva fatto il resto. [...] Fin tanto che c’era stata la rendita della dote, si era sentita partecipe della vita familiare, con un suo ruolo; ora le pareva di essere inutile, alla mercè d’un marito che le era lontano. [...] si rifiutava di leggere ciò che Luigi andava scrivendo o progettando, perché veniva di lì, da quel mondo per lei oscuro» (L. LUCIGNANI, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Giunti, 1999, 50, 63, 66). Nel primo lampo di follia colto, nel 1903, nello sguardo della moglie, Pirandello riconosce la propria follia, tanto da confessare in una lettera ad Ogetti del 10 aprile 1914 «La pazzia di mia moglie sono io», alludendo all’ossessiva gelosia di Antonietta, «ma andrebbe letta pure come l’esatto rovescio della celebre battuta di Flaubert: ‘Madame Bovary, sono io’ [...]. Come a dire che scrive ormai all’ascolto della pazzia di Antonietta», la quale sarà «musa e specchio dello scrittore, a suggerire, non solo *Il fu Mattia Pascal*, ma forse l’intera opera di Pirandello, almeno fino all’incontro con l’ultimo suo doppio, nella rinuncia al corpo e alla vita, che fu Marta Abba» (J.M. GARDAIR, *Jean-Michel Gardair legge ‘Il fu Mattia Pascal’ di Luigi Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2001, 9).

mondo del protagonista, ma i dati personali di Pirandello si rarefanno, finalizzati come sono alla costruzione di una vicenda paradossale. Per la concezione del personaggio e dell'obiettività dei fatti, per la mancanza di linearità del tempo narrativo, la tecnica compositiva del *Pascal*, tra i romanzi pirandelliani, è quella che più radicalmente smonta l'armamentario verista; ma è pure la più equilibrata, esibendo una struttura piuttosto unitaria: l'intreccio poggia su numerosi fatti concreti; l'indagine introspettiva è profonda ma non ipertrofica; il tono complessivo piacevolmente umoristico. Quasi vent'anni dopo la pubblicazione del romanzo, in una lettera all'editore Enrico Bemporad del 1° marzo 1921 Pirandello scrive a proposito della ristampa che sta progettando: «Domani, intanto, Le spedirò il resto delle bozze del *Fu Mattia Pascal*, che hanno bisogno d'una revisione, e insieme l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, che farà da appendice al volume. Avrò ricevuto [...] il ritratto che dovrà servire per prefazione. L'idea mi sembra originale, e servirà anche a dar un che di nuovo e d'attraente alla ristampa».72 Nelle sue intenzioni la propria fotografia avrebbe sottolineato la novità della riedizione, caratterizzata da una parca revisione del testo (l'espunzione di due brani nei capitoli III e V) e dall'aggiunta dell'appendice polemica in replica alle critiche d'inverosimiglianza mosse alla primitiva versione del romanzo, e contenente una documentazione reale di casi analoghi a quelli occorsi al protagonista: una puntualizzazione sui diritti della fantasia che mi pare legittima ma non strettamente necessaria, dato il carattere sorprendentemente originale ma non troppo inverosimile della vicenda. Il suggerimento di una stretta relazione tra l'autore ed il suo eroe era già latente nella versione originale del 1904, che era uscita con lievi ritocchi nel 1910 e nel 1918. La foto applicata sul frontespizio dell'edizione definitiva del '21, scattata dalla mano di Luigi Capuana, esibisce il giovane Pirandello ai tempi del suo matrimonio, quando aveva la stessa età di Mattia; un periodo in cui ferveva il dibattito sui risultati della sperimentazione medianica e lui condivideva, seppure temperandolo col proprio scetticismo filosofico, l'attivo interesse del maestro di Mineo per la fenomenologia spiritica, che lo indusse a leggere le opere di alcuni tra i più conosciuti scienziati italiani e stranieri ed assunse un ruolo centrale nell'economia del

72 P. GIBELLINI, *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di N. Gazich, Firenze, Giunti, 1994, IX.

Federica Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali; Università degli Studi di Sassari

romanzo.⁷³ Il saggio intitolato *Spiritismo?* (1884) di Capuana aveva già citato i prestigiosi nomi di Crookes, Richet e Lombroso, e formulato una buona sintesi delle ricerche sulle manifestazioni psichiche dello spiritismo, rivestendo un valore propedeutico per Pirandello, incline all'indagine sulla psicologia ed i suoi rapporti con l'arte e la letteratura. Egli, infatti, aveva approfondito queste prime suggestioni per poi approdare alla lettura di opere teoriche come quelle del Binet, che tendevano ad avvalorare le formulazioni relativistiche della filosofia. E' chiaro che nel '21 il narratore sentiva l'esigenza di suggerire fin dall'inizio gli spunti autobiografici del *Pascal*: il nome Mattia – che Berto, il fratello del protagonista, connette alla sfera semantica della pazzia («Mattia, matto») – è una variante di “Matteo” diffusa nel sud d'Italia;⁷⁴ la biblioteca in cui Mattia lavora ha dei particolari che rimandano alla Biblioteca Lucchesi-Palli di Girgenti; e sua madre – fragile, timida e pia, «sperduta nel mondo» senza la guida del marito, del tutto incapace d'amministrare le sostanze patrimoniali come d'imporre delle regole ai suoi figli – incarna l'archetipo psico-antropologico della donna siciliana umilmente subalterna alla figura maschile, confinata tra le mura domestiche e fatalisticamente arrendevole al destino.⁷⁵

Il romanzo inizia con una dichiarazione d'inconoscibilità della propria identità individuale, dove il nome pare l'unico mezzo disponibile a designare un oggetto altrimenti imperscrutabile: «Una delle poche cose, anzi forse la sola

⁷³ Nella novella *La casa del Granella* (1905) i nomi di quegli scienziati compaiono nella bibliografia iniziatica che conferisce la svolta decisiva alla conversione, pure mediata dal suo atteggiamento positivistico, dell'avvocato Zummo allo spiritismo: dai nostrani Lombroso e Morselli fino ai Crookes, Wagner, Aksakof, Gibier, Zoellner, Janet, de Rochas, Richet; ai quali infine s'aggiunge il nome di Allan Kardech, il «messia novello» dello spiritismo.

⁷⁴ Suo padre, il ricco mercante e uomo di mare morto all'età di trentotto anni, si chiamava Gian Luca: «la scelta pirandelliana non è ovviamente casuale. Se Mattia è il testimone della risurrezione di Cristo, chiamato a sostituire Giuda nel collegio apostolico [...], la sua identità non può non essere legata anzitutto a due elementi: da un lato, al criterio che lo ha fatto designare fra gli ipotetici eredi di Giuda, ovvero l'essere stato con Gesù sin dal principio, [...]; ma, ancora più a monte, al nome (Luca) dell'autore del libro (gli *Atti degli Apostoli*) in cui è rimasta impressa per sempre l'unica traccia, lungo tutto il Nuovo Testamento, dell'incredibile storia di Mattia» (A. SICHERA, *Ecce homo! nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, 162). Altri critici hanno visto nella vicenda del protagonista che “muore” e “risorge” il calvario del povero Cristo.

⁷⁵ «Tutto richiama Girgenti nel romanzo: dalla campagna ai personaggi alle inflessioni del dialogo [...]; ma l'ambientazione ligure, assai poco caratterizzata, al posto di quella siciliana, vuole probabilmente evitare ogni possibile interferenza ed equivoco con il romanzo naturalistico» (M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998, 112).

ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»⁷⁶; e prosegue sino alla fine con il sistematico, inesorabile scardinamento delle certezze comuni. La storia muove da Miragno, un'immaginaria località della Liguria (la famiglia Pirandello era originaria della Riviera ligure), dove il protagonista, un anonimo bibliotecario, vive uno squallido *ménage* familiare fatto di dissapori e litigi; colpito dalla malasorte negli affari, si snerva tra quotidiane ristrettezze materiali e morali, finchè un giorno, in seguito ad un duplice lutto, abbandona il tetto coniugale. Dopo aver vinto un'ingente somma al *Casino* di Montecarlo ed esser stato riconosciuto, per errore decisamente "freudiano" di moglie e suocera, nel cadavere di uno sconosciuto morto suicida, Mattia assume il nuovo nome di Adriano Meis nella speranza di poter cominciare una nuova vita, finalmente libero da ogni limitazione. Allora si ferma a Roma presso la pensione Paleari, dove s'innamora della dolce Adriana, la giovane figlia dell'affittacamere. Pian piano, tuttavia, si rende conto che senza uno stato civile gli è impossibile vivere: sentendosi perseguitato dalla propria ombra, simula il suicidio per annegamento nel Tevere di Adriano Meis. "Reincarnatosi" in Mattia Pascal dopo un'odissea di guai, decide finalmente di tornare nella casa di Miragno, dove apprende che nel frattempo la sua mancata "Penelope" s'è risposata con un goffo pretendente ed ha avuto una bambina. Allora rinuncia a riassumere la vecchia identità e si riduce a vivere fuori del mondo e della vita. Poi, volgendosi indietro a riflettere sulla propria bizzarra avventura, decide di raccontarla in un diario di memorie, che viene a rappresentare la tappa decisiva della poetica umoristica lungo il percorso sperimentale attuato da Pirandello nella dissoluzione delle forme narrative.

Il racconto si presenta come un'autobiografia scritta da un narratore omodiegetico, un giovane disadattato ed «inetto a tutto», come ammette lui stesso. Come Vitangelo, Mattia è orfano di padre, partecipando ad una topica della deprivazione che allude al tormentato rapporto col genitore maschile. Suo padre, infatti, morto prematuramente, aveva lasciato la famiglia in ottime condizioni economiche, padrona di case e terre; così che Mattia può continuare per un po' a fare il figlio di papà, la cui ombra però gli è causa di sentimenti di ribellione malcelati dall'apparente ossequio: arma principale di questo tipo di disobbedienza, come ha intuito la psicoanalisi, è il *volersi* nella

⁷⁶ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988, 3 (= FP).

parte dell'inetto, di colui che fallisce proprio nella sfera pragmatica, luogo dell'eccellenza paterna.⁷⁷ L'impossibilità di un'autentica identificazione è radicale se rintracciata in quel microcosmo borghese che è la famiglia, specificamente patriarcale quella pirandelliana, dove il padre è una figura concreta ma assente sul piano affettivo, mentre la madre una creatura angelicamente positiva. Questo motivo s'innesta poi su un altro più antico, fornito dalla tematica meridionalista, in base alla quale Mattia rientrebbe nella tipologia dei proprietari terrieri negligenti e destinati a dissipare il patrimonio. Seppure confusamente, egli sa di volersi inetto, il suo meccanismo interiore è profondo ma non del tutto inconscio, e quell'attitudine al ridere di fronte alle sciagure economiche in qualche modo rappresenta l'autodifesa comica di chi si è volontariamente estraniato dalla logica naturalistico-borghese della roba. L'estrema diversità di Mattia rispetto all'universo dei suoi simili risiede in una peculiare commistione di stravaganze distribuite sia nel temperamento che nell'aspetto fisico, in particolare per un occhio strabico che «tende a guardare per conto suo, altrove» e che lui, da ragazzino già ribelle, rifiuta di farsi correggere («Erano per me, quegli occhiali, un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio. Tanto, se dritto, quest'occhio non m'avrebbe fatto bello. Ero pieno di salute, e mi bastava» *FP* 16); un difetto che forse prefigura *ab origine* la sua "distonìa" rispetto alla vita, ma che, se da un lato aliena le sue fattezze dalla fisicità standard, dall'altro rappresenta il tipico segno di forza anticonformistica dell'umorista, svelando la presenza di un'affilata capacità riflessiva in grado di focalizzare le più ampie e divergenti prospettive su di sé ed il mondo, senza per questo arrivare ad emblemizzare – come vuole Illiano – il possesso di una speciale dote di chiaroveggenza del futuro, della quale, in fin dei conti, Mattia non pare provvisto.⁷⁸

Il laido e rapace Batta Malagna amministrava il patrimonio dei *Pascal*, derubandoli gradualmente ed evidenziando, per contrasto, l'inetitudine e

⁷⁷ BARILLI, *Pirandello...*, 111; vd. anche F. ANGELINI (*Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma, Laterza, 1976, 43) secondo cui la «semplice constatazione che l'identificazione primaria della persona nella società è data dal suo essere «figlio» di qualcuno, ed eventualmente «padre» di qualcun altro, ripugna profondamente la concezione dell'uomo pirandelliano».

⁷⁸ A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982, 34. A proposito dell'occhio «fuori posto» di Mattia, GARDAIR (*Jean-Michel Gardair legge...*, 9) parla di «uno stare ed andare per conto suo» come di «un fisico manifestarsi dell'inconscio».

l'incuria degli eredi, e di Mattia in particolare. Dopo aver ingravidato Romilda,⁷⁹ la nipote del Malagna, una giovane sciatta, indolente e succube della madre, egli è costretto a sposarla ed a convivere con la suocera, l'esiziale vedova Pescatore, una megera inacidita e rabbiosa, con la quale il malcapitato instaura da subito un rapporto conflittuale che s'inasprisce col tempo. Del tutto fortuitamente riesce a trovare un impiego nella chiesa sconsecrata di Santa Maria Liberale, sede di una polverosa biblioteca infestata dai sorci e deserta di lettori; ma la sua esistenza, sistemata nella 'forma' di marito e bibliotecario, continua ad essere divorata da un'insoddisfazione ed una noia che gli suggeriscono «pensieri sùbiti, quasi lampi di follia»; fino al giorno fatale in cui spirano contemporaneamente i due grandi amori della sua vita, l'anziana madre e la bimba di appena un anno, e Mattia, devastato da un dolore che lo fa quasi «impazzire» fino ad affogare in uno «schifo di vivere» da aspirante suicida, decide di fuggire da quel che resta della sua famiglia: un inferno completo. Finalmente, la sinergia tra le più vive facoltà della sua indole, l'intelligenza intuitiva e versatile e l'attitudine introspettiva sottilmente analitica, produce un fermo proposito di autodeterminazione, come si può rilevare nell'episodio del gioco d'azzardo, in cui il protagonista si vede preso tra un sentimento d'ironica autocommiserazione ed un'euforica ma lucida ispirazione ad assecondare gli straordinari segni manifestati dalla sorte. E proprio il *Casino*, il tempio della casualità, rappresenta uno dei più forti emblemi della storia, dove un subdolo incastro di elementi fortuiti e sfuggenti come il carosello impazzito della *boule* d'avorio finisce per orchestrare un destino ineluttabile. Dopo i primi tentativi andati male, ormai magicamente irretito nel capriccio della fortuna, Mattia si lascia trascinare da un cieco potere stregonesco, che transcendendo non solo qualunque logica, ma anche qualsiasi dimensione di consapevolezza (per «improvvisi, incoscienti ispirazioni»), si trasmette magneticamente alle cose intorno:

Per qual misterioso suggerimento seguivo così infallibilmente la variabilità imprevedibile nei numeri e nei colori? Era solo prodigiosa divinazione nell'incoscienza, la mia? E come si spiegano allora certe ostinazioni pazze, addirittura pazze, il cui ricordo mi desta i brividi ancora, considerando ch'io

⁷⁹ Il fascino degli occhi intensi e notturni «in cui Pirandello impara a leggere la propria pazzia, riluce nella cupa magia dello sguardo di Romilda nelle cui torbide acque galleggiano i fantasmi sognati dal padre pittore, 'morto pazzo, a Torino'» (GARDAIR, *Jean-Michel Gardair legge...*, 16).

cimentavo tutto, tutto, la vita fors'anche, in quei colpi ch'eran vere e proprie sfide alla sorte? No, no: io ebbi proprio il sentimento di una forza quasi diabolica in me, in quei momenti, per cui domavo, affascinavo la fortuna, legavo al mio il suo capriccio. E non era soltanto in me questa convinzione; s'era anche propagata negli altri, rapidamente; e ormai quasi tutti seguivano il mio giuoco rischiosissimo (FP 60-1).

Posseduto dal demone della sfida, Mattia – che come è stato evidenziato da molti critici, somiglia qui al *giocatore* di Dostoevskij, più tardi indicato dallo stesso Pirandello come lo scrittore straniero che più lo aveva impressionato – continua a puntare e vincere senza poter più smettere; neppure quando, dopo nove giorni, la fortuna lo abbandona ed inizia a perdere: al dodicesimo giorno, sarà soltanto la vista del cadavere orrendamente sfigurato di un giocatore suicida, con il suo carico di macabra premonizione, ad obbligarlo ad arrendersi e lasciare il *Casino*.⁸⁰ Pare che il padre di Mattia, a suo tempo, si fosse procacciato la «roba» vincendo a carte: la successiva fortuna del figlio alla *roulette* sembra rappresentare in guisa residuale il motivo veristico e positivisticò dell'ereditarietà, ma mi pare soprattutto l'emblema della competizione inconscia con la potente figura paterna, che, se non produce risultati smaccatamente vittoriosi, riesce, benché su un piano meramente fatalistico, a pareggiare quanto meno i conti. Il denaro, che fino a quel momento era stato oggetto di snobistica noncuranza da parte di Mattia, ora irrompe nella sua vita con tutta la seduttività del suo potere diabolico, regalandogli l'illusione di poter trasformare la sua vita col permettere la magica realizzazione di sogni creduti irraggiungibili. E così, grazie all'inopinata notizia

⁸⁰ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, 43-4: «[...] È] questa figura tipica d'inetto, con il suo io frustrato, l'uomo comune, che il diavolo predilige, perché dietro la sua debolezza c'è l'amore delle decisioni improvvisate e cieche, un ingenuo e quasi infantile desiderio di godimento [...]. La *roulette*, per il meridionale Pirandello che s'affaccia sui misteri del giuoco d'azzardo, è la proiezione meccanica del diavolo, [...] che appare una volta e a cui non puoi più restituire quel che egli, senza lavoro, senza fatica, ti ha regalato». A proposito del triplice ricorrere del numero dodici nell'episodio di Montecarlo, connettendolo alla simbologia cristiana, U. ARTIOLI (*Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001, 208-09) osserva: «il *dodici*, che una lunga tradizione connessa all'astrologia vincola agli umori della Sorte, è nello stesso tempo il numero che il simbolismo cristiano eleva a fattore di coesione e armonia. [...] Mattia è infatti il tredicesimo apostolo, più precisamente la figura che, sostituendo Giuda suicida in modo da ricomporre la serie dei *dodici*, ha il compito di testimoniare la Resurrezione di Cristo. [...] Ciò deve aver suggerito a Pirandello il nesso tra le due serie: come c'è un *dodici* demonico, c'è un *dodici* paradisiaco, e il nodo del romanzo consiste nel mostrare l'errore di Pascal che, equivocando tra i segni, scambia un indice per l'altro».

di un tale che l'ha fatta finita "al posto suo", annegando presso la gora della *Stia*, e del proprio necrologio stampato sul settimanale di Miragno, il protagonista trova il coraggio di spiccare il volo verso una nuova vita: sbarbato, con occhiali azzurri a celare l'occhio "impertinente" e capelli incolti sotto un ampio cappellaccio, la sua faccia di fresco filosofo apolide è pronta. Nello scompartimento del treno da Alenga verso Torino, Mattia si ritrova a seguire in silenzio un'accesa discussione tra due dotti ed allampanati sodali, un giovane barbuto ed un ascetico vecchietto, su questioni di iconografia cristiana: per il primo, che s'è appena compiaciuto di citare un'antichissima testimonianza patristica «secondo la quale Cristo sarebbe stato bruttissimo», le due statue della città di Paneade raffigurano un'allegoria laica, cioè l'imperatore Adriano con la città prostrata ai suoi piedi; per il secondo, invece, «non c'era da fidarsi delle più antiche testimonianze» sulle sembianze fisiche di Cristo, il quale compariva nel monumento allegorico in questione con l'Emorroissa, la Veronica, che secondo la tradizione evangelica apocrifa aveva custodito la sacra effigie di Gesù impressa su un panno miracoloso.⁸¹ Alle sapienti argomentazioni dell'anziano («... *Beronìke*, in greco. Da *Beronìke* poi: *Veronica*... »), il giovane pallido, sempre rivolgendo gli occhi al muto compagno di viaggio, contrappone con incrollabile ostinazione «Adriano!». Fermatisi presso una stazione, i due scendono insieme e s'avviano continuando la disputa, della quale Mattia riesce ad afferrare gli ultimi scampoli: «Chi lo dice?» ribatte il giovane; e l'altro, allontanandosi, si volta per gridargli «Camillo De Meis!». In quel momento Mattia ha la sensazione che quel nome sia stato rivolto anche a lui, e lo trova il più adatto a battezzare la sua rinnovata identità; elimina il «De» dal cognome e connette il resto al nome dell'imperatore, che intanto gli s'era ficcato in testa: «Adriano Meis! Sì... Adriano Meis: suona bene... » (FP 84).⁸²

⁸¹ «L'immagine è la *vera icon*, lo stampo fedele del volto di Cristo da cui, stando a una etimologia popolare, deriverebbe per anagramma il nome dell'emorroissa» (ARTIOLI, *Pirandello...*, 280). «La coscienza dei suoi limiti fisici [...] rende [Mattia] solidale con Cristo. [...] Ma a Cristo Mattia Pascal è anche avvicinato, incidentalmente, dalla sua nuova condizione di 'risorto'» (L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, 5).

⁸² «Non può assumere il nome [*di Cristo*] per ragioni di credibilità onomastica, ma, con uno spostamento metonimico, prende il nome di colui che può essere scambiato con Cristo, nella fattispecie iconografica di una delle due statue di Paneade: Adriano» (SEDITA, *La maschera...*, 16). Vissuto tra i secoli I e II d.C. – durante un periodo animato da un quadro socio-culturale assai

Solo e ramingo, Adriano Meis si sorprende a paragonare il quoziente d'inautenticità insito negli affetti umani intrappolati nelle convenzioni, di contro all'amicizia gratuita che gli regalerebbe un povero cucciolotto «il quale per amarmi e tenermi in pregio non mi avrebbe mai domandato chi fossi veramente e donde venissi e se le mie carte fossero in regola» (P 92), ed a cui si vede costretto a rinunciare, non potendo registrarne la proprietà: è la prima *défaillance* del nuovo potere “imperiale”, che già prefigura l'inevitabile smacco cui perverrà la scelta esistenziale atteggiata all'*apàtheia*, lasciandogli intravedere il risvolto proditorio e tirannico di quella libertà che nell'ebbrezza iniziale gli era parsa illimitata. Da pellegrino, Adriano attrae da subito il contatto con altri

vivace in cui trionfa l'erudizione, ma si pratica un genere di poesia minore e mistiforme, che rappresenta più che altro un raffinato passatempo delle classi aristocratiche – l'imperatore Adriano (76 – 138 d.C.) s'inserisce nell'ampio e poco delimitabile gruppo dei *poëtae novelli*, che faceva riferimento alla grande ed avanguardistica scuola neoterica del secolo I a.C., il cui massimo esponente era stato Catullo. Tratti essenziali di questa poesia sono lo sperimentalismo formale e metrico – si utilizzavano, ad esempio, in chiave lirica i dimetri giambici, versetti che avevano avuto una tradizione scenica ed epodica – e l'impiego di tematiche e d'un lessico fondati sul recupero antiquario ed “arcaizzante” dei *poëtae novi*, ma vi traspaiono le pieghe d'una sottile inquietudine, ispirata da un pessimistico sentimento d'incertezza, estranea ai modelli neoterici. I motivi prediletti dei *novelli* mostrano l'aspirazione ad un ritorno ai grandiosi fasti della Roma antica, ad un recupero dell'identità culturale romana, minacciata dalla sempre più invasiva penetrazione di elementi stranieri nella compagine sociale: una poesia che segna la fine del classicismo e l'inizio d'una nuova stagione contrassegnata da un gusto “decadente”, in cui l'apparente semplicità è piuttosto l'espressione di un'estenuata levigatezza formale. I biografi – i principali sono lo storico greco Dione Cassio ed il cronachista latino Elio Sparziano, autore della *Vita Hadriani* compresa nell'*Historia Augusta* (III – IV sec. d.C.) – ci descrivono il sovrano come un uomo di cultura raffinata e versatile, che amava circondarsi di una cerchia di filosofi platonici e stoici, un esteta collezionista d'oggetti d'arte ed un mecenate, un pregevole versificatore in entrambe le lingue di cultura dell'Impero, una persona interessata, come tanti contemporanei, all'influsso degli astri sulle vicende umane; ed anche come un grande viaggiatore ed un amministratore pragmatico: la sua politica d'integrazione universale abbracciava Roma, le province, la Grecia e l'Oriente in uno strenuo conato di grecizzazione della cultura e dell'arte, di fusione culturale non meno che amministrativa. Doveva essere piuttosto eclettico pure il tipo di filosofia da lui professato, dato che in quel periodo s'imponavano anche nell'urbe nuove pratiche e credenze di matrice soprattutto orientale, come il culto misterico del persiano Mitra, che prometteva agli iniziati l'immortalità dell'anima ed attribuiva enorme importanza ad una complessa simbologia esoterica connessa ai segni zodiacali ed alle divinità planetarie. Sappiamo, infatti, che l'imperatore manteneva un atteggiamento di massima apertura e curiosità verso le fedi più svariate, senza, probabilmente, poter accogliere nel proprio intimo alcuna convinzione certa e definitiva; e tuttavia nutriva grande ammirazione per lo stoico Epitteto, il quale identificava l'uomo virtuoso nel saggio, l'individuo capace di ricavare da sé la verità e di conquistare la propria libertà interiore realizzando l'indipendenza dalle cose esterne: tutto quanto resta autonomo dal suo potere spirituale – la ricchezza, il corpo, la reputazione – non dovrebbe avere la forza di commuoverlo e di dominarlo; e che dal punto di vista fisico e metafisico sosteneva una dottrina sincretica col platonismo, cui s'ispirava per il concetto di corpo quale prigione e tomba dell'anima (motivo non meno pirandelliano!) e per quello dell'eterna immortalità spirituale dopo la morte.

esclusi dal consorzio umano, come Anselmo Paleari ed il cavalier Tito Lenzi, un fanfarone contafrottole ma erudito, il quale, svelandogli l'infondato solipsismo di una scelta stoica ortodossa, riesce ad entusiasmarlo con gli arguti filosofemi di una morale relativistica: la coscienza non concepisce niente d'assoluto, essendo semplicemente il frutto della temporanea associazione di tendenze mutevoli; *ergo*, non può sussistere un'etica universale, né dei valori durevolmente approvati da molti:

La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe, forse [...] se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti; tanto vero che tutti lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. [... *La sua coscienza*] A che le basta? Le basta per viver solo? Per sterilire nell'ombra? (FP 97-8).⁸³

E la coscienza, Adriano, ce l'ha tutt'altro che pulita: sentendosi continuamente in colpa per tutte le finzioni atteggiare con gli altri, confessa apertamente a sé stesso di essere un bugiardo, un'«ombra di vita, sorta da una menzogna macabra», e di poter “rimediare” soltanto con una sequela di innumerevoli, orripilanti menzogne. E quella vertiginosa sensazione di libertà illimitata, se all'inizio gli aveva regalato l'illusione di poter affrancarsi dal proprio passato e cominciare tutto daccapo, si tramuta ben presto ed inesorabilmente nel più amaro dei disincanti: «Ma la verità forse era questa: che nella mia libertà sconfinata, mi riusciva difficile cominciare a vivere in qualche modo. Sul punto di prendere una risoluzione, mi sentivo come trattenuto, mi pareva di vedere tanti impedimenti e ombre e ostacoli» (FP 102). L'invenzione del doppio, la nascita di Adriano, avrebbe dovuto portare

⁸³ «Tito Lenzi è l'inquietante 'doppio' di Adriano. Imperatore come lui, nel nome (Tito) [...] ha vissuto, come Adriano, una vita da *lentus* (Lenzi), ovvero da 'apatico', da 'indifferente' [...]; una vita improntata all'*abstine* di Epitteto ('io non devo far questo, non devo far quest'altro' [...]) e segnata dalla solitudine, dall'inevitabile isolamento dal mondo che il saggio stoico deve sopportare. Secondo la previsione di Pascal, però, la via filosofica si è rivelata un fallimento per Tito [...]. La lotta alla concupiscenza [...] si riduce ad uno sterile evitamento del *divertissement*. Sollevarsi dalla folla, sostenere la vanità del divertimento dei semplici, degli ignoranti (del *peuple* di Pascal) non porta ad altro che alla 'noia' [...]. È questa ora la condizione di Tito Lenzi, imperatore deluso e stanco [...] dell'incorruttibile forza della *conscientia*» (SICHERA, *Ecce homo!...*, 192-93).

alla luce un «uomo nuovo», capace d'attingere nuova maturazione dalle esperienze che l'insperata libertà gli avrebbe concesso:

Stava a me: potevo e dovevo essere l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi.

«E innanzi tutto» dicevo a me stesso «avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa. [...] Mi darò a poco a poco una nuova educazione; mi trasformerò con amoroso e paziente studio, sicchè, alla fine, io possa dire non solo di aver vissuto due vite, ma d'esser stato due uomini» (FP 80-1).

Ma in fondo a tutte le peripezie del protagonista non compare alcun traguardo esistenziale, come accadrebbe in un canonico *Bildungsroman*: la sua vicenda psicologica si snoda tra il polo dell'anelito a costruire il proprio destino con l'esercizio del libero arbitrio e quello della traumatica scoperta della propria inettitudine di fronte a tale compito, a causa di una sostanziale inconsapevolezza di sé; così che la situazione di aggrovigliato immobilismo permane nella sostanza dall'inizio alla fine della storia e tutto si conclude con un nulla di fatto.

Il romanzo ci porge una testimonianza diretta della lettura del volume *Le génie dans l'art* di Séailles. Il protagonista, infatti, è impegnato in un cammino di trasformazione che condivide parecchie caratteristiche con il processo immaginativo, e richiama alcune idee del filosofo francese – sulla immaginazione che accompagna ogni umana attività spirituale e sull'affinità che sussiste tra la formazione di certe immagini oniriche e quella delle visioni da cui originano le opere d'arte – nel capitolo *Un po' di nebbia*, dove Adriano, che dopo aver tanto girato, si ritrova infine solo e privo d'intimo contatto con la realtà, così riflette:⁸⁴

Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini che esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per se stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa; ma ben più spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per se medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi,

⁸⁴ G. ANDERSSON, *Arte e teoria...*, 174-76.

l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.

Or come poteva avvenire per me tutto questo in una camera d'albergo? (FP 95).⁸⁵

L'*Erlebnis* del protagonista prefigura di molto quella che si svilupperà prima in Serafino Gubbio e poi in Moscarda, per esempio nel circuito di riflessioni sul potere alienante della macchina, la quale, semplificando in apparenza la quotidianità delle persone, a ben guardare, la inchioda sempre più saldamente «a una briga vana» e «quasi meccanica». Ma neppure gli pare migliore di quella la sua vita attuale di «spettatore estraneo», quel suo errare per inerzia «senza costrutto e senza scopo», crudamente emblemizzato dalla gabbia «sospesa nel vano d'una finestra» che imprigiona il canarino, il suo doppio animale d'ascendenza leopardiana – come lui condannato (ma qui dagli uomini, come la tigre di Serafino!) ad un'esistenza derelitta nell'angolino ammorbante di una trappola “sospesa” su un abisso di libertà inafferrabile – col quale Adriano intrattiene un misterioso «pispissio» che la povera bestiola sembra comprendere, forse condividendo la medesima illusione degli esseri umani, quando credono di cogliere nelle voci della natura una risposta alle loro «affannose domande».

Purtroppo, neppure il nuovo nucleo familiare che ospita il fuggitivo vive in un clima sereno, poiché le relazioni tra i personaggi sono degradate dalla menzogna e dall'alcoolismo: allora scapperà di nuovo, ma il motivo più

⁸⁵ Certe acquisizioni epistemologiche, prima ancora che nell'*Umorismo*, erano chiare a Pirandello pure grazie ad alcuni pensatori dell'epoca del “decadentismo”, uno per tutti Gaetano Negri, il quale nell'introduzione di *Segni dei tempi*, in più luoghi citato dal girgentino, sviluppava una riflessione preliminare sull'impossibilità di stabilire un fondamento oggettivo al pensiero umano, il quale nascerebbe piuttosto come «la conseguenza dell'intima natura dell'io di ciascuno». Da questa mancanza di oggettività deriverebbe il corollario secondo cui le cose «non sono che la conseguenza del punto di vista da cui le si guardano». Ma, cosa più importante, Negri stabiliva una differenza fondamentale tra due tipi di “io”, ovvero di pensiero individuale: «un io critico che è un io che guarda le cose all'infuori di ogni premessa che ne determini a priori il significato. L'io che non è critico porta in sé stesso la necessità di spiegarsi l'esistenza del mondo in una determinata maniera. Senza quella spiegazione non può vivere. Il pensiero successivo svolge quel presentimento d'idea, e lo circonda di tutta quell'impalcatura di ragionamenti che valgono a tenerlo in piedi. L'io critico non ha in sé stesso nessuna idea innata del sistema del mondo. [...] Questa tendenza critica, per la quale la conoscenza è un fatto che sussiste per sé stesso e che basta a sé stesso, senza appoggiarsi a nessuna premessa di fede, è, a mio parere, il fenomeno intellettuale che propriamente distingue il pensiero moderno» (ST 4-5).

cogente, questa volta, sarà la sua mancanza d'identità legale. La precedente esperienza del viaggio, se da un lato aveva visto il protagonista alle prese con una dimensione di vagabonda solitudine, dall'altro si rivela così ricca di stimolanti novità da indurlo, un giorno, a riflettere sui procedimenti della percezione, e su come tutti gli infiniti oggetti da questa registrati confluiscono nel vasto magazzino della memoria, che li custodisce nel subconscio in un limbo d'inconsapevolezza, fino a quando la nostra immaginazione non ne richiama in vita una certa sequenza per rielaborarla insieme alle suggestioni del presente, le quali talvolta ci fanno associare al ricordo un sentimento diverso da quello suscitato dall'evento originario:

Meravigliavo io stesso d'aver accolto, viaggiando, tante impressioni, che il silenzio aveva quasi sepolte in me, e che ora, parlando, risuscitavano, mi balzavano vive dalle labbra. Quest'intima meraviglia coloriva straordinariamente la mia narrazione; dal piacere poi che le due donne, ascoltando, dimostravano di provarne, mi nasceva a mano a mano il rimpianto d'un bene che non avevo allora realmente goduto; e anche di questo rimpianto s'insaporava ora la mia narrazione (FP 125).

È un concetto affine a quanto leggiamo in *Segni dei tempi* di Negri, un testo che Pirandello aveva più volte citato nel saggio *Scienza e critica estetica*. «Queste esperienze [d'*ipnosi regressiva*], come dice il Binet, c'insegnano che una quantità di memorie antiche, che noi credevamo spente perché siamo incapaci di richiamarle alla nostra volontà, continuano a vivere in noi; per conseguenza, i limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti» (ST 362).

Prendendo alloggio in casa Paleari, Mattia-Adriano si trova subito inserito al centro delle tensioni che animano il nucleo familiare, e tutta la sua esperienza romana sarà bilicata tra due poli opposti, simboleggiati dal portacenere e dall'acquasantiera. La città eterna, infatti, è ancora la Roma del *Viaggio in Italia* di Montaigne, che, se inizialmente gli era apparsa come una visione di magica e luminosa maestosità, pian piano disvela il volto spettrale e decadente di una necropoli sconosciuta e come sopravvissuta alla profanazione di sé; di un sepolcreto monumentale pietrificato e pateticamente abbarbicato alle macabre rovine di un passato grandioso ed irripetibile, perché

tragicamente incapace di convivere con una modernità futile e micragnosa.⁸⁶ La trasognata *Stimmung* onirica che culla la dolce malinconia del fuggitivo s'accentua con la surreale apparizione di un uomo ubriaco, un reietto che qui interpreta un ruolo maieutico-sapienziale analogo a quello che, più sovente, Pirandello attribuisce al pazzo: il poveretto, che a malapena si regge in piedi, passando accanto ad Adriano ed intuendo la sua preoccupazione, con un fare pietoso gli scuote il braccio e gli raccomanda più volte di stare allegro; al che l'altro, dapprima resta stupefatto e come stordito, per poi lasciarsi andare in una suprema «folle risata», per aver compreso l'inaudita fortuna di quell'uomo nella sua capacità di trovare la spensieratezza in fondo ad un bicchiere.⁸⁷

Il vecchio Anselmo, l'eccentrico *pater familias* di casa Paleari, compare per la prima volta «in mutande di tela, coi piedi scalzi entro un pajo di ciabatte rocciose, nudo il torso roseo, ciccioso, senza un pelo, le mani insaponate e con un fervido turbante di schiuma in capo» (FP 104), in un'immagine caricaturale di bimbone anziano, che beffardamente anticipa la nota peculiare del suo temperamento di filosofo svampito, con la testa tra le nuvole perennemente ingombra di fumosi pensieri, tra i quali campeggia l'ossessione della morte e l'incrollabile convinzione dell'eternità dell'anima, sulla quale finisce per catalizzare lo scettico interesse del suo ospite.⁸⁸ L'acquasantiera

⁸⁶ «Montaigne venne in Italia tra il 1580 e il 1581, seguendo un itinerario attraverso la Svizzera e la Germania per molti versi non dissimile [...] da quello seguito da Adriano Meis nel suo anno di vagabondaggio. [...] Non dovette poi sfuggire a Pirandello [...] il racconto che Montaigne fa dell'esposizione della 'Veronica', ovvero del Volto Santo, svoltasi durante la Settimana santa del 1581 [...]» (SICHERA, *Ecce homo!...*, 195-96).

⁸⁷ A proposito della saggezza stoica esibita dall'ubriaco e del concetto eminentemente pirandelliano di vita come "pupazzata", troviamo un'interessante testimonianza in Marchesini, una delle fonti principali della psicologia pirandelliana: «Nel Manuale di Epitteto si legge [...]: 'Quando tu vedi alcuno che pianga o per morte di alcuno suo congiunto o per lontananza di un figliuolo o perdita della roba, guarda che l'apparenza non ti trasporti in guisa che tu pensi che questo tale, a cagione delle cose estrinseche, patisca alcun male vero. Ma tu distinguerai teco stesso subitamente e dirai: questi è tribolato e afflitto, non dell'accaduto, poiché questo medesimo non dà niuna tribolazione a un altro, ma del concetto ch'egli ha dell'accaduto. [...] Sovvengati che tu non sei qui altro che attore di un dramma, il quale sarà o breve o lungo, secondo la volontà del poeta' [trad. Leopardi]» (FA 163).

⁸⁸ J.C. BARNES, *La portata della metapsichica ne «Il fu Mattia Pascal»*, in AA.VV., *Pirandello e l'oltre* (Atti del XXV Convegno Internazionale d'Agrigento, 5-9 dic. 1990), a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1991, 280-81: «Il suo cognome non può non farci pensare ad Antonio Paleari [Paleario] (ovvero A. Della Paglia, c. 1503 -'70), dotto nei due campi (filosofia, teologia) che la teosofia fa convergere, autore di un poemetto in tre libri *De immortalitate animorum* in cui si interessa alle sorti e alle sedi delle anime dopo la morte, ma tacciato di eresia [...]. Il nome di battesimo del signor

raffigura la semplice ed autentica religiosità di Adriana, che la aveva posata amorevolmente accanto al letto dell'ospite, il quale per distrazione la usa come portacenere. Col suo ingenuo candore, la giovane sa comunicargli la muta promessa di un'integrale palingenesi, mentre l'«interpretazione in vena umoristica della Roma-portacenere» – a giudizio d'Illiano – «presuppone ambigualmente la matrice simbolica del fumo come segno d'inquietudine e accomuna le ansie del protagonista e del precettore in una paradigmatica affinità di pensiero e temperamento».⁸⁹ Terenzio Papiano è un losco e volgare sfruttatore, che riesce, attraverso lo spirito di «Max», ad utilizzare tutto l'apparato medianico per manipolare la credulità del Paleari ed asservire Silvia Caporale.⁹⁰ Durante il soggiorno romano si produce la svolta decisiva nel percorso esistenziale di Adriano e si formulano i concetti che sfoceranno nella definitiva presa d'atto della propria paradossale condizione di non vivo. La dottrina del filosofo dilettante dal cervello «di spuma» – un curioso miscuglio di magia, teosofia e spiritismo – scaturisce dall'osservazione poco sistematica di pratiche magiche e di incantesimi in cui le cose (vegetali, minerali, oggetti taumaturgici) agiscono come dotate di particolari proprietà prodigiose, ma più spesso origina dal segreto rovello di un'acuta sensibilità da umorista, che in occasione della rappresentazione di *Elettra*, mescondosi con l'armamentario paranormale dei «mali influssi», si coagula in bagliori di folgorante consapevolezza, proiettando l'immagine del tragico Oreste calato in uno sparuto teatrino di marionette automatiche, in cui l'intreccio tra l'antica dignità

Paleari suscita riflessioni analoghe. Anche sant'Anselmo d'Aosta (1033/34 – 1109), oltre che premuroso educatore, fu uno scrittore teologico e filosofico e, come il personaggio omonimo, favoriva, con grande generosità di cuore, il prestito e lo scambio dei libri. [...] autore di un importante trattato sull'Incarnazione (*Cur Deus homo*) [...] aprì una nuova via alla scienza cattolica, da cui doveva sorgere la cosiddetta Scolastica. [...] Il signor Paleari [...] potrebbe benissimo prendere in prestito il motto del Santo, *Credo ut intelligam*, che vuol dire che la fede precede la comprensione».

⁸⁹ A. ILLIANO, *Metapsichica...*, 44-5.

⁹⁰ A. ILLIANO, *Metapsichica...*, 154: «Si chiama Max uno degli spiriti di cui parla Allan Kardec nel volume *Le ciel et l'enfer ou la justice divine selon le spiritisme*. E'anche probabile il riferimento al dottor Joseph Maxwell, sperimentatore di fenomeni psichici e spiritici ed attento osservatore della medianità d'Eusapia Paladino; infatti, nei verbali delle sedute il suo nome veniva talvolta abbreviato in Maxw».

eroica, serena financo nella catastrofe, e la mediocre modernità, asservita alle macchine ed erosa dal dubbio, produce uno stridore assordante:⁹¹

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta (FP 136).

Al di là dello squarcio nel cielo di carta, oltre l'orizzonte che contiene tutte le nostre finzioni, s'intravede l'infinita oscurità cosmica che ci investe con una realtà diversa, lo sconcerto s'insinua nella nostra coscienza e diventa impossibile continuare a vivere come prima, alimentando i consueti inganni: l'uomo inizia a comprendere tutta la propria piccolezza ed a concepire un'ottica relativistica, che ne pone in discussione schemi e valori, frustrandone l'impulso all'azione: il sublime eroe classico, ossequiente all'imperativo divino, cede lo scettro all'antieroe moderno, un personaggio problematico e tormentato come Amleto.

Mediante l'operazione all'occhio divergente, che rappresenta il bisogno di scrollarsi di dosso il segno più caratteristico dell'importuno fantasma di Mattia, il punto di vista di Adriano sembra instaurare una sorta di dipendenza della finalità esistenziale – passante per la tanto agognata nuova *paideia* – dal risultato estetico. Pago di godere di buona salute, Mattia non s'era mai veramente crucciato della deformità dell'occhio e della mancata avvenenza,

⁹¹ La teosofia moderna fonde in una sintesi sincretica l'insegnamento millenario di svariate religioni e scuole filosofiche a tendenza mistica, postulando l'esistenza di un imperscrutabile Logos supremo ed eterno di tutto ciò che è nell'universo. Tale principio trascendente ed assoluto, di natura trinitaria, regola la dialettica dei contrari (positivo-negativo, spirito-materia) e, ciclicamente, crea il cosmo come emanazione di sé. Il mondo umano quale manifestazione della divinità ne contiene potenzialmente la perfezione, per realizzare la quale viene immerso nella vita cosmica, dove potrà compiere il suo cammino evolutivo attraverso un complesso sistema di reincarnazioni. La morte rappresenta semplicemente un cambiamento di condizione, l'inizio del cammino di purificazione dell'ente umano dai vincoli materiali che compongono la personalità. I fantasmi dei suicidi e dei defunti di morte violenta e repentina scontano una condizione assai dolorosa, in quanto esseri ancora tormentati dalle passioni in cui si trovano ancora imprigionati a causa del legame ininterrotto con il piano dell'esistenza fisica (vd. ILLIANO, *Metapsichica...*, 24-7).

dimostrando di saper mantenere una certa aderenza al dettato evangelico, incentrato sulla valorizzazione spirituale a scapito del dato fisico. Adriano, al contrario, avendo deciso di alterare radicalmente i connotati di Mattia per risorgere con un aspetto adeguato ai suoi propositi di rigenerazione, si pone drammaticamente il problema della bruttezza, evidenziando una debolezza che rappresenta soltanto uno dei numerosi ostacoli che vanificheranno le iniziali velleità di distacco dalle passioni.⁹² E proprio durante la lunga convalescenza al buio (pure i giorni di forzata oscurità, in numero di quaranta, mi parrebbero un'allegoria cristologica, come del resto ha evidenziato Artioli⁹³), la condizione di cecità e di stasi dischiude al degente una capacità di visione molto più acuminata ed ardita del solito, in grado di smascherare le mistificazioni etiche della propria anima di fronte all'esperienza del dolore:

Potei sperimentare che l'uomo, quando soffre, si fa una particolare idea del bene e del male, e cioè del bene che gli altri dovrebbero fargli e a cui egli pretende, come se dalle proprie sofferenze gli derivasse un diritto al compenso; e del male che egli può fare a gli altri, come se parimenti dalle proprie sofferenze vi fosse abilitato. E se gli altri non gli fanno il bene quasi per dovere, egli li accusa e di tutto il male ch'egli fa quasi per diritto, facilmente si scusa (FP 150).

Si tratta di sottili riflessioni sulle modalità di dialogo interiore con cui le persone sono solite ingannare sé stesse e gli altri, che l'agrigentino aveva approfondito sulla scorta degli studi psicologici di Marchesini:

Diremo pure *finzione* quell'artificio interiore per cui si dà forma di obbiettiva verità a credenze che sono dovute a un singolare disporsi dell'anima per effetto di intimi

⁹² Trovo del tutto condivisibile la lettura di F. ANGELINI (*Serafino e la tigre: Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, 14), a giudizio della quale «il personaggio *finge* di cercarsi e, come suol dirsi, di rifarsi una vita, ma in realtà non si trova perché non si cerca, perché non si è accettato la prima volta, come Mattia Pascal; così quando Adriano modifica ulteriormente la sua fisionomia facendosi raddrizzare l'occhio strabico, il lettore sa che avrà solo una conferma di una continuità fisiognomica e insieme della sua estraneità, ancora accentuata dalla leggera modificazione dei tratti [...]».

⁹³ «I quaranta giorni che Pascal trascorre nel metaforico buio, dove, col pretesto delle sedute spiritiche, finisce col baciare Adriana, impattano col sottofondo costituito dal testo sacro. Mentre Cristo, consapevole del mandato divino, supera la prova dei quaranta giorni in cui Satana lo sottopone alle lusinghe del mondo, il protagonista del romanzo, accecato dal suo sogno d'amore, frana miseramente. [...] Se la sequenza associa il tempo rituale a un tempo di tenebra, il dettaglio dell'occhio rettificato, che l'intervento chirurgico rende più grande del normale, annuncia il momento in cui Adriano Meis, vedendo finalmente chiaro, potrà toccare con mano la vanità delle sue illusioni» (ARTIOLI, *Pirandello...*, 210-11).

bisogni, di segrete tendenze, e che si stabiliscono e seducono senza che il soggetto penetri veracemente l'essere e il moto del proprio spirito. [...]

L'individuo ha pure con sé stesso rapporti che possono dirsi anziché di moralità vera, di convenienza o di calcolo, e con sé stesso egli pratica in modo da simulare e dissimulare a sé il proprio intimo essere, inducendosi con sé stesso (come con gli altri) al silenzio e alla reticenza, e trattando come reale e vero in sé medesimo, ciò che un'analisi psicologica penetrante dimostrerebbe irreali e falso. [...] Per non essere giudici di noi stessi, rifiutiamo d'essere spettatori, o essendolo, attendiamo solo a ciò che ne appare lusinghiero, o trasfiguriamo sotto il titolo di bontà quella maniera di vita interiore che un giudice imparziale classificherebbe altrimenti (FA 7, 15).

L'immagine puerile del *lanternino* è un'icona multiforme, prestandosi a simboleggiare l'eterodossa ricerca del Paleari e rappresentare, con la sua denominazione umoristica, la necessità della luminosità fittizia emessa dal sentimento della vita, ma anche la luce rossa apparecchiata per le sedute spiritiche fraudolente. La percezione del fatto di esistere, per il signor Anselmo, è un triste privilegio umano, come una specie di lumicino che ognuno di noi si porta dentro acceso e dal quale trae consapevolezza della propria solitudine:

un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi (FP 151-52).

Pascalianamente, dunque, l'intelligenza, è un lume tremolante e fioco, e la coscienza individuale, a causa della sua limitata percettività, è una sorta di lanternino che racchiude l'esistenza all'interno dell'esiguo cerchio di luce che rischiara il noto, escludendola dall'ignoto, l'immenso e minaccioso cielo di tenebre. Una volta andato in fumo quel minuscolo soffio di luce «ci accoglierà la notte perpetua» oppure – continua il vecchio Anselmo nella sua imperterrita *vis* misticggiante – «non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?» (FP 152). Si tratta di una concezione ripresa da Negri, il quale, accogliendo l'antichissima intuizione di matrice indiana circa l'illusorietà dei confini della coscienza personale, contestava l'idea d'immortalità dell'anima sostenuta dai difensori dello spiritismo – i quali la facevano risiedere nella persistenza della individualità relativa – ed interpretava binetianamente la fenomenologia medianica come

derivante da processi patologici di sdoppiamento psichico: esiste un'unica coscienza universale che lega tra di loro tutti gli esseri; smorzando quella fiammella, la morte consente il ritorno della coscienza del singolo alla perpetua vita cosciente dell'universo:

L'immortalità non può essere se non il ritorno del relativo all'assoluto, il rituffarsi della nostra individualità nell'ente fondamentale che tiene in sé stesso il segreto del mondo e della vita. Il mondo, non quale è ma quale a noi sembra che sia per effetto delle nostre sensazioni, e col mondo il nostro pensiero e la nostra volontà individuale, sono un prodotto del nostro organismo. Distrutto questo, scompare la personalità dell'*io*. [...*È probabile che la sostanza assoluta del mondo*] non sia se non attività psichica, e che in quella noi ritroveremo noi stessi. Ma quale che sia il nostro rinascimento nell'assoluto, è indubitabile che tutte quelle manifestazioni relative, le quali si connettono al nostro organismo, dovranno scomparire coll'organismo stesso; [...] io non voglio tuttavia e non posso negare che nei fenomeni spiritici ci sia una gran parte di vero; che quei fenomeni siano sintomi di fatti reali, psichici e fisiologici; [...] bisogna applicare ai suoi fenomeni quei medesimi processi di studio che si applicano ai fenomeni ipnotici ed isterici; [...]. [*Nei fenomeni isterici ed ipnotici*] l'*io* si sdoppia, ma ognuna delle due parti conserva la coscienza, il sentimento dell'*io*. È distrutta l'unità, perché è distrutto il coordinamento. La coscienza s'è sminuzzata in briciole; ma ognuna di queste rivive per proprio conto una porzione dell'*io* primitivo. Nello spiritismo, il nuovo personaggio che nasce dalla scomposizione dell'unità personale del medio, ha un nome e una individualità distinta e separata; è un determinato personaggio, che ha o che ebbe una vita a sé, che punto non applica a sé stesso la memoria del medio. Noi possiamo vedere questa duplicità di coscienza e di personalità negli altri, non possiamo vederla in noi; ma il vederla negli altri ci assicura che esiste latente anche in noi (ST 351-67).

I temi fondamentali della perorazione del Paleari riaffioreranno in *L'umorismo*, mostrando come l'apprendistato filosofico di Adriano rimandi alle riflessioni maturate nel corso del percorso teorico dello scrittore stesso.⁹⁴ Il tessuto narrativo riprende in chiave parodistica un aspetto dell'attività medianica che ai tempi di Pirandello era noto sia alla cronaca giornalistica che

⁹⁴ «Nel romanzo l'autore convoglia un circuito di copiose referenze culturali, specialmente attive nelle sue pagine in tutto il quinquennio 1901-1905: sulle circostanze anomale della vita, sulla morte, il doppio, le precognizioni, profilando, con la sua insistenza sulle indecidibili domande intorno al senso della vita e all'inafferrabilità di un putativo *ubi consistam* dell'uomo e della realtà, le linee di quel fantastico interiorizzato che è la cifra autentica dell'*Unheimliche* novecentesco» (R. VERDIRAME, *La magia nel Fu Mattia Pascal: prove d'autore e fonti europee*, in AA.VV., *Magia di un romanzo: Il fu Mattia Pascal prima e dopo: Atti del Convegno Internazionale di Princeton* (2004), a cura di P. Frassica, Novara, Interlinea, 2005, 43).

alla ricerca scientifica: la frequente facilità con cui una seduta spiritica si rivela una prassi disonesta per cui dei neofiti infatuati e sprovveduti si lasciano raggirare da scaltri manipolatori. Attratto dal gusto dell'esoterico e del magico, Pirandello di solito riferisce le teorie teosofiche in termini ironico-umoristici. Una delle sedute spiritiche, la più importante nell'economia della vicenda, culmina in due fenomeni dovuti alla medianità del fratello di Terenzio, l'epilettico Scipione: il tavolo risuona d'un colpo fragoroso e poi si mette a levitare tra la meraviglia esterrefatta di tutti gli astanti, eccetto Paleari; poi, ad un certo punto, Scipione stramazza per terra in preda ad una crisi e si mette a rantolare. Ed ecco che il padrone di casa – il quale nonostante l'ingenuità covava «il tarlo della critica», dato che possedeva «anche una ricca collezione di saggi e di studii filosofici antichi e moderni e libri d'indagine scientifica» – formula la sua diagnosi sul caso con osservazioni intrise non solo di creduloneria spiritistica, ma anche di concreta e precisa cultura scientifica:

– A sedere! – gridò il signor Anselmo. – È caduto in *trance* anche lui! Ecco, ecco, il tavolino si muove, si solleva, si solleva... La levitazione! Bravo, Max! Evviva!

E davvero il tavolino, senza che nessuno lo toccasse, si levò alto più d'un palmo dal suolo e poi ricadde pesantemente. [...]

Il Paleari intanto, che – solo – non aveva provato né meraviglia né sgomento, non riusciva ancora a capacitarsi come un fenomeno così semplice e comune, quale la levitazione del tavolino, ci avesse tanto impressionato, dopo quel po' po' di meraviglie a cui avevamo precedentemente assistito. Per lui contava ben poco che il fenomeno si fosse manifestato alla luce. Piuttosto non sapeva spiegarsi come mai Scipione si trovasse là, in camera mia, mentr'egli lo credeva a letto.

– Mi fa specie, – diceva – perché di solito questo poveretto non si cura di nulla. Ma si vede che queste nostre sedute misteriose gli han destato una certa curiosità: sarà venuto a spiare, sarà entrato furtivamente, e allora... pàffete, acchiappato! Perché è innegabile, sa, signor Meis, che i fenomeni straordinari della medianità traggono in gran parte origine dalla nevrosi epilettica, catalettica e isterica. Max prende da tutti, sottrae anche a noi buona parte d'energia nervosa, e se ne vale per la produzione dei fenomeni. È accertato! (FP 171-72).

La *séance* costituisce il nodo in cui confluiscono tutte le componenti dinamiche dell'azione narrativa, disvelando l'ambigua situazione d'inganno celato all'interno di casa Paleari: intensifica la rivalità tra Adriano e Papiano; fomenta la tacita ribellione della Caporale contro il proprio manipolatore; favorisce l'intesa tra Adriano ed Adriana ed infine trasforma l'iniziale curiosità scettica del primo in un'ansia pungente: il rimorso per avere, a suo tempo, barato con la morte lasciando che tutti lo scambiassero per l'anonimo

annegato della *Stia*, ora lo induce a paventare che quei fenomeni spiritici avvenuti in piena luce possano essere dovuti all'anima inquieta del poveretto, decisa a vendicarsi della profanazione subita, che le impedisce di riposare in pace. L'intonazione sempre più cupa delle meditazioni del protagonista sulle esperienze acquisite lo porta a maturare la consapevolezza della propria inconciliabile duplicità, che finisce per tradursi in un drammatico episodio di sdoppiamento io-ombra, paradigmatico della folle condizione esistenziale in cui è venuto a trovarsi, quella di un alieno, cancellato per sempre dal registro dei vivi:

Vedevo finalmente: vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione: che cos'era in fondo ciò che m'era sembrata la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione.

Avevo già sperimentato come la mia libertà, che a principio m'era parsa senza limiti, ne avesse purtroppo nella scarsezza del mio denaro; poi m'ero anche accorto ch'essa più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noia, e che mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri; ma il proponimento di guardarmi bene dal riallacciare, fors'anche debolissimamente, le fila recise, a che era valso? Ecco: s'erano riallacciate da sé, quelle fila; e la vita, per quanto io, già in guardia, mi fossi opposto, la vita mi avrebbe trascinato con la sua foga irresistibile: la vita non era più per me (FP 174-75).

In un capitolo di pregnanza centrale, «Io e l'ombra mia», e già in quelli che lo precedono l'autore pone in evidenza le difficoltà che incontra il nostro intelletto quando tenta d'afferrare l'essenza di una soggettività pretesa come compatta ed invariabile, ma che ad un'analisi più attenta si rivela composta di aspetti variamente discordanti e tutt'altro che salda o fissa. Quel sistema di reciproche influenze e limitazioni che chiamiamo "pirandellismo" scaturisce dalla presa d'atto che la nostra personalità non solo viene modificata o suggestionata dall'azione di cose e persone dell'ambiente esterno a noi, ma agisce parimenti a modificare oggetti ed esseri altri.

Una sera, fuori di sé dal dolore che lo devasta, per aver compreso la necessità di abbandonare il nido di Adriana, il poveretto si ritrova senza sapere perchè nei pressi di un ponte sul Tevere ed inizia a fissarsi sull'ombra proiettata dal proprio corpo, accanendosi contro di essa nel tentativo di sfuggirle:

Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre; alla fine, non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma ecco; la avevo dietro ora. [...] Ma sì! Così era! Il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercè dei piedi altrui. [...]

Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; [...]

Allora la sentii come cosa viva, e sentii dolore per essa, come il cavallo e le ruote del carro e i piedi de' viandanti ne avessero veramente fatto strazio (FP 185).

L'ombra viene a partecipare ad una dialettica schizoide tra scissione ed identificazione, per cui rappresenta un altro da sé, un'immagine negativa dell'io di cui urge sbarazzarsi, ed al contempo il sé propriamente autentico, inalienabile dal proprio passato ma represso in una dimensione soffocante.⁹⁵ Privo com'è di un'identità anagrafica, Adriano consiste di un'individualità labile ed astratta, uno *status* da marginale che ne sradica definitivamente l'esistenza, impedendogli di sposare la donna che ama e qualunque altra iniziativa concreta. Egli aveva creduto di poter diventare un altro migliore; al contrario, s'era ridotto ad interpretare due personaggi che ormai si trovavano a confliggere l'uno contro l'altro: la vecchia personalità che aveva rescisso tutti i legami esterni, ma che continuava con prepotenza a serbare il precedente modo d'essere con i suoi urgenti desideri e sentimenti; e la nuova, che ha dovuto nascondersi dietro nuove apparenze più fittizie delle prime, dato che non si limitano a soffocare l'antica personalità, ma gli precludono qualunque possibilità di una rinnovata dimensione morale:

Folle! Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? Eppure, eppure, ecco, ricordavo l'altro viaggio, quello da Alenga a Torino: m'ero stimato felice, allo stesso modo, allora. Folle! La liberazione! [...]

Mi pareva, a ripensarci, addirittura inverosimile la leggerezza con cui, due anni addietro, m'ero gettato fuori d'ogni legge, alla ventura (FP 207-08).

⁹⁵ Questa lettura trova conforto in RANK, *Il doppio...*, 75-6: «Gli studiosi di folklore sono concordi nell'affermare che in tutte le tradizioni di cui abbiamo parlato l'ombra equivale all'anima, spiegando così il valore particolare che le viene attribuito, nonché tutti i tabù a essa connessi e i timori di morte che accompagnano ogni loro trasgressione. Le ferite, i danni, la perdita dell'anima provocano la morte. [...] l'uomo primitivo considera il suo misterioso Doppio, l'ombra, come un essere spirituale, ma reale [...]».

Durante un precedente periodo di *libertinage*, il protagonista aveva dato ad Oliva un figlio naturale, che Malagna, l'infecundo padre adottivo, aveva accolto trionfalmente: una situazione di tragicomico *ménage à trois* che, se da un lato ribadisce la tendenza di Mattia a cacciarsi nelle faccende più bizzarre ed eversive, dall'altro prelude all'attuale impossibilità di formare una famiglia con Adriana; il che viene a suggellare, incontrovertibilmente, il suo destino di padre mancato, perchè impigliato nei lacci di un'insolvibile condizione di figlio alle prese con le potenti insidie della "selva oscura": la sfida inconsciamente sacrilega con l'ombra mitologica del padre, nell'inane ricerca della propria identità. Mattia, come molti dei personaggi pirandelliani, non può essere attore di una vera storia, cioè di una prassi che percorra uno spazio esteso, perché non sarà mai in grado di emanciparsi dalla famiglia d'origine.⁹⁶

Quando il protagonista fa ritorno al suo paesello nativo lo coglie un sentimento di atroce disinganno: egli, ormai, è solo l'ombra d'un morto; nessuno si ricorda più di lui, come se non fosse mai esistito, così che la sua «rincarnazione» assume un colorito di farsa grottesca, sinistramente preannunciata dal riso fragoroso, isterico, amarissimo con cui incassa la notizia delle nozze tra Romilda e Pomino: «Sceso giù in strada, mi trovai ancora una volta sperduto, pur qui, nel mio stesso paesello nativo: solo, senza casa, senza mèta. [...] Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me» (FP 231).⁹⁷ È l'oscurità, ancora una volta, a rischiarare il nero emotivo del

⁹⁶ «Il livello di elaborazione e di reinvenzione del disagio intellettuale 'piccolo-borghese' che [*il romanzo*] raggiunge è inaspettato, più alto ed altro, rispetto alle ragioni genetiche che gli si possono cingere intorno; [...] a guardarlo soltanto nella sua nuda immagine sociologica, Mattia Pascal può apparire quasi una sublimazione categoriale del nuovo 'interprete' di un ceto senza storia: onirico e represso, irresponsabile e vago nella sua protesta e nelle sue nostalgie, la sua condizione esistenziale pare raccogliere tutta l'immatunità e la morbosità di una adolescenza irrisolta, che la realtà delle istituzioni blocca e rende irresolubile, inguaribile: donde poi un rifiuto denso di connotati angosciosi, di oscuri nemici e per rovescio, un bisogno mitologico, sostanzialmente passivo, di nuove identità, per un'impossibile uscita dalla transizione [...]» (G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, 191).

⁹⁷ I testi richiamati più di frequente nelle analisi intertestuali del *Pascal*, in particolare per il motivo dell'ombra, sono *La storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814) di Adelbert von Chamisso, *Redivivo* (1896) di Emilio De Marchi, *Verso Damasco* di August Strindberg, *La mort d'Olivier Becaille* di Zola e *Le Horla* di Maupassant. In merito al motivo dell'ombra, vd. A. RONDINI, *Ombre. Il fu Mattia Pascal dalla tradizione romantica alla teoria della letteratura*, in AA.VV., *Magia di un romanzo...*, 58: «Lo stato intermedio dell'ombra rimanda a una mancanza, a un deficit sia morale che estetico che fa parte di quell'iter palinogenetico che ritroviamo nel *Fu Mattia Pascal* (nel senso di liberazione dalle passioni e conquista – almeno iniziale – di uno statuto di ombra non come parvenza ma come personaggio) e che è già chiaramente presente in *Verso Damasco* di Strindberg».

potenziale umorista travolto dal rancore e dalla gelosia nei confronti della sposa fedifraga («Restai al bujo, là, nella sala d'ingresso, con quella gracile bimbeta in braccio, che vagiva con la vocina agra di latte» *FP* 222): disarmato dal contatto col corpicino fremente di vita della neonata di Romilda – che da marito redivivo, rivolto al meschino rivale, definisce «nostra moglie», rimarcandone con feroce sarcasmo l'equivoca doppiezza – il suo furore vendicativo si stempera in tenerezza e pietà; nel comprendere come, nel frattempo – e proprio grazie alla sua “dipartita” – le loro vite abbiano ripreso a fiorire attraverso un percorso diametralmente opposto al concomitante appassire della propria esistenza: allora decide di rinunciare ai diritti legati alla riconquista dell'identità, accettando di diventare la larva di se stesso. Al termine della sua avventura, l'essere di Mattia è un non-esserci; e quando inizia a scrivere è ormai diventato un «fu».⁹⁸ Il suo impulso alla scrittura scaturisce da questa condizione, come tentativo di dimostrare a se stesso di essere ancora, in qualche modo, vivo: «La sola cosa che so di certo è questa: che sono il mio fu»;⁹⁹ «Io parlerò di me» avverte l'eroe eponimo alla fine della *Premessa seconda* «ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie. Alcune di esse, certo, non mi faranno molto onore; ma io mi trovo in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita, e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta».¹⁰⁰ Il tentativo di evadere dall'alienazione della norma è

⁹⁸ «È questo *nulla* a costituire il punto di svolta del romanzo: se sul piano mondano [...] Pascal è certamente uno sconfitto, la stessa cosa non può dirsi sul piano sapienziale. Come gran parte delle opere narrative di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* delinea un percorso iniziatico in cui il protagonista, dopo aver acquisito coscienza della vanità dell'operare mondano, dà vita a un contropercorso di spoliazione ascetica che, nelle sue risultanze estreme, gli fa ritenere degna di fede la sola scrittura, per di più utilizzata a fini di monito» (ARTIOLI, *Pirandello...*, 214).

⁹⁹ «La certezza riguarda il nome, la consistenza anagrafica, non la consistenza ontologica. Tanto più per questo il nome è importante: essere è poter essere chiamati. Perdere il proprio nome significa propriamente perdersi, non esserci più. Tutto il grande viaggio di Mattia è stato un viaggio verso la possibilità di essere indipendentemente dal nome, ma la conclusione è stata che, oltre a non aver trovato il proprio essere (il proprio io), ha perduto anche il proprio nome. [...] ‘chiamarsi’ è una funzione della socialità, essere-per-gli-altri. Il che è come dire che l'essere è in mani altrui e consiste tutto in un rapporto» (GIOANOLA, *Pirandello...*, 67).

¹⁰⁰ Con questo romanzo Pirandello inizia a riflettere sulla vita autonoma della parola letteraria e sulla distanza di essa rispetto al suo autore. «Poco importa, in fondo, se colui che scrive l'opera capisce o meno il senso di essa, o sappia ‘vedere che frutto se ne possa cavare’, importa che essa esista, anche se scritta da un morto, per essere trasmessa a chi viene dopo. [...] Il vero e unico senso di questa scrittura invece è quello di esistere, di essere lì, unica testimonianza, oltre la morte,

vocato allo scacco, e tanto più irreparabile in quanto il recupero del passato risulta impossibile, privando di qualunque argine il processo di disgregazione interna del personaggio, che deflagra in tutta la sua virulenza: alla fine lui smarrisce perfino il proprio nome – il nudo significante che pure costituiva tutto il suo ancoraggio ontologico e gnoseologico – ritrovandosi, sciolto da ogni forma, ad osservare la vita dall'esterno e riflettere umoristicamente su di essa. Soltanto l'io narrante costituisce una sorta d'individualità permanente, che volta a volta coincide con la personalità di Mattia, poi con lo sdoppiamento Mattia-Adriano ed infine con l'identità precaria del fu Mattia. Venuto meno il preconconcetto naturalista secondo cui la realtà sia oggettiva e passibile di esser esperita e descritta come tale, ed accingendosi a trascrivere la propria storia nella consapevolezza che dopo Copernico non «par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo» (FP 6), Mattia non intende conformarsi ai canoni della narrativa naturalista, con i tradizionali schemi ed *incipit* che gli propone don Eligio Pellegrinotto, il prete poeta e filosofo che lo incita alla scrittura. A questo proposito, la *Premessa seconda* contiene l'anatema del relativismo, il cui primo responsabile sarebbe stato l'astronomo polacco, il quale, mostrandoci l'«infinita nostra piccolezza» all'interno dell'Universo, insieme alla rovina dell'illusione geocentrica, avrebbe causato il crollo del pregiudizio antropocentrico oltre che la vittoria della filosofia sulla poesia. Qui traspare tutta la nostalgia dell'uomo che vorrebbe recuperare un passato in cui si sentiva al centro di un Cosmo ordinato e provvidenzialmente creato da Dio per lui. Ciononostante, osserva don Eligio, gli uomini rimuovono facilmente la consapevolezza ormai acquisita di essere soltanto dei miserrimi «vermucci», e continuano a nutrire grandi illusioni circa la loro rilevanza come specie; una pascaliana «distrazione provvidenziale», che consente al 'fu Mattia' di riconoscere una certa singolarità ai proprii casi e di registrarli ad eventuale beneficio di qualche sparuto lettore, che in un giorno lontano, rovistando tra i fogli ingialliti e rosicchiati dai topi

di una possibile vita vissuta. [...] In fondo, il famoso frontespizio del romanzo ipotizzato paradossalmente da Pirandello in una lettera all'amico Villari [...], che suona 'Il fu Mattia Pascal. Romanzo del fu Luigi Pirandello', ci risottolinea umoristicamente il concetto [...] che solo la magia della parola rimane, al di là dell'autore, al di là del personaggio stesso» (L. FAVA GUZZETTA, *Rinascere dall'abisso dell'oltre la magia della parola*, in AA.VV., *Magia di un romanzo...*, 70-3).

della biblioteca, si ritrovasse casualmente tra le mani il vecchio autografo di un anonimo narratore.¹⁰¹

Un'autobiografia, seppure simulata, prevede un'identità del narratore e del protagonista. Nel romanzo tale identità è frazionabile: la vita di Mattia prima della fuga, la vita di Adriano, quella di Mattia redivivo; la terza è la grigia esistenza d'un fantasma, prossima alla morte. In un passo dell'articolo *Scienza e critica estetica* Pirandello aveva parlato in termini dichiaratamente binetiani in merito al pluralismo della personalità:

Il nostro spirito, dunque, consiste di frammenti, o meglio, di *elementi distinti*, più o meno in rapporto fra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulti una nuova personalità, che, pur fuori della coscienza dell'*io* normale, ha una sua propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi la coscienza normale, o anche coesistendo con questa, nei casi di vero e proprio sdoppiamento dell'*io*.

Ora questa seconda personalità, nata dalla scissione degli *elementi costitutivi dello spirito*, non è soltanto fornita d'una coscienza a parte, ma anche – si noti – d'intelligenza; [...]. *Con gli elementi del nostro io* noi possiamo perciò comporre, costruire in noi stessi altre individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria intelligenza, vivi e in atto (SE 227).

Che è quel che spesso accade a Mattia ed al suo doppio, Adriano. Lo sdoppiamento riguarda anche le cose e tanti altri personaggi: due figure materne, la mamma e la zia Scolastica; due le donne che Mattia ingravida, Oliva e Romilda; due le gemelle morte prematuramente; due le famiglie con cui convive e da cui scappa; due le donne amate, Romilda ed Adriana (nome doppio del suo); due i filosofi dilettanti che discutono con lui, Lenzi e Paleari; due i Girolamo Pomino a Miragno, padre e figlio; due i finti suicidî; due i veri suicidi, l'anonimo della Stìa ed il giovane di Montecarlo.

A proposito del cognome di Mattia, i critici hanno avanzato molteplici congetture, due delle quali paiono particolarmente verosimili. Il Macchia aveva evidenziato che esso coincide con quello di un divulgatore francese di dottrine

¹⁰¹ Nel *Pascal* «la trasformazione della persona in personaggio è immediatamente realizzata nel momento in cui colui che ha vissuto quella vicenda perdendo la sua identità sociale acquista un'altra identità, l'identità romanzesca, istituendosi come protagonista e narratore. [...] Nella finzione romanzesca il personaggio si è affrancato dal potere dello scrittore, dalla sua onniscienza. Riepilogando, lasciandosi portare dalle sue riflessioni, egli recupera anche un'identità con la rinuncia a essere una persona ma rinascendo nella memoria della propria storia e dunque con il destino del personaggio» (N. BORSELLINO, *Il dio di Pirandello: creazione e sperimentazione*, Palermo, Sellerio, 2004, 130, 139).

teosofiche, autore di due opere presenti nella bibliotechina esoterica del Paleari: Théophile Pascal (1860-1909),¹⁰² il quale in *Les sept principes de l'homme, ou sa constitution occulte* (1895) parla delle personalità successive che assumerebbe l'Ego immortale reincarnandosi; e parzialmente successive, appunto, sono le personalità del protagonista del romanzo, un capitolo del quale porta proprio come intertitolo «Rincarnazione». La seconda ipotesi, secondo cui il cognome di Mattia celerebbe quello del filosofo post-cartesiano Blaise Pascal, poggia sulle parole stesse del narratore – «Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io? Nessuno!» (FP 181) – ma anche su un passo dell'*Umorismo* dedicato alla «buon'anima» di Mattia Pascal, dove troviamo una significativa riflessione del pensatore francese, mutuata da *Le funzioni dell'anima* di Marchesini: «Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo. La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana» (FA 60). Tale concezione appartiene alla metodologia speculativa che il francese prediligeva, quella fondata sul problema morale e sull'analisi psicologica, e rimanda immediatamente all'estremo interesse di Pirandello per tutto quanto riguarda la nozione di pluralismo psichico, finendo per riassumere l'esperienza di Mattia, il quale, tra l'altro, confessa: «In poco tempo, divenni un altro da quel che ero prima».¹⁰³ Un altro passo ancora rimanda all'autore delle *Pensées*, l'osservazione contenuta nella *Premessa seconda* sul fatto che le scoperte di Copernico – definito quasi in chiusura dell'*Umorismo* «uno dei più grandi umoristi» mai vissuti – mettendo radicalmente in discussione la tradizionale

¹⁰² MACCHIA, *Pirandello...*, 42-9; vd. pure GARDAIR, *Jean-Michel Gardair legge...*, 48: «Senza dimenticare il 'Docteur Pascal' di zoliana memoria, anch'egli mattoide la sua parte, impegnato nel sogno, attinto al proprio nome, di risuscitare i morti con delle iniezioni di sostanza nervosa», e SEDITA, *La maschera...*, 20: «Pascal è un cognome presente in Italia nell'area di confine ligure-piemontese; come il corrispettivo Pascale diffuso in tutto il paese [...] è la cognomizzazione del nome Pasquale [...]. Pirandello avrà voluto dare una coloritura ligure al nome del personaggio dal momento che Miragno, il paese di Mattia, è immaginato in Liguria? [...] Il cognome Pascal(e) rimanda evidentemente alla Pasqua ed è quindi allusivo della Resurrezione».

¹⁰³ È uno spazio, quello del romanzo, «la cui ambivalenza, reale e virtuale, ricalca il bipolarismo (in senso anche psichiatrico) della logica della fuga cui attinge la scrittura del doppio: fuga dal padre, anzi dal nome del padre, sotto la maschera di sempre nuovi pseudonimi, e fuga alla ricerca del padre perduto, smarrito nella leggenda delle sue avventure [...]» (GARDAIR, *Jean-Michel Gardair legge...*, 33).

prospettiva geocentrica, avrebbero generato la percezione della piccolezza umana nell'universo.¹⁰⁴

Adriano Meis è un *pastiche* onomastico inventato giustappo- nendo materiali disparati, a rendere un sinolo fortemente ossimorico. Relativamente alla scelta dell'augusto nome imperiale per consacrare la morte del borghesuccio di estrazione cattolica – il “matto” ed imbranato Mattia di Miragno – e la nascita di un uomo di mondo diretto verso una capitale immaginata ad attenderlo –

¹⁰⁴ B. Pascal (1623-62), filosofo e matematico, teorico del caso ed autore di “pirandelliani” aforismi sulla saviezza dei folli, formulò una dottrina che compenetra misticismo e razionalità. Persuaso della valenza non definitiva della ragione, aveva intuito molto di quanto pertiene alla *ratio* inconscia, esprimendolo icasticamente in quel celebre aforisma che è nel frattempo diventato un luogo comune della nostra cultura: «Il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce», laddove il termine «*coeur*» esprime «il suo senso delle profondità interiori della natura umana» (L.L. WHYTE, *L'inconscio prima di Freud*, Roma, Astrolabio, 1970, 78-9). Riflettendo nei *Pensieri* (a cura di P. Serini, Milano, Mondadori, 1985, 52) sui due aspetti collegati della miseria (in quanto essere fisico, l'uomo è un piccolo «atomo» sperduto nell'universo) e della grandezza umana dal punto di vista spirituale, Pascal scrive: «La grandezza dell'uomo sta in questo: che esso ha coscienza della propria miseria. Una pianta non si conosce miserabile»; ragion per cui tutta la dignità dell'uomo risiede nel suo pensiero, il cui potere, tuttavia, non bisogna assolutizzare, al fine di non incorrere nell'errore di superbia degli Stoici e di Epitteto, il quale aveva esaltato «l'uomo come creatura capace di risolvere 'da sola' tutti i suoi problemi e di uguagliarsi a Dio nel possesso della verità» (F. ORSINI, *Quando Pirandello si rifà a Blaise Pascal*, in AA.VV., *Attualità di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Pesaro, Metauro, 2008, 155). La ragione, infatti, non può costituire il criterio immutabile del giudizio umano, perché quando si ritrova coinvolta nella moltitudine delle passioni non è più in grado di dirimere i contrasti ed operare una soluzione: al contrario, dobbiamo riconoscere «il *dualismo* originario e insopprimibile di cui siamo consapevoli per il conflitto della nostra natura con se stessa. I contrasti che ci si manifestano sarebbero impossibili in un soggetto “semplice”; la contraddizione *psicologica* fondamentale è spiegabile solo riconoscendo una duplicità nella natura *metafisica* e nell'*origine* metafisica del nostro io» (E. CASSIRER, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, Torino, Einaudi, I/III, 1978, 568-69). La maggior parte delle dottrine filosofiche – secondo Pascal – sono incapaci di penetrare l'essenza della misteriosa «duplicità» dell'uomo, della presenza concomitante in lui di grandezza e miseria: la verità si può attingere soltanto attraverso la fede nel Vangelo, che testimonia l'ineffabile conciliazione di due nature nell'unica persona di un Uomo-Dio. Pur affascinato dall'astronomia e consapevole del fatto che l'eliocentrismo copernicano aveva cambiato irreversibilmente la tradizionale visione filosofica dell'universo e dell'umanità, Pascal utilizzò l'ipotesi dell'esistenza di eventuali mondi non visibili a occhio nudo per difendere l'idea d'un *cosmos* teocentrico. I riferimenti ai due Pascal paiono assai eterogenei, ma in realtà si giustificano a vicenda. «Prima di tutto» – osserva A.R. PUPINO, *Pirandello o l'arte della dissonanza: saggio sui romanzi*, Roma, Salerno, 2008, 131 – «perché veicolano una duplicità, il che è conforme all'umorista. E poi perché questa duplicità demarca l'istanza morale e l'istanza esoterica o magari metafisica che pur convivono o comunque si riflettono nel Pascal immaginario: l'istanza morale che per quel che rappresenta veicola il grande Blaise, e se ne scorgerà una traccia se pur stravolta in quella rifrazione esterna del fuggitivo che sappiamo essere Tito Lenzi; e l'istanza esoterica o magari metafisica che per quel che rappresenta veicola l'oscuro Théophile, e questa volta se ne scorgerà un'epifania in quell'altra rifrazione esterna del fuggitivo che vedremo essere Anselmo Paleari, teosofa e titolare della “lanterninosofia”».

un libero pensatore, concreto, scafato e *compos sui* – mi pare opportuno rammentare che tali brillanti caratteristiche psicologiche appartenevano al sovrano romano di quell’epoca di transizione precristiana che fu il II secolo.¹⁰⁵ E proprio in un’epoca di confusa “decadenza” e di transizione pensa di essere malamente capitato pure Anselmo, il quale – rivolgendosi all’ospite una delle sue ariose astrazioni – instaura una sottile equazione tra stagioni della vita individuale ed età storiche, osservando come in particolari periodi la collettività umana possa eleggere a valore il “lanternone” di un colore piuttosto che un altro: «E non le pare che fosse rosso, ad esempio, il lanternone della Virtù pagana? Di colore violetto, color deprimente, quello della Virtù cristiana»; e prosegue domandandogli se forse l’uomo della modernità, in cui tutti i lanternoni sono spenti, non debba cercare lumi volgendosi alle «lucerne superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe» (FP 153), per poi citare un carme di Niccolò Tommaseo dedicato alla propria anima (*La mia piccola lampà*) ed al suo destino di “lanternino” imperituro, che potrebbe fare da controcanto ad un prezioso componimento dell’imperatore romano:

Animula vagula blandula,
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula?
Nec ut soles dabis iocos?

Povera anima mia, leggera, dolce,
ospite e compagna del corpo,
in quali luoghi or te ne andrai
pallidi, freddi, spogli?
E non scherzerai come sai tu?¹⁰⁶

¹⁰⁵ A tale riguardo, chi propende per assegnare particolari doti di chiaroveggenza a Mattia-Adriano, a mio parere limitate al solo episodio della vincita al *Casino*, può trovare un appoggio nella documentazione biografica relativa al suo doppio regale: «La chiaroveggenza che ho attribuito ad Adriano non era d’altra parte che una maniera di mettere in risalto l’elemento quasi faustiano del personaggio, quale trapela, ad esempio, nei Canti Sibillini, negli scritti di Elio Aristide e nel ritratto di Adriano vecchio tracciato da Frontone. A torto o a ragione, quando era vicino a morire gli furono attribuite doti più che umane» (M. YOURCENAR, *Taccuini di appunti*, in *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1981, 291).

¹⁰⁶ Metro: dimetri giambici (la trad. è mia). Si tratta d’un componimento che la fusione di *ludus* e di *pathos*, e la melodica grazia neoterica dei diminutivi – con quel molle capriccio di omoteleuti ed assonanze, con gli effetti fonosimbolici resi dall’iterazione del gruppo *-ula*, allusivi alla morbida evanescenza della sostanza spirituale – hanno reso meritoriamente celebre. L’attributo *vagula* significa ‘raminga’, ‘errabonda’, ma anche ‘mobile’, ‘volubile’, ‘instabile’, ‘indefinita’: proprio come è «mutabile e vario» il *lanternino*, l’illusorio «sentimento della vita» per Paleari; il sostantivo *iocus* indica ‘scherzo’, ‘gioco’ ‘burla’, ma al plurale, come qui, pure ‘giochi amorosi’ e ‘poesie leggere’. La

Questo breve frammento, citato da Sparziano nell'*Historia Augusta*, contiene un'apostrofe di compianto all'anima sua nel presentimento della fine, incentrandosi sul contrasto tra la nuda freddezza del sepolcro, che anticipa le lugubri ed oscure lande dell'aldilà, e la dolcezza d'un lume vitale che sta per sfumare definitivamente, in un rimpianto che testimonia la *facies* più pensosa e meditativa, ed insieme giocosamente eccentrica, della personalità del sovrano; il quale, interrogandosi su che destino ultimo toccherà alle due componenti del proprio sinolo, ci consegna in punto di morte un messaggio profondo e scanzonato al contempo, degno del più illuminato saggio stoico: il quale, ben sapendo che il declino del corpo non è mai stato in suo potere e che l'anima, probabilmente, trasmigrerà verso regioni desolate e misteriose, resta capace di accogliere questo naturalissimo evento con un rammarico temperato dal gusto per la riflessione spassionata e faceta.¹⁰⁷ È probabile che lo scrittore girgentino riconoscesse in Elio Adriano delle duplicità da umorista, delle qualità da personaggio *border-line* tra mondo antico e mondo moderno, tanto per l'epoca nodale in cui visse – determinante a caratterizzare in senso originale e lungimirante il suo operato di uomo politico, pensatore e poeta – quanto per la straordinaria apertura mentale e la complessa sensibilità, che nel componimento citato si condensano in quel peculiare atteggiamento morale che Giordano Bruno aveva esemplificato nel celebre motto del *Candelaio*: in

struttura formale attinge ai modelli antichi, in particolare al carme 3 di Catullo, dedicato alla morte del tenero passerotto di Lesbia, che, come l'anima di Adriano, «ora va per un cammino tenebroso».

¹⁰⁷ Barnes cita un brano del volume *Roman Society from Nero to Marcus Aurelius* dello studioso irlandese Sir Samuel Dill, contenente un ritratto dell'imperatore Adriano che nelle linee generali «sembra quadrare assai bene con la figura di Adriano Meis»; poi rileva che, essendo la prima edizione del libro di Dill uscita a Londra nel 1904 (anno di pubblicazione del *Pascal*), gli pare improbabile che Pirandello «abbia potuto leggerlo prima di comporre il romanzo. La fonte principale di Dill è l'antica biografia di Adriano del cosiddetto Elio Sparziano, ma anche in questo caso sembra improbabile che Pirandello l'abbia letto» (BARNES, *La portata della metapsichica...*, 282). Benché non abbia reperito oggettivi riscontri in merito, trovo non di meno del tutto plausibile che lo scrittore siciliano – data la vastità dei suoi riferimenti culturali in ambito umanistico antico (non dimentichiamoci degli anni di studi filologici a Bonn e del «giretto in Germania» di Adriano Meis) – conoscesse non solo la *Vita* di Sparziano, ma anche altre fonti biografiche sull'imperatore romano. A tale proposito, vd. F. ZANGRILLI, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Firenze, Cadmo, 1995, 22: «Lo studio della cultura classica (greca e latina) è parte della formazione umanistica pirandelliana, e la letteratura greca è una delle materie che insegna all'Istituto Superiore di Magistero Femminile di Roma dal 1897 al 1923. In questi anni lo studio dei greci lo aiuta a sviluppare idee di estetica e di poetica sparse nei suoi saggi, che lo rivelano un profondo conoscitore dell'universo greco, dei suoi miti, della sua cultura, della sua letteratura, della sua storia».

tristitia hilaris, in hilaritate tristis. Lo spessore della sua figura, infatti, non si limita a riprodurre lo stereotipo del sapiente che si mantiene osservatore atarassico dell'altrui pantomima esistenziale, ma compenetra quella *dignitas* suprema che sola poteva appartenere ad un individuo cui era toccato in sorte di essere signore assoluto della terra – vale a dire sia in chiave antropologica, come uomo precopernicano, che in senso socio-politico quale *imperator* – con l'autoironica consapevolezza (la stessa di cui parlerà secoli dopo il copernicano Pascal!) della propria immane miseria di fronte ad un evento enigmatico, universale e definitivo come la morte. Più che l'influsso diretto di questo frammento sulla genesi del personaggio pirandelliano – che resta per il momento indimostrabile – quest'analisi comparata si propone d'indagare piuttosto la complessa rete di richiami e di risonanze stabilitasi, pure attraverso echi e reminiscenze inconsce, tra la figura dell'antico modello latino ed il nostro protagonista.¹⁰⁸ Quanto ai possibili significati della citazione di De Meis, prima Morace avanza il fine quesito se essa starebbe in qualche modo «a emblematizzare il contrasto fra l'esegesi laica delle fonti e la interpretazione idealistico-religiosa di esse», per poi rilevare che «il nome del medico-filosofo abruzzese ricorre un'altra sola volta, in *explicit* alla prima parte dell'*Umorismo*, nel corso della rassegna sugli umoristi italiani», dove viene citato poco prima di Capuana, il quale – come sappiamo – fu per Pirandello un essenziale punto di riferimento culturale ed «una sorta di maestro d'estetica».¹⁰⁹ Positivista ed al

¹⁰⁸ Se l'imperatore rimase in Grecia quasi sei anni, tanto da meritare l'epiteto di *graeculus*, greco – a partire dal cognome – si confessa nel 1934 Pirandello ad un periodico letterario greco, svelando la propria ancestrale, direi, predestinazione a farsi “messaggero di fuoco”: «La Grecia è dentro di me. Il suo spirito illumina il mio pensiero e consola il mio animo. Senza averla mai vista, la conosco. Sono della Sicilia, cioè della Magna Grecia e in Sicilia molto di greco ancora sopravvive. Ne sopravvive la misura, l'armonia, il ritmo. D'altra parte io stesso sono di origine greca. Certo, non vi meravigliate, il mio cognome è Pyragghelos (*pyr* = fuoco; *agghelos* = messaggero). Pirandello non ne è che la corruzione fonetica» (da ZANGRILLI, *Pirandello...*, 21).

¹⁰⁹ A.M. MORACE, *Tra De Meis e Meis*, in AA.VV., *Pirandello e Napoli* (Atti del Convegno di Napoli del 29 nov. – 2 dic. 2000), a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002, 320-22. Le mie ricerche tendono ad accreditare la tesi di Sedita accolta da BORSELLINO, *Il dio...*, 53, secondo cui «l'attribuzione al De Meis di una delle due tesi in contrasto è abusiva», in quanto non emerge che avesse «mai manifestato interessi per l'iconografia del Cristo». Inoltre ricordiamo che nella prima edizione del romanzo (e nell'autografo) si legge Giuseppe De Meis. SEDITA (*La maschera...*, 19) ha identificato nel barnabita Leopoldo De Feis lo studioso del monumento di Paneas e padre della dibattuta teoria, il quale sostenne che l'opera fosse un bassorilievo in bronzo e rappresentasse una sorta di *ex-voto* cristiano del sec. II o III raffigurante Cristo e l'Emorroissa: «Sosterremo ancora noi col Gotofredo [...] che la donna supplicante di Paneas sia nient'altro che una Città o Provincia e che l'uomo paludato non sia che l'imperatore Adriano? No davvero» (P. LEOPOLDO DE FEIS, *Del*

contempo idealista, Capuana aveva rinsaldato il proprio orientamento hegeliano attraverso gli studi delle scienze naturali moderne, ove trovava conferma di quanto riteneva fosse stato mirabilmente espresso da De Meis in merito alle «forme poetiche». Poliedrica figura di scienziato positivista ma ostile all'indagine sperimentale, di teorico politico e d'estetica, di pensatore attratto tanto dalle dottrine razionalistiche quanto dalle religiose, De Meis – hegeliano di scuola desanctisiana, ritenuto un profeta dagli intellettuali insoddisfatti dei trionfalismi della scienza – era l'autore di *Dopo la laurea* (1868-'69), un farraginoso romanzo epistolare improntato ad una filosofia hegeliana di stampo mistico-platonico, in cui vi professava una fede assoluta sul potere creativo della ragione umana, oltre che due concetti di portata fecondissima per il mineolo: la creazione artistica è un organismo soggetto alle medesime leggi che governano le «forme naturali», per cui nasce, si perfeziona crescendo per poi decadere ed infine perire; il criticismo moderno ha portato ad esaurimento il soprannaturale sia religioso che poetico, lasciando spazio per un'unica epopea artistica – prosaica, ibrida tra storia e finzione, «senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata di realtà e di riflessione» – quella del romanzo.¹¹⁰ Insoddisfatto delle risposte della scienza

monumento di Paneas e delle immagini della Veronica e di Edessa, estr. dal “Bessarione”, Roma, Tip. Salviucci, 1898, 7).

¹¹⁰ A.C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, Bologna, tip. Monti, 1868, I, 218, 226-27. Per Capuana, tutto imbibito di precetti demeisiani, in epoca moderna sono impraticabili le grandi epopee poetiche, le quali cedono il posto a forme di «lirica prosaica» giocate su brevità, musicalità e riflessione. I temi ricorrenti del «Capuana anticipatore del verso libero» dei *Semiritmi* (1888) vanno «dal dubbio religioso a quello sullo scientismo; da un'ambigua interrogazione dello spiritismo alla fuga nel sogno [...]. L'omaggio salottiero e mondano allontana – nel e attraverso il *divertissement* – i pur densi grumi problematici, nell'ambito di una linea espressiva che smorza le insorgenze drammatiche nel contrappunto comico, nel gioco ludico della parodia o del *calembour* galante, dando al volume un quoziente di ambiguità chiaroscurale, di libero e rasserenante [...] svariare tra una pluralità di innervazioni, risolte “in minore” o in dissolvenza dalla leggerezza inventiva del tono e del ritmo» (MORACE, *Tra De Meis...*, 329): in base a tali fondamenti teorici, l'agrigentino nutrito di estetica capuaniana poteva intravedere nel piccolo carne del *caesar poeta* – tutto orchestrato sopra un contrappunto ironico che volteggia canoro e leggiadro sulla ferrea densità delle interrogazioni commosse e insolubili – una sorta di manifesto *ante litteram* della poetica sperimentale moderna. Quanto ad una possibile interpretazione del *Pascal* in chiave platonica, vd. C. FEDERICI, *Per un'ipotesi di lettura platonica de 'Il fu Mattia Pascal'*, «Quaderni d'italianistica», IV, 1 (1983), 99-110, che pone a confronto l'«allegoria della caverna» esposta nel libro VII della *Repubblica* di Platone con alcuni brani di questo romanzo, insistendo in modo particolare sulla esperienza di Mattia e dei «prigionieri» platonici che si percepiscono come ombre e sull'opposizione tra il buio proiettante illusioni della caverna e la luce intesa come metafora di conoscenza, che riveste un ruolo pregnante anche nella «lanterninosofia» di Paleari.

De Meis, come Pascal, si era messo alla ricerca di soluzioni totalizzanti. Idealista in forte crisi, Pirandello non aveva mai potuto condividere i capisaldi più tipicamente hegeliani di De Meis: la teoria della morte dell'arte e quella evoluzionistica dei generi come forme destinate a morire dopo aver raggiunto il proprio apice; si convinceva, d'altro canto, che la narrativa, e non più la poesia, fosse il genere letterario più congruo a descrivere la prosaica complessità moderna.

Riepiloghiamo: la contesa irriducibile tra il viola cristiano ed il rosso pagano, tra l'imperatore terreno e quello divino, sussiste sopra un tessuto narrativo innervato di emblemi ed eventi cifrati, che viene a porre a confronto due risposte storiche al problema esistenziale. Il composto *Mattia Pascal* "descrive" un moderno inetto, un personaggio stravagante, tormentato e disorientato, il quale, dopo aver fallito nel cercare la felicità nei consolidati *curricula* di tradizione cattolico-borghese, si predispone ad un'evoluzione che, scardinando dalle fondamenta ogni aspetto della sua vita – sociale, affettivo, intellettuale e religioso –, dovrebbe mettere capo alla "resurrezione" di un uomo nuovo. La metamorfosi del nome in *Adriano Meis* adombra i contorni di un individuo caratterizzato da violenti contrasti tanto nel temperamento quanto nelle esperienze che lo attendono: l'agognata libertà da gran monarca si rovescia nella più meschina delle schiavitù; l'ambito distacco da saggio filosofo si rivela mortifero ed impraticabile; l'agnosticismo da umanista laico lascia il posto ad oscure tentazioni metafisiche; la poesia, ancorchè bonaria e riflessiva, del sire tolemaico è superata dalla prosa dell'umorista copernicano, il quale finalmente accetta di consegnarsi al romanzo autobiografico.¹¹¹ La palingenesi del personaggio si risolve nel segno dell'antifresi, della crudele e definitiva deiezione esistenziale, portando alle estreme conseguenze l'iniziale, e già disperata, condizione di estraneità da se stesso e dal mondo. È a questo punto di resa totale dei conti che la nuova consapevolezza da umorista maturata dal protagonista riscatta l'intero suo vissuto sotto il segno del nido materno e del femminile. Da quando ha trovato ricovero nella casa della vecchia zia, dove dorme nello stesso letto in cui era morta sua madre, l'io narrante ci sorprende a dichiarare di avere definitivamente smarrito la

¹¹¹ «Mattia Pascal il copernicano diventa, ma solo brevemente, Adriano Meis il tolemaico: l'uomo tolemaico è un essere libero, intelligente, capace di affermarsi [...] l'uomo moderno si deve rassegnare alla condizione copernicana» (J. FARRELL, *Lo strano caso di Mattia Pascal e Adriano Meis*, in AA.VV., *Magia di un romanzo...*, 84, 86).

percezione della propria identità, ma di avere, al contempo, trovato la pace interiore: quel che era stato di Mattia Pascal è defunto per sempre, ma la “rincarnazione” della sua anima è affidata alle imperscrutabili sorti di un manoscritto anonimo.

IV.5. Dai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* a *Uno, nessuno e centomila*

L'idea primigenia dei futuri *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* risale al 1904, all'indomani della pubblicazione del *Pascal*, quando il nuovo progetto pirandelliano doveva intitolarsi *Filàuri*. La gran parte del romanzo, in realtà, venne composta tra il 1913 ed il '14, diventando prima *La tigre*, poi *Si gira...*: un titolo, il secondo, che fa immediato riferimento al mestiere di operatore cinematografico del protagonista, e con esso venne pubblicato, a puntate, sulla «Nuova Antologia» dal 1° giugno al 16 agosto 1915 e l'anno seguente in un volume edito a Milano dai Fratelli Treves con lievi modifiche. Era il periodo immediatamente successivo all'ingresso italiano in guerra, quando d'Annunzio ed i futuristi celebravano l'estetica della macchina e della guerra condotta con apparati tecnologici, e lo scrittore girgentino interveniva a demistificare “le magnifiche sorti” della propaganda futurista. Nel 1925, il romanzo uscì in un'edizione riveduta e corretta dallo stesso Pirandello per i tipi Bemporad di Firenze con il titolo nuovo e definitivo, che ne mette in primo piano una struttura diaristica suddivisa in sette *Quaderni*, collegabile al romanzo di appendice. L'edizione Mondadori del 1932 è una ristampa di quella fiorentina, riprodotta pressoché fedelmente in tutte le successive edizioni e ristampe Mondadori.

Nonostante il titolo del libro possa far presumere una struttura cronologica chiara ed ordinata, in verità l'asse logico-temporale si snoda in maniera flessibile ed imprecisa, opposta a quella verticale propugnata dai naturalisti: i tempi verbali, ad esempio, si combinano in un quadro volutamente confuso, lasciando alla struttura di diario l'aspetto di una sostanziale finzione. Per di più, la voce narrante del protagonista, in prima persona, inserisce di continuo brani di monologo riflessivo e verboso, che spezzano il flusso narrativo conferendogli un andamento saggistico. Per la precisione, il resoconto per fascicoli presenta due modalità, una di analisi

riflessiva, al presente, l'altra deputata alla narrazione delle vicende, per lo più al passato. Tutto ciò è coerente con un narratore che registra il flusso libero e anarchico della sua memoria e dei suoi pensieri, simulando l'onniscienza che lega insieme i vari frammenti del romanzo; il quale rimane privo di centro e di esplicito disegno, costringendo il lettore ad una fruizione inquieta.

L'*incipit* coagula in poche righe tutto Serafino: la sua ansia d'imparziale osservatore di penetrare le motivazioni profonde che animano i gesti altrui; la lancinante percezione dell'insensatezza indecifrabile delle proprie ed altrui azioni, come della propria solitudine e radicale estraneità alla frenesia generale che lo circonda, talvolta "bollandolo" come un perdigiorno o sfuggendone l'impertinenza dello sguardo; il bisogno urgente di condividere i propri pensieri in un soliloquio che non costituisce soltanto un dialogo con se stesso, ma anche, e soprattutto, l'inconfessato miraggio di comunicare con un prossimo enigmatico ed inavvicinabile:¹¹²

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. [...]

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie.¹¹³

¹¹² Il nome dell'io narrante prefigura il suo destino d'escluso e possiede connotazioni angeliche, proprio come quello di Moscarda: «nel cognome di Serafino è possibile intravedere un *oltre*; anche Gubbio è un toponimo, ma associato a Serafino riceve una mistica illuminazione e si lega all'agiografia francescana dei *Fioretti*. Il nome riprende un appellativo comune di San Francesco «serafico in ardore» (Dante, *Par.*, XI, 37), il cognome rimanda all'episodio del lupo d'Agobio diffuso nella religiosità popolare; insieme nome e cognome segnano di stimate onomastiche la vocazione alla rinuncia del protagonista ridotto ad un traumatico 'silenzio di cosa' [...]. Serafino Gubbio è un mistico depotenziato di ogni carisma che non può più chiamare 'fratello' un altro uomo» (SEDTA, *La maschera...*, 68-9).

¹¹³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, II, 519 (= *Q*).

Appare da subito fortemente pronunciata la componente *voyeuristica* del romanzo, dove il motivo dello sguardo si profila essenziale fin dalle prime righe, alludendo ad un'impersonalità oggettiva da canone verista che verrà progressivamente sconfessato nel corso del racconto. Il tessuto narrativo tace tutte quelle informazioni che ne farebbero una scrittura autobiografica, contribuendo più che mai a quella dimensione di astrattezza che caratterizza la figura del singolare protagonista: non compare alcuna descrizione dei suoi tratti somatici né dei suoi rapporti affettivi; scarse le notizie sulla sua famiglia; niente sulla sua età attuale, che possiamo congetturare intorno ai trentacinque anni; pochi e nebulosi i ragguagli sul suo passato.¹¹⁴ Quando inizia a registrare i suoi appunti, Serafino vive da circa un anno a Roma – la “pascaliana” città decadente sopravvissuta ai propri fasti, che adesso più di prima rappresenta la babelica metropoli della società moderna, popolata da una massa anonima di individui convulsi e smarriti in mezzo al frastuono – e fa l'operatore da otto mesi. Egli si configura da subito come un inetto alla lotta per l'esistenza, un “forestiero della vita” consapevole della propria inettitudine; ma emergono, contemporaneamente, le sue qualità di osservatore attento, dalla vista acuta, che “produce” poco perché riflette a lungo sul senso della realtà; un umorista, naturalmente, abbastanza scafato da saper cogliere dietro le apparenti certezze, al di là della superficiale sicumera dei gesti altrui, il vuoto semantico che attanaglia tutti gli esseri umani. Lui, al contrario, è incapace di rimuovere da sé i dubbi, le domande sul significato delle cose, di tirare avanti come se tutto quel «congegno esterno» e meccanico avesse una qualche logica, come fanno quasi tutti i suoi simili; i quali, probabilmente, preferiscono non farsi troppe domande ed illudersi che quel loro cieco smaniare sia il frutto di scelte coscienti; ignorando che, in realtà, una grande giostra automatica li coinvolge trascinandoli nel proprio moto, facendo sì che tutto accada attraverso di loro, ma pressoché indipendentemente dalla loro volontà. E così, proprio a causa della sua consapevole estraneità, Gubbio diventa non solo il testimone della crisi dell'intellettuale di fronte all'impatto col nuovo mondo industriale, ma pure lo specchio e la voce della coscienza altrui: un paio di muti occhi molesti

¹¹⁴ «Luperini ha opinato che egli sia non ‘un personaggio in carne e ossa’ ma un’ ‘astrazione personificata’. La sua corporeità sarebbe allora irrilevante, nullificata, facendo aggio su di essa il concetto che il personaggio rappresenta. D'altra parte alla ‘astrazione’ può cospirare la stessa onomastica, che nel caso, sempre a vantaggio del concetto evocato, sfoca l'identità somatica della persona» (PUPINO, *Pirandello o l'arte...*, 264).

che riflettono la coda di paglia altrui.¹¹⁵ Come Mattia e Vitangelo, Serafino è un malato della volontà perché ignora ciò che per la società “dovrebbe volere”, perché gli altrui desideri, le mete che attirano la dinamica degli sforzi comuni gli sembrano il frutto di gigantesche illusioni collettive, un inutile sacrificio, un vano agitarsi in un calderone che tutto tritura ed azzera, sia esso il calore di una bella giornata o il passaggio d’un carro funebre.¹¹⁶ Perché non c’è tempo di fermarsi a godere il calore, a sentire il dolore d’una perdita, non c’è tempo per *vivere*. E il riposo non corrobora e non rigenera; è solo una rapida tregua dell’organismo stordito ed esausto, prima di riprendere la corsa insensata. Se l’ipertrofica cerebralità di Serafino ne imbriglia le energie creative, contribuendo a fare di lui un infermo nella volontà che abdica alla vita, il resto dei suoi simili, lungi dal godere di buona salute, è affetto da un morbo altrettanto grave sul piano esistenziale, dato che la somma dei loro atti pare piuttosto il risultato casuale d’un meccanismo conformistico di suggestione sociale, che di opzioni consapevoli, dettate dalla ponderazione e dal libero arbitrio: in definitiva, la condizione di sradicamento ed esilio da sé accomuna tutti – personaggi e comparse della storia, ciascuno a suo modo – nel medesimo destino di Gubbio, assurgendo a metafora della condizione psicopatologica che affligge l’intera comunità umana. A questo punto la voce narrante si confonde con quella dell’autore, insinuando una larvata polemica nei riguardi del costume nostrano d’imitare modelli culturali e stili di vita stranieri – in particolare americani – fondati sulla nuova e massificante civiltà tecnologica, che impongono ritmi vitali malsani: e il tasso di nevrosi collettiva è divenuto tale che la gente riesce a rendere artificiali e macchinose perfino le occasioni di svago, a procacciare le quali, per colmo di paradosso, sono state edificate delle vere e proprie industrie, come la *Kosmograph*, il colosso

¹¹⁵ Nel romanzo si «radicalizza la scissione tra realtà e finzione nella divaricazione fra il coro dei personaggi che vivono la vita senza guardarsi vivere e la funzione del narratore-commentatore [...] che attraverso la macchina da presa tenta l’impossibile conato di decifrare l’oggettività del reale. Il cinema diviene pertanto per Serafino l’incarnazione emblematica della scissura insanabile fra la vita che aspira a riconoscersi, per definirsi, e la vita che, una volta fermata nelle sequenze filmiche, non si riconosce nel proprio dinamismo» (A.M. MORACE, *Tra De Meis...*, in AA.VV., *Pirandello ...*, 343-44).

¹¹⁶ Sono state riscontrate notevoli analogie tra gli anteroi pirandelliani ed il protagonista del romanzo filosofico di Nordau *La malattia del secolo*, tradotto in Italia nel 1888: Guglielmo Eynhardt, infatti, è un uomo d’animo nobile ma inetto a realizzarsi, perché rinuncia costantemente ad affermare la propria volontà nella vita pratica.

cinematografico che ha ingaggiato il protagonista;¹¹⁷il quale, ad un certo punto, emette una profezia apocalittica immaginando un pianeta devastato dalla follia deleteria dell'uomo-macchina, ed esprimendo, al contempo, l'interrogativo di sapore nichilistico se forse un esito catastrofico non possa rappresentare l'unica via di rigenerazione della natura. Si tratta di uno scenario che sembra preludere al funesto presagio che suggella il finale della *Coscienza di Zeno* (1923), dove, su una pagina datata marzo 1916, l'io narrante proiettava l'angoscia per gli eventi bellici alle porte, concependo la visione di un'immane deflagrazione della terra e del suo successivo vagabondare cosmico, ormai «priva di parassiti e di malattie»:

Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò che gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. [...] Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicchè dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza. [...] mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin de' conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo (Q 520).

Un destino beffardo ha intrappolato Serafino in un mestiere velleitario e mortificante, perché privo di creatività: quello di impiegato in uno di «questi lavori *per lo svago*», che lo condanna ad essere un operatore che non opera, una mera appendice della macchina da presa, cioè *una mano che gira la manovella*,

¹¹⁷ Solenne e pretenzioso, il nome della casa cinematografica accosta in una goffa fusione modernizzante due termini d'etimologia greca (*kòsmos*: mondo, universo, quale sistema di elementi armoniosamente ordinati; e *gràpho*: scrivo, registro), alludendo all'ambizione di trascrivere il mondo come insieme di oggetti definiti ed univocamente interpretabili, propria della nuova tecnica artistica; la quale, invece – a giudizio di Pirandello – realizza una forma di spettacolo ingannevole e del tutto estraneo al dominio estetico. Mi giunge, a questo riguardo, una suggestione per analogia dal *Pascal*: come la teoria copernicana, anche il Cinema rappresenta una “cosmografia” rivoluzionaria, in grado di sovvertire la precedente posizione umana nel mondo; se la scoperta dell'astronomo polacco aveva spodestato l'umanità dal suo geocentrismo illusorio, collocandola in un punto imprecisato dell'universo, la cinematografia ritrae l'individuo nell'attuale condizione di *caduta*, contribuendo a perfezionare il suo *status* di esiliato da un Eden, che prima coincideva col centro del cosmo, ora con l'intimità di una casa antica oppure con la dimensione dell'arte vera; parallelamente, il tema del confino percorre una *climax*, che va dal vagabondaggio terreno in un luogo sperduto dell'universo al ricetto presso un ospizio o una *casa* fittizia (come quella del colosso cinematografico), fino all'esilio estremo della modernità alla periferia di se stessi.

dalla quale esige la completa alienazione dal resto del corpo, il quale è tenuto a rimanere estraneo all'attività di quella sola parte; perché «la qualità precipua che si richiede in uno che faccia la mia professione è l'*impassibilità* di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina» (Q 522).¹¹⁸ Eppure, quella stessa mano impegnata per quasi tutto il giorno in un moto inerziale diventa il veicolo della scrittura, il rimedio terapeutico che gli permette di compensare la quotidiana alienazione riscattando un barlume di consistenza e di presenza a se stesso: una conquista resa possibile dalla manuale registrazione dei drammi esistenziali altrui con la *pietas* dell'osservatore umorista, al quale soltanto è dato di scomporre e testimoniare quella realtà vitale che il nero "ragno" azionato da professionisti impassibili può solo divorare, ma non afferrare e restituire nella sua essenza. L'uomo ormai – e qui trova voce per bocca del protagonista la polemica pirandelliana nei confronti dell'arte futurista – dispregia i sentimenti ed idoleggia la Macchina, l'ordigno mostruosamente antropomorfo del quale è diventato schiavo e che con cannibalica voracità ne fagocita l'energia creativa e ne ottunde la mente, fino ad automatizzare completamente la sua vita; col passare del tempo, infatti, a furia di servirla, diventa macchina lui stesso, smarrendo per sempre, insieme al contatto col proprio corpo (e quindi con se stesso), la capacità d'instaurare relazioni autenticamente umane. Ne consegue che l'umanità futura vivrà in una dimensione anaffettiva ed omologata:¹¹⁹

Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchina, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina. L'anima in pasto, in pasto la vita, dovete dargliela voi signori, alla macchinetta ch'io giro. [...]

Già i miei occhi, e anche le mie orecchie, per la lunga abitudine, cominciano a vedere e a sentir tutto sotto la specie di questa rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica (Q 524).

¹¹⁸ Come pone in evidenza la ANGELINI (*Serafino e la tigre...*, 22), qui la macchina riduce a pezzi il personaggio mediante una tecnica che proprio il cinema comico aveva inventato, isolando la parte corporea impegnata nel lavoro e rendendola completamente autonoma, al fine di dissacrare pure la integrità umana e di comporre un discorso visivo privo di logica ed imperniato su associazioni inconse, secondo quanto verrà presto teorizzato dai surrealisti.

¹¹⁹ «Donde il motivo per cui il suddetto romanzo, si colloca in anticipo a pieno titolo nel futuro ciclo narrativo e teatrale della cosiddetta *angoscia delle macchine*, che sottolinea non l'esaltazione del *nuovo mondo meccanizzato*, ove regna la macchina, ma richiama la distruzione totale della nostra civiltà e soprattutto dell'essere umano» (C. BRONOWSKI, *L'ideologia della distruzione dell'humanitas in* Quaderni di Serafino Gubbio operatore, in AA.VV., *Attualità...*, 240).

Anche qui, come nel romanzo successivo, la voce narrante si dispiega in un andamento intellettualistico ed epidittico, che talvolta viene affidato pure ad altri personaggi. Durante la rigida sera invernale del suo arrivo a Roma, con una valigetta «che è tutta la sua casa», Serafino incontra il primo di quei personaggi iniziatici destinati a rimanere all'esterno della società civile, il sassarese Simone Pau – una figura apostolica, dai lisci e «lunghi capelli grigi», dagli occhi guizzanti «furbi, vivi vivi», che dietro le ampie boccate di fumo trasuda nazzareno ascetismo – poiché aspirava ad una dimensione di essenzialità francescana s'è ritirato a vivere in un miserabile Ospizio di mendicizia, nell'illusione di sfuggire così alla tentazione del «superfluo». Dopo aver ascoltato dal compagno ritrovato la confidenza di tutte le sue disgrazie, Simone lo ammonisce con un discorso apparentemente stralunato, in cui cerca di spiegargli che siamo noi a creare le nostre esperienze, attraverso i nostri pensieri e le nostre parole: «Il monte è monte, perché io dico: *Quello è un monte*. Il che significa: *io sono il monte*. Che siamo noi? Siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo. Io sono il monte, io l'albero, io il mare. Io sono anche la stella, che ignora se stessa!» (Q 526). Frasi illuminanti, che inducono Serafino a dubitare, leopardianamente, che la terra non sia fatta per l'uomo, ma per le bestie, per i bruti; i quali, poiché ricevono dalla natura tutto quanto necessita alla loro sopravvivenza, non devono subire, come gli uomini, il tormento del «superfluo», di quell'ansia metafisica che li rende perennemente insoddisfatti di ogni condizione ed «incerti del loro destino». Simone, in realtà, non comprende – commenta tra sé Serafino – che «riducendo al minimo tutti i suoi bisogni, privandosi di tutte le comodità [...] s'è annegato tutto nel superfluo» (Q 528): il quale, a ben vedere, nella civiltà dominata dalle macchine non coincide affatto con l'eccesso dei beni o dei bisogni materiali, ma proprio con quell'irrequietezza filosofica che tanto acutamente pungola il cuore dell'eccentrico amico.¹²⁰ La successiva epifania di un altro deietto della

¹²⁰ A giudizio di SICHERA (*Ecce homo!...*, 406-07), non è casuale che la guida filosofica di Gubbio si chiami Simone, «come il capo della comunità apostolica prima di Cesarea di Filippo, dove, secondo un'antica tradizione ermeneutica, il suo nome da 'canna' (in virtù di uno scavo etimologico che ricollega il *Simon* neotestamentario al greco *simòo*, 'curvare', 'piegare') venne mutato in 'roccia' (*Pètros*, appunto)»; mentre il "Pau" deve interpretarsi «all'interno del sistema onomastico pirandelliano, in cui l'unico riferimento possibile è al "Paulo Post" usato da Pirandello come pseudonimo in alcuni scritti su "La Critica", per indicare un atteggiamento di distanza grazie ad un avverbio opposto al consueto *paulo ante* dei Latini: il rimando al 'poco' di cui Simone si contenta – e che potrebbe fra l'altro sfociare nel contiguo *pauper* – è, in questa luce, assolutamente coerente».

modernità, un vecchio ed anonimo barbone, ridotto ad un mutismo tanto esistenziale quanto artistico dall'aggressività della rivoluzione tecnologica, ricopre un ruolo prefigurante la sorte analoga dell'io narrante. L'uomo, infatti, era stato un appassionato violinista, che per amore dell'autenticità dell'arte si era sempre rifiutato di contaminare la sua musica con l'utilizzo della tecnologia, facendo delle scelte che prima avevano ridotto in malora la florida industria tipografica familiare (pure qui, come per Mattia, emerge un tentativo di rivolta fallita nei confronti dell'ombra paterna) e poi la sua stessa vita. Non riuscendo più a tirare avanti coi proventi della sua arte, «l'uomo dal violino» aveva finito per rifugiarsi a “vegetare” nell'Ospizio, dove «Beve, e non suona più» (Q 536). Per somma ironia della sorte, lo squallido ricetto di mendicanti, luogo di emarginazione sociale per eccellenza, si configura come un crocevia di destini e Serafino incappa nel proprio, dato che una di quelle mattine s'imbatte nella *troupe* cinematografica con cui presto lavorerà, approdata lì con la velleità assurda, cinica e stupida – commenta lui con amaro sarcasmo – di girarvi «*un interno dal vero*». Vi compare perfino un'esotica *femme fatale*, l'attrice russa Varia Nestoroff, una donna-tigre che caccia gli uomini come prede, suscitando maligni pettegolezzi per il suo stile di vita e per un passato turbolento ed equivoco; una bellezza enigmatica da *femme-bête* dannunziana, che mescola grazia ferina ed eterea eleganza; irresistibile nel suo portamento altero, nella felina agilità delle movenze, lo splendore della chioma color del rame, la soavità zuccherina del sorriso, lo sguardo provocante dei grandi occhi glauchi, «fissi e vani a un tempo, e freddi».¹²¹ La memoria di Serafino corre al

¹²¹ È una donna-Nemica che attrae e contemporaneamente respinge, una figura tipica della narrativa ottocentesca, le cui caratteristiche, come abbiamo visto – cioè l'avvenenza, la sensualità eccessiva, l'instabilità del temperamento, la personalità forte ed eccentrica – la rendono inadatta ai ruoli borghesi del matrimonio e della maternità; tanto più che qui – come nel caso della Ginevra dannunziana – tale ritratto è perfezionato in senso negativo dallo stigma peculiarmente maschile della promiscuità sessuale e da quello della crudeltà vendicativa: ciò che trattiene il nostro personaggio dalla deriva nel *cliché* lombrosiano della criminaloide – una tipologia diversa da quella della rea-nata e molto più diffusa, con cui la Nestoroff condivide senz'altro la forte disinibizione se non la predisposizione istero-epilettica – è il magistrale approfondimento delle motivazioni psicologiche che lo animano (Vd., a tale proposito, DD 244, 461-62: «Quelle che più propriamente manifestano una esagerata e continuata libidine, sono insieme criminali-nate e prostitute-nate, in cui la lascivia si mescola colla ferocia. Messalina ne è un esempio. Questo erotismo, che le differenzia dalle donne normali in cui è così debole e tardivo, le ravvicina anche sotto questo punto di vista al maschio, differendone solo per la maggiore e alle volte stranissima precocità. [...] La vendetta è uno dei delitti femminili più caratteristici. [...] Mancando spesso di inibizione, la donna trasforma il menomo contrasto nella lotta per la vita in odio contro chi ne è causa e l'odio in delitto; [...]»). Il nome *Varia*, che sembra riferirsi alla sua personalità polimorfa per la sfuggevolezza dei

proprio passato da studente napoletano, quando pure la bella avventuriera frequentava lo stesso gruppo di artisti ed un giorno s'era recata a Sorrento presso la *Casa dei nonni* Mirelli, una dolce e romita casetta di campagna, tutta spirante di vita antica in un tepore sereno di edenico idillio, portandovi «lo scompiglio e la morte».

La frustrazione esistenziale del protagonista ha radici antiche, gettate nelle esperienze della prima giovinezza, che ne fanno una sorta di “fratello” di Mattia e di doppio degradato dell'autore: orfano di padre, cioè dell'archetipo maschile eminentemente deputato a mediare il suo ingresso nel mondo, l'umanista Serafino viene avviato dalla famiglia agli studi tecnici; quindi compie il suo *curriculum* universitario a Liegi, senza mai poter coltivare fino in fondo la passione per la filosofia e le lettere. Al contrario, si ritrova a fare, e con scarsissimo «profitto»,

intima e tormentosa conoscenza con tutte le macchine inventate dall'uomo per la sua felicità. [...] Mi sono allontanato con orrore istintivo dalla realtà, quale gli altri la vedono e la toccano, senza tuttavia poterne affermare una mia, dentro e attorno a me, poiché i miei sentimenti distratti e fuorviati non riescono a dare né valore né senso a questa mia vita incerta e senz'amore. Guardo ormai tutto, e anche me stesso, come da lontano; e da nessuna cosa mai mi viene un cenno amoroso ad accostarmi con fiducia o con speranza d'averne qualche conforto (Q 548-49).

Gubbio sperimenta su di sé, e fino in fondo, il potere spersonalizzante della macchina, la quale, lungi dal rendergli un barlume di quella felicità per cui è stata inventata, lo riduce ad un automa senza identità per quasi tutto il giorno, in una dimensione di tediosa anestesia emotiva, che lentamente ne atrofizza le facoltà affettive, rendendolo incapace di dare o accogliere qualunque sentimento che non sia un fioco accenno di pietà. Durante le lunghe ore di lavoro, infatti, egli è solo una mano che gira la manovella, e non può odiare né amare nessuno (Q 555). Il suo lavoro è ben remunerato e tutti i colleghi lo stimano per le sue doti professionali: la concentrazione, la precisione e la *perfetta impassibilità*; tutte qualità riassunte in *Si gira*, l'affettuoso nomignolo che gli hanno appioppato in quell'ambiente. Gli attori, tuttavia, nutrono per Serafino una curiosa antipatia, dovuta alla sottrazione vitale che lui infligge loro, trasformandoli da corpi in simulacri inconsistenti, che

comportamenti e la sensualità intensa ma ambigua, ha destato molteplici interpretazioni, talvolta tra loro contraddittorie.

rivivono attraverso un mero «giuoco d'illusione meccanica», davanti ad una platea di spettatori estranei. Con le sue riproduzioni automatiche, la macchina da presa può «offrire a buon mercato al gran pubblico uno spettacolo sempre nuovo, riempie le sale dei cinematografi e lascia vuoti i teatri», realizzando «enormi guadagni» attraverso investimenti d'infima qualità. La macchina uccide la vita con l'ausilio di uomini privi di volto e d'identità, ridotti ad apparenze spettrali. Lo stesso operatore s'immedesima fino a tal punto nel congegno della sua cinepresa da percepire la propria figura scomposta in pezzi disordinati, che essa condivide con un altro corpo, quello della macchinetta:

La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei telaj.

Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso.

Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica. [...]

Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; [...]. Penso che queste mani appartengono ad uomini che non sono più; che qui sono condannati ad esser mani soltanto: queste mani, strumenti. [...] E a poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di diventare anch'io una mano e nient'altro. [...] Cammina *lei* (la macchinetta), adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano (Q 571-73).¹²²

¹²² Le «cupe lanterne rosse» che stenebrano appena il *Reparto del Negativo*, diabolico ventre gravido d'un parto mostruoso, mi paiono un'autocitazione del *Pascal*. Lì il motivo della luce rossa assume un significato polivalente, che oscilla tra positivo e negativo, dato che ora rimanda all'illuminazione apparecchiata per le sedute spiritiche truffaldine, ora al lanternino come flebile sentimento della vita, ora ai valori positivi e fecondi incarnati dalle virtù pagane. Per contrasto, nei *Quaderni* tale motivo ricorre in guise palesemente negative, che tingono la realtà d'un grigio alone d'inconsistenza, di precarietà e di solitudine: all'inizio, nei freddi crocevia deserti della metropoli secolare, è la luce smorta ed artificiale dei fanali che proietta «radi rivèrberi rossastri» sulle «strane ombre» dei passanti, che senza di quelli, per via di metafora, resterebbero completamente al buio (Q 528); qui, è ancora una luce lugubre che rischiarà a fatica un ambiente abnorme e cadaverico, dove innumerevoli mani di operatori anonimi e robotizzati sviluppano i negativi di fotogrammi fissati una volta per tutte d'una realtà fittizia, in quanto già morta. E nel primo quaderno l'oscuro basso fondo dell'Ospizio viene illuminato da lanterne rossastre. A mio parere, la luce fioca e rossastra che colpisce certi luoghi del diario simboleggia il progressivo affievolimento – a causa dello sviluppo della civiltà tecnologica di massa – di quell'energia, al contempo vitale e spirituale, emblemizzata nelle due icone del “lanternino” e del “lanternone” dal signor Paleari, il quale ne denunciava già l'indebolimento ai tempi suoi, contrassegnati dall'automazione e dalla decadenza culturale.

La volgare logica del lucro avvilisce la professionalità degli attori, asservendoli ad un «lavoro stupido e muto», inventato per ingannare il prossimo, che li tiene in una condizione di

esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più [...]. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio [...] (Q 585-86).

La «macchinetta stridula» sul treppiedi è posta in similitudine con un «grosso ragno in agguato» che «succhia e assorbe» la viva realtà degli attori, formando un'immagine che mentre vivifica l'ordigno mediante un processo negativo di animalizzazione in una bestia predatrice e ributtante, significa il percorso compiuto da operatori ed artisti nella direzione esattamente opposta: la disumanizzazione e l'assimilazione al marchingegno tecnologico di membra che si tramutano in protesi meccaniche. Nonostante il suo mestiere sia ben remunerato, Serafino rimpiange i tempi di povertà e dissipazione trascorsi a Napoli in mezzo agli artisti autentici, i creatori dell'arte viva, contrapposta all'attività esteticamente fasulla della nuova industria cinematografica, la quale, fissando e riproducendo come merci immagini registrate arretrata e congela il flusso vitale, dequalificando la professione dell'intellettuale.¹²³ A personificare il ruolo dell'artista romanticamente autentico e sradicato è Giorgio Mirelli, un giovane pittore *bohémien*: il suo aspetto è ispido e trasandato, la carnagione esangue tradisce la segreta consunzione prodotta dalla «divina malattia» dell'arte, il suo animo candido ed ardentemente passionale sembra come divorato da un'ansia febbrile, sovrumaneamente dipartito dalla realtà comune ed irretito dall'eco di arcane voci, udibili soltanto a lui: una personalità inconciliabile con i tempi moderni e vocata ad una drammatica uscita di scena. A Napoli, infatti, Giorgio si suicida per amore di Varia, a causa dell'«orrore insostenibile, che gli s'avventò addosso dall'improvvisa scoperta del tradimento» con il fatuo barone. La mancata adesione alle norme condivise di

¹²³ Erano iniziati nel 1913 i primi contatti di Pirandello col mondo del cinema, al quale riservò per lungo tempo un interesse circospetto e pregiudiziale, imputandogli l'aspirazione di barattare la finzione per realtà, tramite la perniciosa emarginazione del filtro critico della coscienza.

comportamento sociale da parte della Nestoroff fa di lei un'emarginata; ma l'occhio analitico di Serafino sa indagare al di là dei consueti schemi di giudizio, intuendo quale tragica e patetica infelicità si celi dietro la sua crudeltà, efferata ma non sadica, dato che la donna non gode affatto del male che procura; e che la sua ferocia s'alimenta di una rabbia gelida e forsennata. Sulla scorta di approfondite meditazioni, analoghe a quelle che l'autore reperiva negli studi di Marchesini, l'implacabile logica da *raisonneur* che contraddistingue l'io narrante persevera nella sua indagine sull'*oltre* e demistifica le costruzioni con cui l'anima umana è solita autoingannarsi, respingendo qualunque responsabilità sulla propria infelicità oppure negando o camuffando la sostanza delle proprie azioni malvage:

Tutti riconosciamo volentieri la nostra infelicità; nessuno, la propria malvagità; e quella vogliamo vedere senz'alcuna ragione o colpa nostra; mentre cento ragioni, cento scuse e giustificazioni ci affanniamo a trovare per ogni piccolo atto malvagio da noi compiuto, che ci sia messo innanzi dagli altri o dalla nostra coscienza (Q 551).

e da sottile umorista dubita se per caso la tremenda infelicità di chi non può «godere della propria malvagità» possa attenuare con una piccola dose di *pietas* «lo sprezzo per questi malvagi»:

la finzione è, come noi l'assumiamo, una deviazione di sé da sé stesso, ed è, così concepita, un fatto generale, un atteggiamento comune dell'anima umana, per cui si contempla piuttosto la idealizzazione di sé, che non la vera e schietta realtà propria. [...] Non v'è aspetto o elemento della realtà psichica che sia assolutamente esente dalla finzione. Anche il *sentimento* che pur è ciò che *apparisce*, (come è ciò che *apparisce*, la sensazione) può tuttavia essere interpretato fittiziamente, sia per la qualità sua, onde si erra nel classificarlo, sia per il suo grado, onde se, poniamo, è giudicato nobile, si tende a esagerarne l'intensità, e, se ignobile, lo si trasfigura nel suo contrario, e si esalta in sé come documento del proprio personale valore (FA 8, 16-7).¹²⁴

Straordinariamente narcisista ed iperseduttiva, la straniera dapprima irretisce gli uomini esasperando il loro desiderio con le più fini perfidie, finché

¹²⁴ «Il *ragionamento* di giustificazione [...] è una manifestazione parziale dell'istinto della conservazione. Applicato ad una passione oppure ad una qualsiasi credenza, esso è uno sforzo dell'individuo per mantenere il suo stato e per difenderlo contro tutti gli attacchi. Si può paragonarlo ad un assieme di fortzze avanzate che la passione dispone intorno a se per sua sicurezza» (T. RIBOT, *Saggio su le passioni*, trad. it. di S. Behr, Città di Castello, Lapi, 1907, 50).

questi non vengono travolti dalla passione; poi, improvvisamente, li punisce per ciò che percepisce come l'ennesima brutalità da parte d'un eros volgare e superficiale, gettando il proprio corpo tra le braccia del primo arrivato, «per mostrar loro in quanto dispregio tenga ciò che essi sopra tutto pregiano di lei» (Q 558). La sua personalità è afflitta da una forma di scissione nevrotica che la spinge a detestare il proprio corpo e collezionare una serie impressionante di relazioni amorose, nella speranza, inconscia ed inesorabilmente delusa, che prima o poi un uomo che la ama davvero la aiuti a ritrovare se stessa. Come una sorta di specchio, pure la macchina da presa dovrebbe svolgere, per Varia, la medesima funzione di recupero dell'identità, dato che di solito, mentre recita una parte, le sfuggono inconsapevolmente abbozzi di gesti ispirati dal suo sé autentico, i quali deformano la sua figura in espressioni grottesche di una violenza così tetra da far paura.¹²⁵ Ma le tecniche del cinema, inventate non certo per valorizzare l'identità degli attori, bensì per ingoiare la loro vita e restituirla in immagini fisse e predisegnate secondo il progetto registico, rifiutano drasticamente le pellicole impresse con le terrificanti smorfie della diva ed impongono di rifilmare «quasi tutte le scene a cui ella ha preso parte»:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla.

Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace. [...] Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti, e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona. [...]

Nemici per lei diventano tutti gli uomini, a cui ella s'accosta, perché la aiutino ad arrestare ciò che di lei le sfugge: lei stessa, sì, ma quale vive e soffre, per così dire, *di là da se stessa*.

Ebbene, nessuno si è mai curato di questo, che a lei più di tutto preme; tutti, invece, rimangono abbagliati dal suo corpo elegantissimo, e non vogliono aver altro, né saper altro di lei (Q 557-58).

¹²⁵ «La sua esistenza è l'epifania massima della *déchéance* presentificata nel corpo schiavo di Eros e di Thànatos, ma Varia sembra non saperlo, non sentirlo, facendo invece del proprio agire 'fuori', nel mondo, col corpo che attira ed uccide, la strada maestra della fuga dal 'dentro', dall'anima» (SICHERA, *Ecce homo!...*, 413).

Stentando a riconoscersi nelle immagini rimandatele dallo schermo cinematografico, con scioccante sorpresa la coscienza di Varia scopre la frammentazione del proprio io in una molteplicità di volti diversi e coesistenti contemporaneamente. Di fronte alla gabbia della tigre, unica superstite del mondo naturale all'interno d'un paesaggio alienato, Gubbio riprende il filo delle precedenti meditazioni sulla cattiveria umana, contrapponendola alla innocenza ferina: la ferocia degli uomini, diversamente da quella puramente istintuale delle bestie, è perversa, in quanto agisce il male per capriccio, del tutto gratuitamente. Strappando gli animali al loro habitat naturale, il cinema produce anche in loro malattia ed alienazione; ma fa pure di peggio: uccide per davvero un animale per mere esigenze di finzione; per realizzare uno stupido gioco che produce lautissimi guadagni, giustifica un atto immoralmente crudele. E la tigre in cattività, destinata al sacrificio sull'altare dell'idiozia tecnologica, diventa metafora della prigione in cui l'uomo moderno ha volontariamente rinchiuso i propri impulsi profondi: «Chiunque t'osservi da vicino, gode della gabbia che t'imprigiona e che arresta anche in lui l'istinto feroce, che la tua vista gli rimuove irresistibilmente nel sangue» (Q 577).

Mosso da intenti schiettamente conoscitivi, Serafino ha sempre cercato l'imparzialità intellettuale del giudizio, anteponeandola alla soggettività dei propri sentimenti:

Sempre, nel giudicare gli altri, mi sono sforzato di superare il cerchio de'miei affetti, di cogliere nel frastuono della vita, fatto più di pianti che di risa, quante più note mi sia stato possibile fuori dell'accordo de' miei sentimenti. [...] Ma chi era egli (Giorgio) e com'era nelle relazioni con questa donna? Tale, ch'ella potesse amarlo? Io non lo so! Certo, non era, non poteva essere uno – lo stesso – per me e per lei. E come potrei io dunque giudicare da lui questa donna? Abbiamo tutti un falso concetto dell'unità individuale. Ogni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che, variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità. Si spiega così, come uno, che a ragione sia amato da me, possa con ragione essere odiato da un altro. [...] E noi stessi non possiamo mai sapere, quale realtà ci sia data dagli altri; chi siamo per questo e per quello (Q 581-82).¹²⁶

¹²⁶ Il motivo della decodifica prettamente soggettiva del reale, per cui ogni individuo si vede attribuire una molteplicità di volti dallo sguardo altrui, era stato teorizzato dettagliatamente nella novella *Risposta* (1912), contenuta nella raccolta *Scialle nero* e riceverà la sua compiuta esplicazione nell'ultimo romanzo.

Dopo essersi immerso nel mondo ed avervi perduto la casa insieme ad ogni riferimento affettivo, il diarista sembra preferire di osservare la vita altrui, piuttosto che vivere la propria, distaccarsi dalla propria emotività e dalle angosce quotidiane per accogliere in sé gioie e dolori del mondo, come in un pietoso abbraccio di fratellanza universale;¹²⁷ è quanto dichiara rivolgendo mute parole alla signorina Luisetta, che gli ispira da subito un tenero affetto:

Se sapeste come sento, in certi momenti, *il mio silenzio di cosa!* E mi compiaccio del mistero che spira da questo silenzio a chi sia capace d'avvertirlo. Vorrei non parlar mai; accoglier tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io, il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento (*Q* 607).

Dovendo recitare una parte nel filmetto intitolato *La donna e la tigre*, la straniera si reca quotidianamente davanti alla gabbia della tigre, per studiarne la grazia felina delle movenze. Tra lei e Gubbio s'è instaurata una muta comunicazione fatta di sguardi, in cui trascorre la tacita allusione al doloroso ricordo di Giorgio, che l'operatore ha compreso essere la causa del segreto tormento che la dilania, per averglielo letto negli occhi. La sua percezione trova paurosa conferma sul *set*, nel corso delle riprese di una scena in cui Varia interpreta una giovane e selvaggia indiana, che si trafigge eseguendo la conturbante «danza dei pugnali». Un gruppo di comparse travestite da indigeni si dispone in semicerchio per poter assistere alla *performance* in religioso raccoglimento; lei si fa avanti quasi tutta nuda, con solo una fascia tigrata a cingerle la sinuosità dei fianchi. Inizia a dimenarsi freneticamente in una danza rituale e macabra, brandendo due pugnali sfolgoranti di sinistri bagliori, e figgendo con un'ostinazione di sfida gli occhi invasati in quelli ipnotizzati dell'operatore, che iniettati di fascinazione e di sgomento ne seguono la immedesimazione realistica: una potente frenesia di suicidio emana dalla lugubre sensualità della finzione; intanto la tensione di Gubbio s'è tramutata in terrore, ma lui fa appello a tutte le proprie forze per mantenere la calma e

¹²⁷ Anche nella figura di Gubbio, come nella precedente di Mattia Pascal, Pirandello dimostra il principio che la vita o si vive o si scrive: «lo scrittore è colui che non si identifica, che non può e non deve sapere chi è, perché l'identificazione porta a vivere mentre la scrittura nasce da una morte alla vita, da un rifiuto di essa o, che è lo stesso, da un esserne rifiutato» (F. ANGELINI, *Serafino e la tigre...*, 15).

continuare a girare la manovella, aspettando col fiato sospeso il clamore del grido conclusivo, che arriva, finalmente, a ripristinare l'innocua banalità della finzione.

È proprio la sua cordiale predisposizione all'ascolto ad attirare a Serafino una pressante richiesta di confidenza da parte di Carlo Ferro, l'attore siciliano amante della Nestoroff, il quale contempera la grossolanità dell'aspetto e la greve carnalità del temperamento con barlumi d'una tenerezza sentimentale curiosamente ingenua; un fattore decisivo, quest'ultimo, a fare di lui un personaggio stranamente esperto nello scandaglio dell'inconscio e degno interlocutore di Serafino in un dialogo filosofico nel quale prendono corpo i grandi temi pirandelliani: quello del "costruirsi" dell'uomo nella sua completa adesione in una forma che cristallizza il flusso vitale; e l'altro, della impossibilità, per l'individuo, di penetrare le motivazioni autentiche delle proprie azioni. Dopo aver osservato che la società è fatta in modo che «si mentisce inevitabilmente», l'io narrante riflette sui meccanismi subconsci con cui sovente ci autoinganniamo, pur di non riconoscerci responsabili di atti eticamente riprovevoli:

Tante volte avevo pensato anch'io, che ognuno – per quanto probo e onesto si tenga, considerando le proprie azioni astrattamente, cioè fuori delle incidenze e coincidenze che danno ad esse peso e valore – può commettere un delitto *di nascosto anche a se stesso*; che stupii nel sentirmelo dire con tanta chiarezza e tanta efficacia dialettica e, per giunta, da uno, cui finora avevo ritenuto di mente angusta e di animo volgare (Q 622).

L'ultimo capitolo del quarto quaderno è dedicato al tema della pazzia, che viene declinato in tutta la devastante portata delle sue modalità aberranti all'interno della famiglia Cavalea, squassata dalla gelosia paranoica della signora Nene, assumendo notevoli valenze autobiografiche.¹²⁸ La donna ha una «faccia di vecchia bambola scolorita» e due occhi inespressivi «d'una

¹²⁸ «In seguito allo sviluppo della forma paranoica che investiva il mondo intero di Antonietta [...] Pirandello si presentava altro nella mente malata della sua consorte ed ella, a sua volta, mutando la sua personalità, appariva altra. Meno nota tuttavia è la probabilità che anche Alfred Binet vivesse un'esperienza analoga. Anche la consorte dello psicologo francese patì di una forma di malattia mentale. [...] Non è da escludere perciò che, come le scoperte di Pirandello, anche quelle di Binet sulla scissione e sulla pluralità dell'anima si siano maturate attraverso una vicenda autobiografica» (C. ZEPEDEO, *Pirandello e Binet: teatro e follia*, in AA.VV., *Le fonti di Pirandello*, a cura di A. Alessio e G. Sanguinetti Katz, Palermo, Palumbo, 1996, 184).

rigidezza di vetro», dai quali traspare l'angoscia che la divora per le atroci sensazioni di vuoto affettivo («si sente amata soltanto da una cagnal») e le continue ossessioni sulle immaginarie infedeltà del patetico marito; il quale oppone, dal canto suo, un'attitudine passiva di vittima, lasciandosi imprigionare dentro casa e vessare dalle quotidiane scenate di lei, che travalicano la furia più grottesca. Cavalena, del resto, è un medico capace di formulare una diagnosi scientificamente corretta del male che ottenebra la mente di Nene, come apprendiamo dalle parole dolenti di Serafino, deputate a svelare il risvolto tragico che corrode l'esistenza dei tre congiunti, celandosi dietro la ridicolaggine del quadretto familiare:

Polacco m'ha detto che, assalita dalle furie della gelosia, perde ogni ritegno di pudore; e innanzi a tutti [...] sculaccia nude [...] le pretese colpe del marito: colpe inverosimili. [...] denudato, sculacciato, il pover'uomo cerca di tirar sù da ogni parte, per ricoprirsi frettolosamente alla meglio, la sua dignità ridotta a brani. [...] Che colpa ha la moglie, quella sua povera Nene, se è così gelosa? Egli è medico e sa che questa gelosia feroce è una vera e propria malattia mentale, una forma di pazzia ragionante. Tipica, tipica forma di paranoja, anche coi delirii della persecuzione. Lo va dicendo a tutti. Tipica, tipica! Arriva finanche a sospettare, la sua povera Nene, ch'egli voglia ucciderla per appropriarsi, insieme con la figliuola, del denaro di lei! [...] Dice così, povera Nene, perché lei stessa s'accorge che la vita, così com'ella la fa a se stessa e agli altri, non è possibile; è la soppressione della vita; si sopprime da sé, povera Nene, con la sua follia, e crede naturalmente che vogliano sopprimerla gli altri: col coltello, no, chè si scoprirebbe! A furia di dispetti! E non s'accorge che i dispetti se li fa lei, da sé; se li fa fare da tutte le ombre della sua follia, a cui dà corpo (Q 627, 631-32).¹²⁹

Con il passare degli anni, il dottor Cavalena s'è assuefatto ad un *ménage* familiare d'inferno, adattandosi ad incarnare un modello di cittadino, di marito e padre perfetto, per assecondare la pazzia della moglie e nascondere a sé

¹²⁹ È quanto mai agevole rintracciare nel dramma vissuto da Cavalena e signora un'eco della vicenda di Pirandello, il quale era stato tormentato per anni dalla gelosia patologica ed incurabile della moglie. Qui la diagnosi è scientificamente esatta e coerente con la dottrina nosologica coeva, come possiamo riscontrare nell'opera di TANZI – LUGARO, *Trattato...*, II, 771-72: «La gelosia più temeraria e veemente è un ingrediente dei più comuni nella psicologia del carattere paranoico. Quando poi ha occasione d'esplicarsi e di primeggiare, può dar luogo a vere esplosioni di delirio persecutorio. Nella sua genesi psicologica la gelosia paranoica è ben differente da quella gelosia che si manifesta più comunemente come una vera ossessione. I gelosi di quest'ultima specie riconoscono l'infondatezza dei loro sospetti [...]. Invece il geloso paranoico è convinto d'essere ingannato o per lo meno che si tenta d'ingannarlo; [...] ed è spinto ad inchieste segrete, a indagini indecorose, ad atti tirannici o polizieschi o punitivi che si ripetono quotidianamente e che costituiscono per l'altro coniuge il martirio di tutta la vita».

stesso, dietro il paravento dell'incolpevole fatalità della malattia, la propria viltà, che gli fa tollerare non soltanto lo scempio della vita propria, ma pure la infelicità della figlia Luisetta. Oramai, a quarantacinque anni, il poveretto non è più in grado di «riprendere la vita, dopo averne reciso tutte le fila», di scegliere una via di libertà che, in fondo, gli ha sempre fatto troppa paura: «Forse, sotto sotto, mascherato di questa pietà per la moglie e la figliuola, c'è il bisogno di sottrarsi a quella vita precaria e incerta, che non è più per lui» (Q 632).¹³⁰ Pure Aldo Nuti, il barone, vive nel tormento di un'angoscia disperata, dovuta non a rimorso nei confronti di Giorgio – come ha ben intuito Serafino – ma alla passione accecante per Varia; o meglio, alla ferita immedicabile che il gelido contegno della diva ha inferto al suo smisurato amor proprio. Ridotta a brandelli la sua dignità, divenuto uno straccio nell'anima e nel corpo, egli non può ancora ammettere con se stesso una banale e lampante verità, cioè che quella donna s'è presa gioco di lui e della sua boria manovrandolo come un'insulsa marionetta, per poi buttarlo via senza neppure concedersi, proprio come ha fatto con tanti altri cascamorti. Se lo facesse, se riuscisse a gettare la maschera accettando il fallimento della propria falsa autoimmagine, si concilierebbe con la propria coscienza, la rabbia che lo soffoca svaporerebbe ed il suo dolore ne verrebbe immediatamente lenito. Ma lui, come tanti del resto, è troppo abituato a barare con se stesso, a dire una cosa a parole e percepirne un'altra diversa nell'intimo. Da tempo un sordo malessere gli ha tolto il sonno ed ora sfoga la ferocia della sua sofferenza in pianti irrefrenabili; eppure «non sente il suo pianto», preferendo mantenersi distante da sé e dal proprio dolore:

È tra i tanti fenomeni dell'anima umana uno de' più comuni e insieme de' più strani da studiare, questo della lotta accanita, rabbiosa, che ogni uomo, per quanto distrutto dalle sue colpe, vinto e disfatto nel suo cordoglio, s'ostina a durare contro la propria coscienza, per non riconoscere quelle colpe e non farsene un rimorso. Che le riconoscano gli altri e lo puniscano per esse [...] non gl'importa; purchè non le riconosca lui, contro la propria coscienza che pur gliela grida!

¹³⁰ La follia di Antonietta, sposata nel 1894, aveva innescato l'esplosione d'angoscie e nevrosi personali dello scrittore, da sempre tormentato da un cupo rancore nei confronti del padre Stefano. Da bambino Luigi aveva scoperto il sesso oscuramente legato alla morte, quando aveva sorpreso l'unione d'una coppia appartata sotto la Torre di Girgenti vicino al cadavere d'un suicida; sconvolto, aveva scambiato per lamenti i loro gemiti. Deriva probabilmente da questo trauma il motivo dello sguardo *voyeuristico* di Serafino, il quale osserva da fuori le passioni degli altri; a tale proposito, vd. P. PUPPA, *La ideologia dell'uomo e della vita*, in AA.VV., *Attualità...*, 9.

Chi è lui? Ah, se ognuno di noi potesse per un momento staccar da sé quella metafora di se stesso, che inevitabilmente dalle nostre finzioni innumerevoli, coscienti e incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci; si accorgerebbe subito che questo *lui* è *un altro*, un altro che non ha nulla o ben poco da vedere con lui; e che il vero *lui* è quello che grida, dentro, la colpa: l'intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto! Vogliamo a ogni costo salvare, tener ritta in piedi quella metafora di noi stessi, nostro orgoglio e nostro amore. E per questa metafora soffriamo il martirio e ci perdiamo, quando sarebbe così dolce abbandonarci vinti, arrenderci al nostro intimo essere, che è un dio terribile, se ci opponiamo ad esso; ma che diventa subito pietoso d'ogni nostra colpa, appena riconosciuta, e prodigo di tenerezze insperate. Ma questo sembra un *negarsi*, e cosa indegna d'un uomo; e sarà sempre così, finché crederemo che la nostra umanità consista in quella metafora di noi stessi (Q 640-41).

Il Nuti si sarebbe ammalato di una grave forma d'inflammazione cerebrale che gli provoca emicrania, febbre altissima, allucinazioni ed accessi di delirio: è l'ipotesi diagnostica di Cavalea, che deriva dalla tendenza ad individuare la genesi del disturbo mentale in lesioni cerebrali e fattori prevalentemente organici, in linea con quanto sosteneva la contemporanea letteratura psichiatrica; mentre Serafino, pur da profano della scienza, è l'unico ad aver colto la portata dell'origine psicogena di quel male ed a sospettarne un ruolo determinante. Egli è riuscito a dominare la tempesta delle passioni imparando ad osservarla senza identificarsi con essa ed a vivere qualunque esperienza come da una lontananza abissale, che gli consente un'abilità visiva dotata di notevole obiettività. Travolta per parecchi giorni da una crisi violentissima, la mente del barone ritrova una quiete che al narratore pare solo momentanea e terribilmente funerea; egli, inoltre, ha percepito l'atmosfera d'attonita e sinistra precarietà comunicatasi agli ambienti, e perfino agli oggetti, che sono stati muti spettatori della pazzia, investendoli d'un alone di funesto presagio:

Sono stati giorni d'angoscia e di trepidazione. [...] questa tempesta, dico, par che accenni di calmarsi a poco a poco. Se pure non è una breve tregua. [...] La calma, infatti, in cui pare si raccolga a poco a poco l'anima del Nuti, dopo le furie deliranti e l'orribile frenesia di tanti giorni, è tremendamente cupa, proprio come quella di un cielo che si rincaverni. [...] Dobbiamo, vogliamo rassettare un po', alla meglio, noi stessi, e anche tutte le cose che ci stanno attorno, investite dal turbine della pazzia; perché è rimasto non solo in tutti noi, ma pur nella stanza, negli oggetti stessi della stanza, quasi un attonimento di stupore, un'incertezza strana nell'apparenza delle cose, come un'aria di alienazione, sospesa e diffusa.

Invano non s'assiste allo scoppio di un'anima che dal più profondo scagli sfranti e scompigliati i pensieri più reconditi, non confessati mai neppure a se

stessa, i sentimenti più segreti e spaventosi, le sensazioni più strane che vôtano d'ogni senso consueto le cose, per darne loro subito un altro impensato, con una verità che avventa e si impone, sconcerata e atterrisce. Il terrore sorge dal riconoscere con un'evidenza spasmosa, che la pazzia s'annida e cova dentro a ciascuno di noi e che un nonnulla potrebbe scatenarla: l'allentarsi per poco di questa maglia elastica della coscienza presente: ed ecco che tutte le immagini in tanti anni accumulate e ora vaganti sconnesse; i frammenti d'una vita rimasta occulta, perché non potemmo o non volemmo rifletterla in noi al lume della ragione; atti ambigui, menzogne vergognose, cupi livori, delitti meditati all'ombra di noi stessi fino agli ultimi particolari, e ricordi obliati e desiderii inconfessati, irrompono in tumulto, con furia diabolica, ruggendo come belve (Q 656-57).

Qui la follia è dovuta al ritorno esplosivo del rimosso a travolgere un io del tutto incapace di opporre mediazioni e controllo razionale, che si abbandona in un delirio allucinatorio, per cui finanche gli oggetti gli paiono assumere vita propria ed insorgere contro di sé con l'aggressività più estrema. La malattia lascia straripare il flusso vitale lungamente compresso in forme e stereotipi sociali, facendo emergere i fantasmi inconfessati alla coscienza in tutta la loro inammissibile e sconvolgente ambiguità. Ed ognuno dei testimoni impotenti della sciagura si sente invadere dall'angoscia che quella pazzia possa essere contagiosa ed in grado di sconvolgere pure l'equilibrio, già precario, della propria esistenza.¹³¹

Accolto nel teatrale salotto della russa, Serafino resta stupefatto di fronte alla bellezza ineffabile che sprigiona dalle sei tele appese ai muri, dove la sovrumana ispirazione di Giorgio Mirelli aveva saputo trasfondere una luce di vita prodigiosa nell'immagine corporea dell'amata; la quale, con inaudito contrasto, subito dopo si materializza davanti allo sguardo sgomento

¹³¹ *Das Unheimliche* (1919), lo studio di Freud sulla categoria estetica del *Perturbante* – il cui dominio comprende tutto quanto suscita l'effetto di *estraneo, inconsueto, angosciante, sinistro, lugubre, spaventoso* e che per Schelling era «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» – non era stato ancora pubblicato quando Pirandello, nei *Quaderni*, esprimeva concetti in qualche misura affini intorno a quella peculiare sensazione mista di angoscia, sgomento ed alienazione, che pervade lo stato d'animo di quanti si trovano a contatto con la follia. A questo proposito, si veda per un confronto S. FREUD, *Il perturbante*, trad. it. di S. Daniele, in *Opere*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, II, 766, 768, 789: «Jentsch ha rilevato come caso particolarmente adatto il “dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato” [...]. Egli annovera in questa categoria il senso perturbante destato dagli attacchi epilettici e dalle manifestazioni di pazzia, in quanto fenomeni che suscitano nello spettatore il sospetto che processi automatici, meccanici, possano celarsi dietro l'immagine consueta degli esseri viventi. [...] Il profano vede [nella follia] l'estrinsecazione di forze che non aveva supposto di trovare nel suo prossimo, ma di cui è in grado di percepire oscuramente la presenza in angoli remoti della propria personalità».

dell'ospite avvolta nell'aura smorta e laida in cui è precipitata. Il motivo della *caduta*, allora, si manifesta centrale nell'economia del diario: scivolando dalla sfera divina dell'arte – che ne aveva fermato per sempre l'essenza vitale nel miracolo di un'opera d'arte unica ed irripetibile – al turpe degrado della realtà, la modella ha pure adulterato il suo aspetto fisico, per adeguarlo alla volgarità d'uno spettacolo riproducibile all'infinito e diventare strumento di una tecnica che ha sostituito la creatività del sogno con l'artificio dell'automazione. Il dialogo tra Gubbio e la donna è come pervaso dal tema dell'esilio, cioè dalla consapevolezza di una perdita irreparabile d'integrità edenica, che li accomuna rendendoli capaci di comprendersi l'un l'altro. Ciò che li distingue nettamente, tuttavia, è quella compassione che la donna nega a se stessa e agli altri, e che invece costituisce, insieme alla dimissione vitale, lo statuto stesso dell'operatore, al quale infine concede la vocazione alla scrittura. Traumatizzato dall'orribile contrasto arte-vita, Serafino si rende all'improvviso conto della pochezza della realtà in cui s'è calato, animata da drammi e passioni che gli paiono insulsi e vani, pure nella dolorosa tragicità dei loro risvolti. Compiute le tappe del suo percorso iniziatico, egli sente ribadita l'ottusa meccanicità della vita propria ed altrui; e nulla, oramai, può più deviarlo dalla sua riacquisita, professionale impassibilità, unico strumento di registrazione del mondo:

Mi sentii d'un tratto da questa nausea alienato da tutti, da tutto, anche da me stesso, liberato e come vôtato d'ogni interessamento per tutto e per tutti, ricomposto nel mio ufficio di manovratore impassibile d'una macchinetta di presa, ridominato soltanto dal mio primo sentimento, che cioè tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità (*Q* 690).

Per analizzare la personalità dell'io narrante, Gioanola si rifà alla nozione di schizoidia, indicante una dimensione di parziale scissione dell'io e di perdita non completa sia del senso spazio-temporale che dei rapporti col mondo esterno: l'io si percepisce come distaccato da una corporeità avvertita come un oggetto estraneo ed alienato tra altri oggetti, ponendosi contro il corpo-forma alla ricerca di un'autenticità che, in definitiva, s'identifica col nulla. Si tratterebbe, secondo un punto di vista psicoanalitico, di una modalità di autodifesa primaria, che un io debole contrappone alla minaccia di disgregazione totale della personalità proveniente dalla virulenza di pulsioni

inconscie: per esorcizzare i fantasmi dell'aggressività e dell'eros, l'individuo schizoide cerca di tenerli sotto controllo privilegiando l'attività spirituale e razionale, allontanando nel contempo da sé la sfera inconscia collegata al corpo; una strategia che, se da un lato protegge la coscienza dalla follia vera e propria, dall'altro raggela «il soggetto in una siderale lontananza dal mondo, dagli altri, dalla vita», costringendolo in una quotidianità sterile ed insignificante.¹³²

Gioanola individua in un brano specifico del diario l'esemplificazione più eloquente della sensazione di smarrimento dell'io tipica dello stato schizoide. Nel corso di un viaggio notturno nel treno che lo sta portando a Roma, Serafino vive una lancinante esperienza di spersonalizzazione, cioè di totale sradicamento da sé e dalla vita, nel momento in cui si sorprende a confrontare la propria alienazione con la placida consistenza, la «ben curata bestialità» di un inamidato ed impomatato signore di mezza età:

In treno, mi parve di correre verso la follia, nella notte. In che mondo ero? [...] No, né mondo, né tempo, né nulla: io ero fuori di tutto, assente da me stesso e dalla vita; e non sapevo più dove fossi né perché ci fossi. Immagini avevo dentro di me, non mie, di cose, di persone; immagini, aspetti, figure, ricordi di persone, di cose che non erano mai state nella realtà, fuori di me, nel mondo che quel signore si vedeva attorno e toccava. [...] c'erano gli altri, ciascuno a suo modo e col suo mondo e col suo tempo: io no, non c'ero; sebbene, non essendoci, non avrei saputo dire dove fossi veramente e che cosa fossi, così senza tempo e senza mondo (Q 702-03).

Sullo sfondo d'un paesaggio in cui gli edifici della *Kosmograph* deturpano i colori della campagna, gli attori sono declassati a grottesche marionette destinate a recitare pure la parte della propria vita. L'ultimo quaderno si chiude con un doppio finale, in cui finzione e vita coincidono totalmente: quello del film sulla tigre e quello del drammone passionale registrato da Serafino. Tutti i protagonisti del triangolo da *feuilleton* (il Nuti, la Nestoroff e Ferro) si ritrovano sul medesimo palcoscenico: l'evento lungamente presagito

¹³² E. GIOANOLA, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, 88, e Id., *Pirandello...*, 115: «La follia in Pirandello è cosa terribilmente seria [...], perché ha a che vedere con questa fondamentale struttura schizoide, fonte metaforica e metonimica di tutte le strutture testuali. Mattia Pascal ci ha insegnato come la corporeità sia indispensabile all'identificazione: la condizione schizoide è quella in cui, in modo apparentemente paradossale, si tenta un'identificazione prescindendo dalla corporeità».

e temuto sta per avverarsi. Durante la sequenza di una vicenda di caccia, l'operatore riprende una finzione che diventa d'improvviso reale, una scena cruenta che smaschera le più autentiche intenzioni dei protagonisti: il barone entra nella gabbia, ma invece di mirare contro la tigre, punta il fucile contro la Nestoroff e la uccide; subito dopo viene assalito, straziato e divorato dalla belva. Serafino perde la propria impassibilità, ma si autocostringe a dominare il terrore paralizzante per poter registrare l'intera scena e darla in pasto alla macchinetta vorace, riuscendo a realizzare il proprio capolavoro: il «film mostruoso» girato da un arnese famelico, fabbricato per ingoiare la vita umana in senso metaforico, ma che adesso la divora concretamente, fissando la morte sulla pellicola.¹³³ Un'atroce scena finale che evoca l'autodistruzione della umanità, la quale sarà completa e definitiva quando pure la realtà più efferata verrà manipolata per diventare finzione da dare in pasto alla curiosità morbosa degli spettatori.

In seguito allo *choc* Gubbio ammutolisce, così che per comunicare non gli resta che la penna e la carta:¹³⁴ le esperienze estreme sono quelle di cui non si può e non si deve parlare; e da questo preciso momento rinuncia per sempre alla parola, maldestro strumento di pseudocomunicazione, concatenamento gratuito di suoni striduli, inadeguato a significare il mondo, come affermava pure Marchesini:

Nella parola è già un principio di finzione perché essa fissa e immobilizza almeno apparentemente il pensiero, il quale invece, come dicevamo, è per sé dinamico e incessantemente mutevole anche se si riferisca a un unico oggetto. La parola è uniforme e ha funzione abbreviatrice (FA 48).

¹³³ «Questa scena è un discorso simbolico condensato, e precisamente la soluzione e realizzazione visiva delle intenzioni più profonde dei personaggi, l'azione dei loro impulsi e, in certo senso, la soluzione di un enigma psicologico; la soluzione cioè di rapporti ambivalenti, di dipendenza e di odio, che univano queste tre figure ma che si manifestano solo nel momento estremo ed irrevocabile della riproduzione fotografica (e della loro morte). [...] la tigre, la Nestoroff, l'uomo rappresentano, come s'è visto, se stessi in quanto personaggi ed altro in quanto fantasmi dell'immaginazione pirandelliana» (F. ANGELINI, *Serafino e la tigre...*, 29).

¹³⁴ «Nello studio di qualunque malattia nervosa dobbiamo sempre dare una grande importanza alla ricerca delle cause morali. L'impressione viva di una forte emozione può produrre gli stessi effetti di un urto materiale e di una percossa sul capo: vi sono infatti degli uomini che per effetto della paura hanno perduto la conoscenza, o la vista, o la parola, ed altri più sensibili sono rimasti per lungo tempo paralitici, e non poterono più servirsi delle gambe o delle braccia e perdettero la sensibilità» (MOSSO, *La paura...*, 302).

La parabola esistenziale di Serafino – prefigurata fin dall’inizio attraverso l’incontro paradigmatico con l’uomo del violino ridotto al mutismo – è compiuta: insieme all’afasia egli ha raggiunto pure la perfezione professionale, e quel «silenzio di cosa» che lo assimilava alla sua cinepresa è diventato assoluto; da ora in avanti, l’intellettuale muto e defunto alla società può affidare soltanto alla parola scritta la propria missione corrosiva d’interprete disvelante e demistificante della realtà.¹³⁵ E la scrittura sembra essere la più autentica via di salvezza per Serafino contro la minaccia d’integrale dissolvimento della sua personalità.

La composizione di *Uno, nessuno e centomila* s’inserisce in modo dinamico e problematico nel corso dell’attività teatrale di Pirandello. Il romanzo, dopo una lunga e tormentosa gestazione durata «quindici anni di fatica», venne pubblicato a puntate su «La Fiera Letteraria» tra il dicembre 1925 ed il giugno 1926 con una Prefazione del figlio Stefano ed un lungo sottotitolo di sterniana memoria: *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*. Il manoscritto del frammentario ed interminabile monologo di Moscarda costituì un’annosa presenza sul tavolo dello scrittore, al quale servì come una copiosa sorgente di spunti da sfruttare per la creazione di molte altre opere; la sua pubblicazione coincise con il tramonto della felice stagione del romanziere. Nell’intervista rilasciata a Rosso di San Secondo ed uscita sul «Corriere di Sicilia» del 25-26 luglio 1911 Pirandello dichiarava a proposito dell’ultimo romanzo:

Si vedrà in esso un’altra delle caratteristiche fondamentali dell’umorismo, che è appunto la scomposizione operata dalla riflessione di tutti i fantasmi creati dal sentimento. E’ la tragedia tutt’intera d’un pover’uomo che vorrebbe esser *uno* per sé e per tutti e scopre invece di esser diverso in sé e per tutti quelli che lo conoscono, ciascuno a suo modo. E comincia allora a commettere le più segnalate pazzie per scomporsi dal concetto che questi altri si sono formati di lui e per far sì che tutti lo vedano a un solo modo e dei centomila Moscarda che egli è, diventi un Moscarda solo ma quando è diventato un Moscarda solo, si accorge di non esser

¹³⁵ Trovo originale e parzialmente condivisibile la lettura di GIOANOLA (*Pirandello...*, 107), per il quale il destino finale di Serafino di fare il morto in vita era stato annunciato già al principio dalla sua condizione di orfano ed artista girovago e fallito: «Il diventare “una mano che gira la manovella” non è [...] un programma di alienazione che il personaggio rifiuta, ma il traguardo d’arrivo per chi ha integralmente sostituito lo sguardo alla vita. [...] È lo sguardo che ‘macchinizza’ la vita, non è la macchina che disumanizza: la macchinetta da presa non fa che condurre a perfezione un destino originario di esclusione [...], sicché il diventare muto per lo spavento davanti alla scena della tigre che sbrana l’attore non è che la conclusione di un itinerario obbligato».

nessuno. [...] è proprio la tragedia stessa della vita che non può conoscer sé stessa e non può *vedersi vivere*.¹³⁶

Nel 1916 l'opera venne interrotta verso la fine, perché nel frattempo l'autore era impegnato con il teatro. Circa tre anni dopo, il 23 febbraio 1919, intervistato sul «Messaggero della Domenica», egli ne preannunciava il rapido compimento, l'importanza ed il titolo: «In questo romanzo c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e la sorgente di quello che farò»; e più tardi, nel '22, in un'intervista rilasciata su «L'Epoca», Pirandello ne ribadiva la assoluta centralità, sul piano scientifico-filosofico, all'interno della sua intera produzione: «È il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più estreme, alle conseguenze più lontane».¹³⁷ Nell'edizione in volume del '26, per i tipi Bemporad di Firenze, scomparvero il sottotitolo e la Prefazione. La Mondadori del 1932 è una ristampa di quella fiorentina, che viene riprodotta più o meno fedelmente dalle successive edizioni e ristampe Mondadori e Ricciardi.

Il romanzo contiene un fondo autobiografico e trae le sue radici dal manifesto dell'*Umorismo*, esibendo un personaggio che incarna sotto diversi aspetti un'evoluzione di Mattia Pascal, del quale esaspera il relativismo psicologico.¹³⁸ Ha la stessa struttura narrativa del *Pascal*, cioè quella di un racconto retrospettivo condotto da una prima persona, che è, nello stesso tempo il protagonista e la voce narrante. Lo scrittore vi realizza in pieno le esigenze di una narrativa retorica, suddividendo la materia in vari brevi capitoli, ognuno dei quali ha il compito di svolgere una tesi più o meno paradossale per mezzo di esemplificazioni concrete. Talvolta, però, le pressanti finalità retoriche ed umoristiche paiono imbrigliare la libertà creativa e portare ad un manierismo intellettualistico piuttosto esibito. Il protagonista-voce narrante intrattiene con il pubblico dei lettori una lunga “discussione” dall'andamento spezzato e disseminato di svariate digressioni, in uno stile

¹³⁶ Cit. da PUPINO, *Pirandello...*, 295-96.

¹³⁷ Entrambi gli *esternamenti* sono tratti da PIRANDELLO, *Saggi...*, 1133, 1153.

¹³⁸ Sono parecchi i motivi comuni ai due romanzi: l'inettitudine ed il sotterraneo conflitto con il fantasma del padre morto (e rappresentato da un personaggio sostitutivo che ne amministra il patrimonio), il matrimonio fallito, i temi dello sdoppiamento e della scissione dell'io, dello specchio e dell'autocoscienza, la critica di ogni concezione antropocentrica, fino alla teoria della soggettività della conoscenza.

oratorio ed argomentativo finalizzato alla persuasione dell'interlocutore. Egli, infatti, tiene costantemente presente il lettore, chiamandolo in causa dall'inizio alla fine del romanzo come personaggio immaginario, al quale si rivolgono i ben noti «ammiccamenti», vale a dire domande dirette e risposte a possibili obiezioni, oltre a moduli allocutivi, come «Signori miei», «Rifletteteci un poco», ecc. Tra tutti gli anteroi pirandelliani, il protagonista dell'ultimo romanzo è quello più evoluto in termini di autoconsapevolezza. Egli narra a cinque anni dal compimento della sua vicenda, che rievoca quindi al passato; nel frattempo confessa di aver smarrito quasi del tutto la cognizione del tempo: «L'eternità s'è sprofondata in me, non tra questi cinque anni solamente, ma tra un minuto e l'altro. E il mondo in cui vivevo allora mi pare più lontano della più lontana stella del cielo».¹³⁹ Ma non è tanto il rendiconto degli eventi quel che preme al narratore, quanto la registrazione delle riflessioni che essi hanno messo in moto nella sua mente. Pagina dopo pagina le tecniche della scomposizione umoristica – che pure vengono applicate all'analisi impietosa delle illusioni individuali e delle ipocrisie sociali, al fine di dimostrare il carattere relativo di ogni opinione e di ogni verità particolare – conducono il lettore attraverso l'esposizione ragionata delle tappe di un percorso esemplare di trasformazione interiore, culminante nell'annuncio di un messaggio di vita.

La vicenda si svolge a Richieri, un toponimo d'invenzione che potrebbe rimandare a Girgenti, la città che ospita diversi edifici citati nel romanzo, come la Congregazione di Carità, la Badia Grande ed il convento di San Vincenzo, dove Dida, la moglie di Gengè, trascorse tre anni di educandato (e ancor di più la moglie di Pirandello). All'inizio, il *ménage* di Vitangelo sembra quello apparentemente piano e senza problemi di un giovane di estrazione borghese, ereditiere di un ingente patrimonio in seguito alla morte del padre, un ricco e cinico banchiere che esercitava l'usura dietro lo schermo della azienda di credito. Il giovane è sempre stato un “buono a nulla”: non è mai riuscito a laurearsi né a trovare un lavoro; ha sposato una donna accettata senza vera passione, con cui mena un tran tran incolore e conformista; vive di rendita come usufruttuario dei beni di papà, il quale, tra l'altro, a suo tempo lo aveva estromesso dalla gestione della banca di famiglia, preferendo affidarla a

¹³⁹ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, II, 1973, 807 (= UC).

due zelanti amministratori. La fisionomia di Moscarda, come quella di Mattia, appare da subito quella tipica di un malato della volontà, di un indolente, irresoluto umorista riscattato da una vista interiore acutissima; il ritratto di un trentenne immaturo, apparentemente acquiescente alla ferrea volontà paterna, ma in fondo recalcitrante e refrattario ad adattarsi a qualsivoglia ‘forma’ impostagli dal genitore o raccomandatagli dall’ambiente:

per quanto ci si fosse adoperato con le buone e con le cattive, [*mio padre*] non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì, giovanissimo; [...].

Non già, badiamo, ch’io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m’incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo. [...] Ma non mi pareva affatto che quelli che m’erano passati avanti e avevano percorso tutta la via, ne sapessero in sostanza più di me. [...] in fondo alla via, avevano trovato un carro: il loro carro; vi erano stati attaccati con molta pazienza, e ora se lo tiravano dietro. Non tiravo nessun carro, io; e non avevo perciò né briglie né paraocchi; vedevo certamente più di loro; ma andare, non sapevo dove andare (UC 741).¹⁴⁰

La storia prende avvio in una giornata qualunque da uno spunto fortuito ed apparentemente banale: la moglie Dida evidenzia una leggera pendenza del naso sul viso del marito;¹⁴¹ è la scoperta improvvisa e perturbante d’un difetto quasi impercettibile che fino a quel momento era sfuggito a Moscarda, e che mette in moto la prima di una lunga serie di minuziose osservazioni della sua immagine davanti allo specchio, il quale sembra restituirgli, invariabilmente, l’effigie di un «estraneo»:

Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d’essere per me, chi ero io? Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso; [...].

Ma ora pensavo:

«E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. [...] Che relazione c’è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. [...] Per gli altri le mie idee e il

¹⁴¹ Pure la crisi di sdoppiamento del protagonista della novella *Stefano Giogli, uno e due* (1909), nella quale si trovano i personaggi che evolveranno in quelli del romanzo, esplose in relazione al matrimonio, proprio come accade per Mattia e per Vitangelo. Come loro due e Serafino, Stefano è un saggio che si estranea dalla vita, facendo di solitudine e distacco una sorta di filosofia e dedicando il suo tempo agli studi scientifici di psico-fisiologia in merito al problema che lo assilla, quello dello sdoppiamento della personalità.

mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo, fossero molto serie e questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere» (UC 749).

Il motivo dello specchio, simbolo dell'autosservazione che pone di fronte alla propria duplicità, com'è noto ricorre in varie opere pirandelliane; quanto al naso, la letteratura umoristica sulla sua "personalità", per citare soltanto Erasmo, Sterne e Gogol', è assai ricca; e proprio il povero naso schiacciato di Tristram Shandy nell'omonimo romanzo di Sterne, fonte di disquisizioni dotte, sembra il vero antenato del naso moscardiano. Certo, le riflessioni e le digressioni sterniane sono assai diverse dalle meditazioni di Gengè, ma proprio come qui frantumano fino a dissolverlo il flusso spontaneo della narrazione, per esibirne la struttura nei suoi nudi artifici compositivi e retorici.¹⁴² Lo specchio, è noto, rappresenta lo strumento topico sia dello sdoppiamento che della riflessione; e l'atto di scrutare la propria immagine riflessa fa germinare nella mente di Moscarda la sindrome del *raisonneur*, il lungo processo autoanalitico di chi passa dalla condizione di chi «si lascia vivere» a quella di chi prova a «vedersi vivere».

Una delle argomentazioni di fondo della voce narrante è che le idealità ed i concetti umani sono solo effimere costruzioni di una parvenza esteriore di dignità da presentare agli altri, edificazioni illusorie deputate al fissaggio di una coscienza che è sempre fasulla, in quanto frutto dell'oppressione sui sentimenti naturali e spontanei: la personalità costruita così, con tanta fatica, si disgrega in centomila frazioni.¹⁴³ L'uomo comune è erroneamente convinto che la realtà, qual'è per lui, debba essere tale anche per tutti gli altri; al contrario, le istanze di una coscienza – riflette Moscarda – non sono mai qualcosa di assoluto, ma di negoziabile all'interno della continua dialettica che s'instaura tra diverse coscienze:

¹⁴² MACCHIA, *Pirandello...*, 77. «L'antiromanzo di Pirandello si pone davvero fra i primi, in Europa, insieme con il quasi coevo *La coscienza di Zeno* di Svevo, a segnare quella liquidazione della compatta forma ottocentesca che Adorno ha poi indicato come il limite che l'arte ha dovuto superare per attestare nelle stigmate della propria struttura l'impossibilità della conciliazione con la realtà esistente» (A.M. MORACE, *Tra De Meis...*, 345).

¹⁴³ Moscarda, come pure molti altri personaggi pirandelliani – a giudizio di G. GIUDICE, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, 403 – soffre di un "disturbo della personalità", che si può diagnosticare mettendo alcuni tratti del suo carattere insieme a certe sue convinzioni: il senso di evanescenza e di dissociazione dell'io, il sentimento deficitario della propria personalità, le sensazioni d'irrealtà con l'affermazione relativa all'ambivalenza estrema della conoscenza umana.

O a che vi basta dunque la coscienza? A sentirvi solo? No, perdio. La solitudine vi spaventa. E che fate allora? Vi immaginate tante teste. Tutte come la vostra. Tante teste che sono anzi la vostra stessa. Le quali a un dato cenno, tirate da voi come per un filo invisibile, vi dicono sì e no, no e sì; come volete voi. E questo vi conforta e vi fa sicuri (UC 762).

E la natura sostanziale della coscienza, mediante la quale costruiamo le nostre idee sulla realtà, – sottolinea lo scrittore mettendo in bocca al suo *alter ego* il frutto delle proprie indagini – non ha nulla di solipsistico né di squisitamente individuale, ma consiste in una dimensione che si origina ed alimenta per mezzo dei continui scambi ed apporti con le altrui coscienze, dandoci la sensazione rassicurante di essere meno soli, ma rendendo nel contempo quasi irrealizzabile la nostra aspirazione ad autodeterminarci liberamente:

Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo, i nostri occhi non fanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire *gli altri in noi*; e non possiamo sentirci soli (UC 844).

E sul finale del romanzo, con un misto di sarcasmo e di pietà Vitangelo ammonisce il magistrato, l'arbitro per istituzione del bene e del male, che tutte le certezze etiche e professionali, faticosamente edificate a puntellare la sua coscienza, potrebbero un giorno vacillare: «E' bene che lei [...] si tiri gli orecchi per non udire il terribile fragore d'una certa rapina sotto gli argini, oltre i limiti che lei, da buon giudice, si è tracciati e imposti per comporre la sua scrupolosissima coscienza. Possono crollare, sa?» (UC 897).

Dato che non esiste più una verità oggettivamente univoca, le parole – secondo un noto assunto non meno marchesianiano – partecipano del medesimo relativismo gnoseologico e semantico, riflettendo nulla più che le credenze e le illusioni dell'individuo che le pronunzia:

Abbiamo usato, io e voi la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto (UC 769).¹⁴⁴

¹⁴⁴ «Che la tendenza alla “razionalizzazione” della tematica psicologica prevalga nella parte finale del romanzo, già è stato notato dalla critica psicoanalitica: l'io narrante, forse, vuole trovare

Uno dei ragionamenti che ricorre più spesso nel libro, anche in varianti poco significative è il seguente:

Ci fosse fuori di noi, per voi e per me, ci fosse una signora realtà mia e una signora realtà vostra, dico per se stesse, e uguali, immutabili. Non c'è. C'è in me e per me una realtà mia: quella che io mi dò; una realtà vostra in voi e per voi: quella che voi vi date; le quali non saranno mai le stesse né per voi né per me (UC 769-70).

Possiamo rintracciare la teorizzazione del medesimo soggettivismo e relativismo gnoseologico in un importante saggio binetiano del 1905:

Du monde extérieur, nous ne connaissons que nos sensations. [...] à ces sensations viennent s'ajouter de très nombreuses interprétations qui proviennent de la mémoire, du raisonnement et souvent aussi de l'imagination [...]; tous les objets nous sont connus par les sensations qu'ils produisent en nous, et ils ne nous sont connus que de cette manière. [...] nous ne pouvons pas connaître un seul objet, tel qu'il est en lui-même, dans sa nature propre, mais seulement par l'intermédiaire des sensations qu'il éveille en nous. [...] les modifications produites dans l'intérieur de notre système nerveux sont les seuls états dont nous puissions avoir une directe conscience. [...] entre les objets et notre conscience il y a un intermédiaire, notre système nerveux.¹⁴⁵

E' tragico l'avere coscienza di esistere come uomo. E Vitangelo afferma che preferirebbe perdere questa consapevolezza, per poter essere nella totale ignoranza di sé, proprio come una pietra, una pianta o una nuvola, le quali sussistono senza generare separatezza in sé o dal resto della natura. Egli pare

qualche risarcimento e convincere anzitutto se stesso della sua possibilità. Ma [...] l'ossessione suasoria è anche l'altra faccia della caduta di fiducia nella trasparenza della comunicazione» (R. LUPERINI, *Da «Il fu Mattia Pascal» a «Uno, nessuno e centomila»: il "personaggio", il Lettore, l' "Erlebnis"*, in AA.VV., *Nuvole e vento: introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1989, 58-9).

¹⁴⁵ A. BINET, *L'âme...*, 10-12, 16 e 44: 'Del mondo esterno, noi non conosciamo che le nostre sensazioni. [...] a tali sensazioni vengono ad aggiungersi numerosissime interpretazioni, che provengono dalla memoria, dal ragionamento e spesso anche dall'immaginazione [...]; tutti gli oggetti ci sono noti attraverso le sensazioni che essi producono in noi, e non ci sono altrimenti noti che in questa maniera. [...] noi non possiamo conoscere un solo oggetto tale qual è in se stesso, nella sua propria natura, ma soltanto attraverso l'intermediazione delle sensazioni che esso desta in noi. [...] le modificazioni prodotte all'interno del nostro sistema nervoso sono le sole condizioni di cui noi potremmo avere una diretta coscienza. [...] tra gli oggetti e la nostra coscienza c'è un intermediario, il nostro sistema nervoso' (la traduzione è mia).

invaso dallo struggente desiderio di evadere dal chiuso di qualunque ‘forma’ per poter annullarsi nel Tutto universale:

Ah non aver più coscienza di essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdraiati qua sull’erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; [...]. Nuvole e vento. Che avete detto? Ahimè, ahimè. Nuvole? Vento?... Sa forse di essere la nuvola? Né sanno di lei l’albero e la pietra, che ignorano anche se stessi; e sono soli (UC 774).

Il perpetuo flusso vitale in cui si muovono le ‘forme’ irrigidite degli uomini produce di continuo situazioni nuove e variegatissime, in modo che ogni tentativo di vera conoscenza è impossibile: l’uomo può conoscere solo le forme chiuse e definitive, quindi soltanto gli oggetti, le cose morte:

Voi credete di conoscervi se non vi costruite in qualche modo? E che io possa conoscervi, se non vi costruisco a modo mio? E voi me, se non mi costruite a modo vostro? Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma. Ma che conoscenza può essere? E’ forse questa forma la cosa stessa? [...]

Eppure, non c’è altra realtà fuori di questa, se non cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare a noi stessi, agli altri, alle cose. [...]

Ah, voi credete che si costruiscano soltanto le case? Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto (UC 778-79).

La figura del padre di Vitangelo, soverchiante ed estranea, emerge dai recessi della sua memoria come un’epifania raccapricciante: alto, corpulento, il cranio lucido di calvizie «contornato dai capelli rossi», gli occhi glaciali e vacui, l’abituale sorriso, misto di sprezzo e di compatimento, che veniva riservato al figlio con il compiacimento di chi si concede quell’unico «lusso di bontà»; e in quel momento, per la prima volta, lo sguardo del figlio scopre su quel volto una piega che deforma il sorriso in un ghigno sardonico, attraverso il quale l’antico moto di tenerezza paterna assume un’aria «orribilmente maliziosa», facendogli rabbrivire la schiena: «Ed ecco, lo sguardo di quegli occhi vitrei mi teneva, mi teneva affascinato per impedirmi di pensare a queste cose, di cui pure era fatta la sua tenerezza per me, ma che pure erano orribili» (UC 790); completano l’immagine gli accessori del lusso volgare ed infine, come in primo piano, le mani grasse da rapace, le dita pelose e sovraccariche di anelli d’oro. E l’incubo è congenito, si rinnova nella prigionia del nome e delle ‘forme’ fisiche – gli occhi vitrei, i capelli e la barba rossi – trasmesse da

quell'uomo distaccato, che senza volerlo, per cieca necessità del caso, era diventato suo padre, legando irrimediabilmente a sé un individuo dall'essenza del tutto differente, il quale veniva condannato dal seme gettato nel piacere di un istante a diventarne, del tutto involontariamente, il figlio (UC 790-91).¹⁴⁶

Nonostante la fama d'incapace, l'integrazione sociale di Vitangelo è garantita dal suo *status* familiare, almeno finché continui a recitare la sua parte d'ingenuo senza voler indagare i meccanismi che regolano la sua stessa posizione d'agiatazza. Un giorno, però, il figlio imbecille e compiacente decide di rivoltarsi contro l'opprimente fantasma paterno ed esautorare Quantorzo, ma questa contrapposizione, in passato solo latente, diventa via via radicale e persegue una strada del tutto originale: con pacatezza, senza esplosioni di rabbia o violenza.¹⁴⁷ In seguito alla traumatica scoperta di non possedere alcuna identità propria, ma le più svariate personalità, quanti sono gli individui che lo conoscono, Moscarda tenta prima di tutto di liberarsi della scomoda fama di usuraio che i suoi concittadini, del tutto meccanicamente, gli avevano cucito addosso per via della proverbiale avidità di suo padre.¹⁴⁸ E così lo vediamo prodursi in una serie di gesti provocatori ed eccentrici: con regolare

¹⁴⁶ Pure senza presumere alcuna forma di contatto diretto, è interessante osservare come la sensazione di ribrezzo e di orrore suscitata dal recupero alla coscienza di un dettaglio somatico del padre – rimosso dai tempi dell'infanzia e per lunghi anni a causa del suo insostenibile impatto perturbativo – sia costituita di componenti del tutto analoghe a quelle dell'effetto *unheimliche* ("perturbante", cioè angoscioso, sinistro, ambiguo, inquietante) analizzato da S. FREUD, *Il perturbante...*, 761, 786: «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare. [...] Anzitutto, se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con un'emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. [...] questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece affiorato».

¹⁴⁷ Il sentimento di rifiuto che Vitangelo cova nei confronti del padre si riflette anche nella antipatia per il nome che quello gli ha dato, che prefigurando la duplicità del personaggio, accomuna in maniera cacofonica, ossimorica e naturalmente umoristica, un'entità puramente spirituale (*Vitangelo*) all'aspro ronzio d'un moscone (*Moscarda*).

¹⁴⁸ Il senso comune della collettività elabora un *transfert*, scaricando la colpa dal padre al figlio. Quello di Edipo è «forse il mito più ripetuto e sfruttato, tra quanti ne accoglie la produzione pirandelliana: l'altro Edipo (quello più tipicamente freudiano) cammina annidato nell'ombra di questo, salvo esplodere [...] in lembi di furore a lungo covato, di fantasmi ossessivi» (G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, 134).

provvedimento di sfratto, prima fa sloggiare da una catapecchia fatiscante gli “storici” inquilini spiantati e morosi da sempre, Marco di Dio e consorte; poi, sempre mediante formale atto notarile, lascia loro in donazione un appartamento nuovo fiammante. Imponendo la propria volontà ai due vicari paterni ed alla moglie, Vitangelo scopre di poter assumere un’identità, diventando «uno» per gli altri, ma ciò significa, ancora una volta, autolimitarsi, dipendere dall’immagine e dalla opinione altrui, oltre che accettare di nutrire in sé quel bestiale tasso di violenza che la salvaguardia della sfera egoica inevitabilmente comporta. Allora, anziché scivolare nell’illusione di costruirsi un’identità personale fittizia, l’io narrante inserisce lo strappo con l’istanza paterna e l’affermazione della propria dimensione autonoma all’interno di un percorso esistenziale alternativo ed esemplare.

La Prefazione di Stefano Pirandello faceva esplicito riferimento alla follia, ma piuttosto come «vita vivente» foriera di salute che come malattia mentale. Il pazzo in Pirandello è *l’altro* per definizione, quasi *l’alter ego* di ognuno di noi, quello che non ha voluto o potuto plasmare se stesso in una ‘forma’, e che ci conviene emarginare per esorcizzare l’atroce dubbio che sia più savio di noi.¹⁴⁹ La vera salvezza da questo meccanismo generalizzato di rimozione, allora, sarà la consapevole, lucida follia di Moscarda:

Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch’era la strada appunto della mia realtà, quale mi s’era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e precedenti meco.

Ma io ero pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza; voi che pur camminate per questa medesima strada senza volervene accorgere, voi siete savii; e tanto più quanto più forte gridate a chi vi cammina accanto:

– Io, questo? Io, così? Tu sei cieco! Tu sei pazzo! (UC 820).

¹⁴⁹ «Offrendo volti di volta in volta diversi di se stesso, Moscarda si risolve totalmente in personaggio, attua uno smontaggio umoristico delle categorie e dei modelli e della propria identità, frantumata e ridotta a fluido instabile; mentre la scrittura assume la funzione, speculare a questa dissoluzione, di creare un gioco parodicamente mimetico del non-senso della vita, di denunciare l’assurda pretesa della forma di dare spessore a un io ectoplasmatico. È l’esibizione sfacciata dell’*envers du décor*, della struttura narrativa vista dal rovescio dell’arazzo, nella nudità dei suoi artifici retorici e strutturali, nella dissoluzione totale, atomistica, della compattezza del racconto; è la letterarietà che si sostituisce alla realtà [...]» (A.M. MORACE, *Tra De Meis...*, 344-45).

Il brano capovolge dalla radice la nozione di pazzia generalmente condivisa dal senso comune, che la vede coincidere col buio della coscienza e con la sospensione delle categorie razionali: qui, paradossalmente, la follia è *magistra vitae*, indica una meta da agognare e perseguire attraverso un procedimento di loica, sincera e sofferta meditazione. La prima iniziativa pragmatica di Moscarda gli scatena addosso il biasimo e l'indignazione di quanti assistono all'esecuzione dello sfratto dei due coniugi, mentre la seconda gli attira il marchio infamante di pazzo nell'opinione comune, proprio a partire dalla coppia beneficiaria: «Era lo stesso grido di tutta la folla lì davanti la porta: – Pazzo! Pazzo! Pazzo! Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva» (UC 835).

Rifiutare d'ingabbiarsi in una 'forma' significa liberare le energie psichiche, per spenderle in una dimensione esistenziale più consona al principio del piacere ed alle proprie inclinazioni. Moscarda non ha altra scelta che quella della pazzia, dato che l'ambiente borghese da cui proviene definisce solo e semplicemente "pazzo" chi regala o lascia infruttuoso il proprio danaro. E quando preannuncia nientemeno che l'intenzione incomprensibile di togliere le sue quote dalla banca, minacciandone così la liquidazione, scatta rapidamente l'ingranaggio autodifensivo del sistema che lo circonda: tutti – perfino la coppia di miserabili che ha ricevuto i suoi benefici; perfino Dida, sgomenta e furiosa di non riconoscere più il suo stupido Gengè – prendono a dargli del pazzo. Dato che il suocero, la moglie e gli amministratori della banca sperano di riuscire a farlo interdire, Vitangelo allora tenta di correre ai ripari e gioca d'astuzia, cercando la protezione di un eminente vicario del «Dio di fuori», il Monsignor Partanna, promettendogli di convertire il proprio danaro in opere di carità: qualora, infatti, avesse dichiarato apertamente di voler assecondare la voce del «Dio di dentro», l'ostilità dei suoi nemici lo avrebbe subito travolto. Così può liquidare tutti i beni accumulati dal padre in tanti anni di strozzinaggio senza scrupoli, a condizione d'investirli in un ospizio per mendicanti, nel quale più tardi alloggerà lui stesso, lontano dalla città alienante, pago d'indossare la divisa comune, 'informe', di tutti i pensionanti.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Come ha evidenziato F. ANGELINI (*Serafino e la tigre...*, 46), Moscarda compie il proprio percorso esistenziale nel medesimo luogo in cui inizia l'itinerario dell'io narrante dei *Quaderni*: un ospizio di mendicanti: «la perdita dei connotati continua con Vitangelo, mentre permane la frantumazione del corpo perché Serafino sta solo nella mano mentre Vitangelo perde il suo centro di riconoscimento quindi sta tutto nel suo naso».

In quest'ottica d'inedita valorizzazione della follia, assume un ruolo paradigmatico l'episodio occorso durante la visita al Monsignor Partanna, quando d'un tratto Moscarda sorprende sul terrazzino di fronte un uomo macilento, le braccia a croce a mò d'ali spiegate e negli occhi spiritati una risata irrefrenabile e beata: «Ricordo che da uno di quei finestroni si scorgeva il terrazzino d'una vecchia casa dirimpetto. Su quel terrazzino apparve a un tratto un uomo, che doveva essere scappato dal letto con la folle idea di provare la voluttà del volo» (UC 883). Il prelado risponde alla viva curiosità del visitatore con un'insufficienza irriflessa che malcela l'ipocrita consuetudine alla rimozione, liquidando la cosa in due parole; Vitangelo, dal canto suo, si identifica immediatamente col pazzo, specchiandosi in lui: «Ah, sì; è un povero pazzo che sta lì» risponde Partanna, e Moscarda commenta tra sé: «No, sa; non sta lì. Sta qui, Monsignore. Quel pazzo che vuol volare sono io» (UC 884).¹⁵¹

Per bocca dell'io narrante Pirandello dichiara che è impossibile all'uomo conoscersi realmente; e che questo tipo di conoscenza, probabilmente, non sarebbe neppure auspicabile, poiché comporta il sacrificio di un bene prezioso: la spontaneità. Vitangelo, infatti, mette in guardia Anna Rosa sul danno derivante dal ripiegamento solipsistico su se stessi: «Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire. Lei sta tanto a mirarsi in codesto specchio, in tutti gli specchi, perché non vive; non sa, non può o non vuole vivere. Vuole troppo conoscersi, e non vive» (UC 889). È quanto mai interessante scoprire che Ribot aveva formulato dei concetti del tutto simili a proposito del pensiero autoreferenziale e di come esso produca delle immagini artificiali, astratte e pretenziose di se stessi:

[...] riflettere sul proprio *Io* val quanto mettersi in una posizione artificiosa che ne cambia la natura, perché sostituisce alla realtà una rappresentazione astratta. Il vero *Io* è quello che sente, pensa ed opera senza mettersi in mostra dinanzi a sé

¹⁵¹ «La crisi dell'individuo, la polemica contro la società borghese con le sue istituzioni e i suoi ruoli [...] ha in Pirandello uno svolgimento implacabile che, partendo dal riconoscimento della costruzione sociale, giunge alla sua distruzione attraverso un elemento che di questa costruzione fa parte integrale e necessaria: la malattia mentale, con tutto l'apparato terapeutico e repressivo connesso» (BIASIN G.P., *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976, 136). «I preti, i vescovi pirandelliani sono perciò le incarnazioni della rigidità e della desolazione, dell'ipocrisia e della falsità, e, forse perché – ironicamente – più vicini al pensiero e alla consapevolezza della morte, quasi della morte stessa [...], simboli di quella medesima angoscia esistenziale che dovrebbero placare, ma alla quale, del resto, non sa far fronte neppure il sapere laico della scienza» (P.D. GIOVANELLI, *Paradigmi dell'oltre: la frontiera e l'utopia*, in AA.VV., *Attualità...*, 46).

stesso, perché, per natura e per definizione, è un soggetto, e non potrebbe divenire un oggetto se non riducendosi ed adattandosi all'ottica mentale che lo trasforma e mutila (MP 124).

Come Mattia e Serafino, pure Vitangelo, ad un certo punto, avverte la brama struggente di fare dono alla donna di tutta la propria vita, di tutto il proprio essere «per diventare uno come lei avrebbe potuto volermi e per me veramente nessuno, nessuno»: elargire il puro dono di sé, trasformarsi in puro amore significa sapere rinunciare a qualunque scoria dell'ego, e quindi al possesso di Anna Rosa.

In un modo del tutto anarchico, il protagonista sceglie la vita, quella libera da tutte le 'forme' individuali e sociali, quella che non si scruta allo specchio per *vedersi vivere*, e che non porta niente a conclusione, a meno di rovesciarsi nel proprio opposto, la morte.¹⁵² Nelle battute conclusive del romanzo, che suonano gravi quasi a comporre un solenne epitaffio, Moscarda ci appare come un lucido smemorato, finalmente immerso nella serena contemplazione di un'immagine panica e pacificatrice, nell'atto di pronunciare con accenti lirici intensamente ispirati le verità esistenziali, prive di risvolti metafisici ma profondamente mistiche, cui è giunto dopo una tormentosa odissea interiore. *Vivere*, ma vivere davvero, significa rinunciare ad ogni etichetta, a qualunque artificiosa costruzione dell'ego o del senso comune, a partire dal proprio nome, primo ed ultimo stigma del vincolo sociale. Tutto ciò sarebbe pura follia per l'uomo della strada; ma soltanto così – senza più identificarsi nel proprio nome né nella propria carne separata dagli altri corpi, ma percependosi come creatura viva ed indistinta dalle altre che formano l'incanto della natura – è possibile arrestare il vociare contorto dei pensieri coscienti e reintegrarsi come fibra del flusso vitale cosmico:

¹⁵² Dopo aver percepito dentro di sé il palpitare feroce di un'istanza individualistica che rivela la "bestia", Vitangelo sente di volere rinunciare all'intento di forgiarsi una personalità. «Se la violenza dello sguardo altrui [...] aveva costituito l'avvio del romanzo, il protagonista s'imbatta ora in un altro tipo di violenza, questa volta sgorgata dall'intimo, di fronte alla quale arretra con sgomento. Per trovar scampo da un'identità fittizia, suo unico puntello negli anni di nescienza, si era imbattuto nella dispersione dell'io, nel dramma di sentirsi *nessuno*. Ma come affiora un barlume di autenticità [...] a farsi largo è il lato minaccioso dell'identità: per essere *qualcuno*, occorre differenziarsi dagli altri, affermare il proprio sé, lasciarsi afferrare dalla volontà di potenza. Prende quota, qui come altrove, l'acredine antinietszschiana di Pirandello [...], si capisce subito che Vitangelo Moscarda non sarà mai *qualcuno* e che il Dio di dentro, agendo sempre per via negativa, gli ha impartito il più salutare degli ammonimenti» (ARTIOLI, *Pirandello...*, 253-54).

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome di oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra tutti gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. [... *un nome*] Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori (UC 901-02).

La natura, se resta leopardianamente estranea all'uomo, lo fa soprattutto in relazione al "superfluo" su cui meditava Serafino Gubbio, cioè alla sua esigenza di assegnare alla vita significato e valore; ma ora, lungi dal destare orrore per i suoi meccanismi di sorda e necessaria casualità, viene esaltata come simbolo di compiutezza vitale proprio nella sua dimensione ontologica dispersiva e caotica. Ha l'icasticità di una formula battesimale per una imminente palingenesi questa di Moscarda, anche se pare esprimere la conquistata adesione ad una verità psicologica piuttosto che religiosa – la differenza ontologica tra l'*io* artificioso (e quindi la categoria pirandelliana di "maschera") e l'*io* reale – secondo un sistema di riflessioni che può rintracciarsi nell'analisi marchesiniana. Quand'era ancora un nevrotico e compiaciuto *raisonneur*, egli aveva sperato che la propria tenace autoconsapevolezza gli consentisse d'individuare nella sua vita e di sciogliere tutti quei nodi che gli impedivano di realizzare l'armonia interiore in unione col libero gioco della spontanea vitalità universale; ma ad un certo punto, dopo aver compreso che anche l'autocoscienza, col suo fissare e costruire altre 'forme', non gli era soltanto divenuta superflua ma di totale intralcio alle sue aspirazioni più profonde, sente di voler scivolare nel cieco oblio di sé, verso una dimensione psichica prevalentemente inconscia ed indistinta, analoga all'energia che anima il creato nel suo perenne divenire.¹⁵³

¹⁵³ «Questo fatto era noto a filosofi, mistici, psicologi, e uomini e donne comuni di tutti i tempi: impara a conoscere te stesso ad ogni costo, quando lo ritieni necessario, ma poi rivolgiti a qualcosa in cui puoi dimenticare te stesso. [...] Il fine principale del pensiero conscio, la sua funzione neobiologica, può essere in primo luogo identificare, e poi eliminare, i fattori che la

Non ci è dato concludere, tuttavia, se Vitangelo sia pervenuto ad una condizione di salute o di malattia; del tutto pirandellianamente queste due comode semplificazioni vengono lasciate da parte (la Vita non conclude!), così che sta a noi lettori sospendere il giudizio sulla questione oppure scegliere di credere che il protagonista è guarito, avendo in qualche modo ritrovato sé stesso, o viceversa – come fanno alcuni critici – che è diventato pazzo completamente («non più in sé, ma in ogni cosa fuori»), essendosi la sua personalità frantumata irreversibilmente, secondo una lettura di «*scomparsa della personalità*» che possiamo rintracciare in Ribot:

Senza toccare l'estasi, i metafisici panteisti hanno parlato di uno stato in cui lo spirito ci crede «sotto la forma dell'eternità», sembra a sé stesso quasi fuori del tempo e dello spazio, libero da ogni modalità contingente, e che forma un tutto con l'infinito. [...] sembra come una assoluta confisca dell'attività mentale per una sola idea (positiva per i mistici, negativa per gli empirici), ma che per il suo alto grado di astrazione, contraddice ed esclude ogni sentimento individuale.

L'illusione svanisce appena viene percepita una qualunque volgarissima sensazione. Tale stato non è al di sopra o al di sotto della personalità, ma all'infuori ed al di là di essa (MP 175-77).

Io ritengo che entrambe le interpretazioni abbiano qualcosa di valido, e che dobbiamo concepire un radicale, umoristico ribaltamento delle categorie del senso comune: da persona “normale” ed inserita nel consorzio civile, Moscarda si era sentito inautentico e privo d'identità; ora, la sua nuova dimensione, del tutto disfunzionale rispetto alle aspettative sociali, fa di lui un emarginato e senza dubbio un pazzo. Un pazzo che aveva desiderato ardentemente e perseguito fino in fondo la libertà dalle mille catene della “forma”, che gli impedivano di assaporare la folle «voluttà del volo»; e che lucidamente ha voluto tradire e scardinare una dopo l'altra tutte le labili

evocano» (L.L. WHYTE, *L'inconscio prima di Freud*, Roma, Astrolabio, 1970, 38). Il 13 maggio 1926, scrivendo ad Ojetti a proposito del romanzo, lo definisce «“sconclusionato”, forse perché, partendo da un'iniziale “umoristica dislocazione della persona”, coglie finalmente la reale dimensione dell'*io diviso* nell'ascesi e nella vertiginosa immersione nell'*oltre*. L'estraneità a sé stesso diventa trasformazione proteiforme; [...]. La stramba esagerazione di un matto si proietta nell'allucinazione onirica del perturbante *ritorno del rimosso*: l'apparizione del fantasma paterno emerge da un'*imago*, estranea e nemica, e il protagonista, per autorigenerarsi, dovrà uccidere l'altro sé stesso e compiere il parricidio, per vedere “alterate” tutte le sue “altre realtà”. [...] La lucidità visionaria, ai confini dell'*essere*, trova il varco nella liberazione pacificatrice della follia. Forse proprio per questo il romanzo rimase incompiuto per tanti anni (1909-1926); Pirandello assorbe nella scrittura i riverberi della follia della moglie e ne fa uno strumento di autoterapia e di autoanalisi» (C. DI LIETO, *Pirandello Binet e “Les altérations de la personnalité”*, Napoli, Esselibri, 2008, 71-2).

costruzioni che edificavano la sua esistenza incolore per poter finalmente ricongiungersi col proprio vero sé.¹⁵⁴

¹⁵⁴ «In effetti l'unica via di fuga per il soggetto sarebbe quella di una totale ma irrealizzabile autodeterminazione, che gli consenta di prescindere dalla sfera inautentica che attesta la sua dipendenza dagli altri – segnatamente, da tutte le forme che il soggetto non ha potuto darsi, ma di cui ha subito l'imposizione: il ruolo sociale, il nome e il corpo. [...] Per essere veramente se stessi, ormai l'abbiamo compreso, occorre abbandonare la vita: ridursi a puro sguardo, come Serafino Gubbio, o sprofondare in un vago misticismo naturalistico, come Vitangelo Moscarda» (M. MANOTTA, *Luigi Pirandello...*, 55-6). A conclusioni analoghe giunge la fine analisi di LUPERINI (*Da «Il fu Mattia Pascal»...*, 54): «Il narcisismo della autoriflessività e della affermazione di sé è superato [...]. Paradossalmente l'unica salvezza dell'io starebbe nella sua dissipazione all'interno della inidentità fluttuante dell'esistenza, nella immersione nella transitorietà e molteplicità variabile della fenomenicità pura. L' "uno" deve divenire "centomila"».

BIBLIOGRAFIA**CRONOLOGIA DELLE OPERE****1869**IGINO UGO TARCHETTI, *Fosca*.**1876**CESARE LOMBROSO, *L'uomo delinquente*.**1879**LUIGI CAPUANA, *Giacinta*.**1880**JEAN MARTIN CHARCOT - PAUL RICHER, *Le indemoniate nell'arte*.**1881**ANTONIO FOGAZZARO, *Malombra*.**1883**MATILDE SERAO, *Fantasia*.EMIL KRAEPELIN, *Trattato di psichiatria*.

1884

LUIGI CAPUANA, *Spiritismo?*
A. MOSSO, *La paura.*

1889

LUIGI CAPUANA, *Tortura.*
FEDERICO DE ROBERTO, *Ermanno Raeli.*
GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere.*

1890

LUIGI CAPUANA, *Profumo.*

1891

FEDERICO DE ROBERTO, *L' Illusione.*
GABRIELE D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo.*

1892

GABRIELE D'ANNUNZIO, *L' Innocente.*
ALFRED BINET, *Les altérations de la personnalité.*

1893

MAX NORDAU, *Degenerazione.*
CESARE LOMBROSO – GUGLIELMO FERRERO, *La donna delinquente.*

1894

FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*.

ENRICO MORSELLI, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali*.

CESARE LOMBROSO, *L'uomo di genio*.

1895

FEDERICO DE ROBERTO, *L'amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*.

ANTONIO FOGAZZARO, *Per una nuova scienza*.

1901

LUIGI CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*.

SIGMUND FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*.

1904

LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*.

THÉODULE RIBOT, *Le malattie della volontà* [1883].

1905

EUGENIO TANZI - ERNESTO LUGARO, *Trattato delle malattie mentali*.

GIOVANNI MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima*.

1908

SIGMUND FREUD, *Il romanzo familiare dei nevrotici*.

LUIGI PIRANDELLO, *Arte e scienza*.

LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*.

1915

LUIGI PIRANDELLO, *Si gira...* (poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*).

1919

SIGMUND FREUD, *Il perturbante*.

1926

LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*.

1929

FEDERICO DE ROBERTO, *L'Imperio* (postumo).

Bibliografia di testi utilizzati come supporto metodologico:

AA.VV., *La psicologia in Italia: una storia in corso*, a cura di G. Soro, Milano, FrancoAngeli, 1999.

CAVALLI PASINI A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982.

NAY L., *Fantasma del corpo, fantasmi della mente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

Bibliografia generale relativa ai temi trattati:

AA.VV., *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Bari, Laterza, 1981.

AA. VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991.

AA.VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna: atti di seminario (Trento, Maggio 1992)*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993.

- AA.VV., *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione. Personaggi e scenari*. Seminario di studi, atti a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, TEP, 1994.
- AA.VV., *Palinsesti freudiani. Arte, letteratura e linguaggio nei verbali della Società Psicoanalitica di Vienna (1906-1918)*, a cura di M. Lavagetto, 1998.
- AA.VV., *La psicologia in Italia: i protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali: 1870-1945*, a cura di G. Cimino, N. Dazzi et alii, Milano, LED, 1998.
- ANGELINI F. - MADRIGNANI C.A., *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Roma - Bari, Laterza, 1975.
- ARDIGÒ R., *Elementi di psicologia*, Firenze, Sansoni, 1895.
- ID., *Scritti vari, raccolti e ordinati da G. Marchesini*, Firenze, Le Monnier, 1921.
- BÀRBERI SQUAROTTI G., *Dall'anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982.
- BIASIN G.P., *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976.
- BINET A., *Les altérations de la personnalité*, Paris, F. Alcan, 1892.
- ID., *L'âme et le corps*, Paris, E. Flammarion, 1905.
- BOTTIROLI G. - FERRARO G., *Soma/psiche*, in *Enciclopedia*, XIII, Torino, Einaudi, 1981, 219.
- BOURGET P., *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Plon-Nourrit, 1890.
- BOZZANO E., *Ipotesi spiritica e teorie scientifiche*, Genova, A. Donath, 1903.
- CAGLI V., *Malattie come racconti: la medicina, i medici e le malattie nelle descrizioni di romanzieri e drammaturghi*, Roma, Armando, 2004.
- CANGUILHEM G., *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998.
- CASADEI A., *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- CASTIGLIONI A., *Storia della medicina*, I e II, Milano, Mondadori, 1948.
- CHARCOT J. M., *Lezioni cliniche dell'anno scolastico 1883-84 sulle malattie del sistema nervoso*, a cura di D. Miliotti, Milano, Vallardi, 1886.
- ID. - RICHER P., *Le indemoniate nell'arte* [1880], Milano, Spirali, 1980.
- CIMINO G., *La mente e il suo substratum. Studi sul pensiero neurofisiologico dell'800*, Pisa, Domus Galilaeana, 1984.
- CONTINI G., *La Letteratura Italiana Otto-Novecento*, Milano, BUR, 2001.
- COSMACINI G., *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale (1348-1918)*, Bari, Laterza, 1987.
- CROOKES W., *Nouvelles expériences sur la force psychique: recherche sur les phénomènes du spiritualisme*, Paris, Librairie des Sciences Psychologiques, 1897.
- CURRERI L., *Seduazione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, in ON, XVI, 3-4, 1992.
- DAVID M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966.
- DEBENEDETTI G., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

- ELLENBERGER H.F., *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1972.
- FERRARI S., *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*. Bari, Laterza, 1994.
- ID., *Psicologia come romanzo. Dalle storie d'isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea, 1987.
- FERRI E., *I delinquenti nell'arte ed altre conferenze e saggi di scienza ed arte*, Torino, UTET, 1926.
- FOUCAULT M., *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1980.
- FREUD S., *Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1967.
- ID., *Opere*, I e II, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006.
- ID., *Isteria e angoscia*, introduzione di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1974.
- GALIMBERTI U., *Dizionario di Psicologia*, I, II e III, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006.
- GETREVI P., *L'incerta favola del personaggio 1881-1923: il romanzo italiano*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1995.
- GHIDETTI E., *Malattia, coscienza e destino: per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- ID., *Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento*, «Il Ponte», XLII, n. 6 (nov.- dic. 1986), 104-21.
- GIOANOLA E., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991.
- ID., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- GUARNIERI A., *Metamorfosi e fantasmi nella narrativa italiana fra Otto e Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2004.
- GUGLIELMINETTI M., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, 30.
- KRAEPELIN E., *Trattato di psichiatria* [1883], Milano, Vallardi, 1907.
- LAVAGETTO M., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, 1985.
- LOMBROSO C. – FERRERO G., *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino, F.lli Bocca, 19153.
- LOMBROSO C., *Delitti di libidine*, Torino, Bocca, 18862.
- ID., *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- LOMBROSO P., *Caratteri della femminilità*, Torino, F.lli Bocca, 1909.
- LONARDI G., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue Edizioni, 1988.
- MADRIGNANI C.A., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- MANTEGAZZA P., *Il secolo nevrosico*, Firenze, Barbera, 1887.
- MARCHESINI G., *Coerenza e dipendenza dei fatti psichici*, Milano, Dumolard, 1891.

- ID., *Il simbolismo nella conoscenza e nella morale*, Torino, F.lli Bocca, 1901.
- ID., *Il dominio dello spirito, ossia il problema della personalità e il diritto all'orgoglio*, Torino, F.lli Bocca, 1902.
- ID., *Le finzioni dell'anima: saggio di etica pedagogica*, Bari, Laterza, 1905.
- MARIANI G., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972.
- MONTAGNI B., *Angelo consolatore e ammazzata-pazienti: la figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999.
- MORSELLI E., *Manuale di semeiotica delle malattie mentali: guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medico-legisti e gli studenti*, Milano, F. Vallardi, I e II, 1894.
- ID., *Psicologia e spiritismo: impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*, I e II, Torino, F.lli Bocca, 1908.
- MOSSO A., *Vita moderna degli italiani. Saggi*, Milano, Treves, 1906.
- ID., *La fatica*, a cura di M. Nani, Firenze, Giunti, 2001.
- ID., *La paura*, Milano, F.lli Treves, 19017.
- NEGRI G., *Segni dei tempi: profili e bozzetti letterari [1892]*, a cura di M. Scherillo, Milano, U. Hoepli, 19094.
- NORDAU M., *Degenerazione*, trad. autorizzata sulla prima edizione tedesca per G. Oberosler, Milano, Dumolard, 1893.
- OCHOROWICZ J., *De la suggestion mentale*, avec une preface de C. Richet, Paris, Doin, 1889.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1992.
- PANICALI A., *Del secolo «nevrosico»*, in *Critica letteraria*, a. XXXIII, I, n. 126, 2005, 89-107.
- RANK O., *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore [1914]*, Milano, SugarCo, 1979.
- RIBOT T., *Le malattie della volontà*, trad. it. di S. Behr, Milano, Treves, 1904.
- ID., *Le malattie della personalità*, Palermo, Sandron, 1906.
- ID., *Saggio su le passioni*, trad. it. di S. Behr, Città di Castello, Lapi, 1907.
- ID., *La logica dei sentimenti*, Palermo, Sandron, 1908.
- ID., *L'hérédité psychologique*, Paris, F. Alcan, 1910.
- RICHET C., *Essai de psychologie generale*, Paris, Alcan, 1912.
- RODA V., *Homo duplex: scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ID., *Il soggetto centrifugo: studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron 1984.
- ID., *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Napoli, Liguori, 1996.
- SALINARI C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- SIGHELE S., *Nell'arte e nella scienza*, Milano, Treves, 1911.
- ID., *La coppia criminale: psicologia degli amori morbosi*, Torino, Bocca, 1909.

- SONTAG S., *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi, 1979.
- SPINAZZOLA V., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1987.
- STARA A., *Letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, 2001.
- TANZI E.-LUGARO E., *Trattato delle malattie mentali* [1905], I e II, Milano, Società Editrice Libreria, 1923.
- TOMMASI S., *Il naturalismo moderno. Scritti vari*, a cura di A. Anile, Bari, Laterza, 1913.
- VACCARINO G.L., *Scrivere la follia. Matti, depressi e manicomani nella letteratura del Novecento*, Torino, EGA, 2007.
- ID., *La follia rappresentata: matti, degenerati e idioti nella letteratura e nell'arte figurativa italiane dell'Ottocento*, Firenze, Atheneum, 2001.
- VALERIO N., *Letteratura e scienza nell'età del positivismo. Pascoli-Capuana*, Bari, Adriatica, 1980.
- VON KRAFFT-EBING R., *Psicopatia sessuale. Sadismo, masochismo, feticismo*, Roma, Capaccini, 1896.
- ID., *Patologia e terapia generali della pazzia*, Torino, Bocca, 1885.
- WHYTE L.L., *L'inconscio prima di Freud*, Roma, Astrolabio, 1970.
- ZILBOORG G.–HENRY G.W., *Storia della psichiatria*, Milano, Feltrinelli, 1963.

Bibliografia relativa ad Iginò Ugo Tarchetti

- AA.VV., *Atti del Convegno nazionale su Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura* (S. Salvatore Monferrato, 1-3 ottobre 1976).
- BERTAZZOLI R., *Scritture di confine: forme letterarie a contatto da Tarchetti a D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990.
- GHIDETTI E., *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica, 1968.
- MANGINI A.M., *Fantastico e malinconia nell'opera di Iginò Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000.
- PADOVANI G., *Le trame dell'ossessione da Tarchetti a Pirandello*, Enna, 1997.
- I.U. TARCHETTI, *Fosca*, in *Tutte le opere*, II, a cura di E. Ghidetti, Rocca San Casciano, Cappelli, 1967.

Bibliografia relativa a Luigi Capuana:

- AA.VV., *Capuana verista: Atti dell'Incontro di Studio* (Catania, 29-30 Ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga, 1984.
- CAPUANA L., *Giacinta* [1879], a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1980.
- ID., *Profumo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1892.
- ID., *Racconti*, I e II, a cura di E. Ghidetti, Roma, ed. Salerno, 1973.

- ID., *Spiritismo?*, introduzione di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica, 1994.
- ID., *Gli "ismi" contemporanei: Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, N. Giannotta, 1896.
- MADRIGNANI C. A., *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.
- ID., *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione: ricerche e discussioni*, Roma, La nuova sinistra Savelli, c1974.
- PAPPALARDO V., *Dalle "eroine" di Capuana alle "isteriche" di Sigmund Freud*, «Critica Letteraria», XXV, II, 95, 1997, 253-69.
- SIPALA P.M., *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974.
- ZAPPULLA MUSCARA' S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia, 1984.
- ZIMBONE C., *Luigi Capuana, Salvatore Farina, Arturo Graf, Ada Negri: segnalazioni critiche*, Catania, Ed. Greco, 1981.

Bibliografia relativa ad Antonio Fogazzaro

- AA.VV., *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica: Atti della giornata di studio* (Vicenza, 16 maggio 1997), a cura di G. Pizzamiglio e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999, 133-163.
- BALDI G., *Darwinismo e parapsicologia in Fogazzaro*, in «Critica letteraria», III, 8, 1975, 568-82.
- DE RIENZO G., *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Milano, Silva, 1967.
- FINOTTI F., *Genesi di «Malombra». Poesia e pensiero nel primo Fogazzaro*, «Lettere Italiane», XLVII (1995), 203-39.
- FOGAZZARO A., *Malombra*, introd. e note di V. Branca, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- FOGAZZARO A., *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1905.
- PIROMALLI A., *Introduzione a Fogazzaro*, Bari, Laterza, 1990.

Bibliografia relativa a Matilde Serao:

- BANTI A., *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965.
- DE NUNZIO SCHILARDI W., *L'invenzione del reale: studi su Matilde Serao*, Palomar, 2004.
- JEULAND-MEYNAUD M., *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Ed. dell'Ateneo, 1986.
- PUPINO A.R., *Matilde Serao: le opere e i giorni: Atti del Convegno di Studi* (Napoli, 1-4 dicembre 2004), Liguori, 2006.
- SCAPPATICCI T., *Introduzione a Serao*, Roma, Laterza, 1995.
- SERAO M., *Fantasia*, Torino, Casanova, 1883.

Bibliografia relativa a Federico De Roberto:

- AA.VV., *Gli inganni del romanzo. "I Viceré" tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondaz. Verga, 1998.
- BORRI G., *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Milano, Mursia, 1987.
- ID., *Come leggere I Viceré di Federico De Roberto*, Milano, Mursia, 1995.
- CARRANNANTE A., *Federico De Roberto negli ultimi sviluppi della critica*, «Rivista Bimestrale di critica letteraria : Otto/Novecento», XV n. 5 (sett.- ott. 1991).
- CAVALLI PASINI A., *De Roberto*, Palermo, Palumbo, 1996.
- DAI PRÀ S., *Federico De Roberto: tra naturalismo ed espressionismo: lo stile della provocazione*, Palermo, Ist. Siciliano di Studi, 2003.
- DE ROBERTO F., *Ermanno Raeli*, Milano, Galli, 1889.
- ID., *L'amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, Milano, Galli, 1895.
- ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984.
- DI GRADO A., *Federico De Roberto e la scuola antropologica: positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Patron, 1982.
- ID., *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*. Catania, Fondazione Verga, 1998.
- GRANA G., «*I Viceré*» e la patologia del reale, Milano, Marzorali, 1982.
- MADRIGNANI C. A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto: saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972.
- SPINAZZOLA V., *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- TEDESCO N., *La norma del negativo. De Roberto e il realismo critico*, Palermo, Sellerio, 19893.
- VOLODINA I. P., *Il romanzo "I Viceré" di Federico De Roberto come esperienza di psicologia sociale*, numero unico di «Galleria» (Gen.- Ago. 1981).

Bibliografia relativa a Gabriele D'Annunzio

- AA.VV., *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di A. Neiger, Napoli, Liguori, 1993.
- AA.VV., *Trionfo della morte: Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 22-4 aprile 1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1983.
- AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore, 1976, 223-82.
- AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980.
- BALDI G., *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Torino, Paravia, 1996.
- BÀRBERI SQUAROTTI G., *Il gesto improbabile: tre saggi su Gabriele D'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1971.
- ID., *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.
- D'ANNUNZIO G., *Pagine disperse: cronache mondane, letteratura, arte*, a cura di A. Castelli, Roma, Bernardo Lux, 1913.

- ID., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e con introd. di E. Raimondi, I, Milano, Mondadori, 1988.
- ID., *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di F. Roncoroni, Milano, ES, 2008.
- GIANNANTONI M., *La medicina nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Le Monnier, 1929.
- DE MICHELIS E., *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- LA VALVA R., *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*, Napoli, Liguori, 1991.
- LUGIATO L., *Pazzi, squilibrati e delinquenti nelle opere dei letterati. Gabriele D'Annunzio e le sue opere*, IV, Bergamo, Conti, 1930.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- PUPINO A.R., *D'Annunzio: letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002.
- RODA V., *D'Annunzio e la vita reale*, «Studi e problemi di critica testuale», n.8 (aprile 1974).
- ID., *La strategia della totalità*, Bologna, Boni, 1978.
- ID., *Evoluzionismo e letteratura «fin de siècle»: Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, «Memorie», vol. LXXIX (1980-81).
- TORDI R., «L'Innocente» dannunziano e la «duplicazione» dei ruoli, «Critica letteraria», n. 20 (1978), 509-30.
- TOSI G., *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, «Quaderni del Vittoriale», n. 26 (mar.- apr. 1981).
- ID., *Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli*, «Quaderni del Vittoriale», n. 9 (mag.- giu. 1978), 5-16.
- ID., *Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli*, «Italianistica», VII, n. 1 (gen.- apr. 1978), 20-44.

Bibliografia relativa a Luigi Pirandello:

- AA. VV., *Pirandello saggista*, a cura di P.D. Giovannelli, Palermo, Palumbo, 1982.
- AA. VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e R. Scrivano, Milano, 1984.
- AA.VV., *Nuvole e vento: introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1989.
- AA.VV., *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello: Atti del XXIII Convegno Internazionale* (Agrigento, 6 - 10 dic. 1989), a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1990.
- AA.VV., *Pirandello e l'oltre: Atti del XXV Convegno Internazionale* (Agrigento 5-9 dic. 1990), a cura di E. Lauretta, Mursia, 1991.
- AA.VV., *Pirandello. Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di L. Martinelli, L' Aquila, Japadre, 1992.
- AA.VV., *Le fonti di Pirandello*, a cura di A. Alessio e G. Sanguinetti Katz, Palermo, Palumbo, 1996.

- AA.VV., *Pirandello e Napoli: Atti del Convegno di Napoli* (29 nov.- 2 dic. 2000), a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002.
- AA.VV., *Magia di un romanzo: Il fu Mattia Pascal prima e dopo: Atti del Convegno Internazionale di Princeton* (2004), a cura di P. Frassica, Novara, Interlinea, 2005.
- AA.VV., *Attualità di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Pesaro, Metauro, 2008.
- AGUIRRE D'AMICO M.L., *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1995.
- ANDERSSON G., *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.
- ANGELINI F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma, Laterza, 1976.
- ID., *Serafino e la tigre: Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990.
- ARTIOLI U., *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001.
- BALDI G., *Pirandello e il romanzo: scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori, 2006.
- BARILLI R., *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.
- BONIFACINO G., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006.
- BORSELLINO N., *Il dio di Pirandello: creazione e sperimentazione*, Palermo, Sellerio, 2004.
- DEFAZIO M.T., *Il mito dell'io impossibile. Allucinazioni e identità mancate in Guy de Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2004.
- DE FEIS P.L., *Del monumento di Paneas e delle immagini della Veronica e di Edessa*, estr. dal "Bessarione", Roma, Tip. Salviucci, 1898.
- DI LIETO C., *Pirandello Binet e "Les altérations de la personnalité"*, Napoli, Esselibri, 2008.
- GARDAIR J.M., *Jean-Michel Gardair legge "Il fu Mattia Pascal" di Luigi Pirandello*, Metauro, 2001.
- GIBELLINI P., *Introduzione a L. PIRANDELLO, Il fu Mattia Pascal*, a cura di N. Gazich, Firenze, Giunti, 1994.
- GIOANOLA E., *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.
- GIUDICE G., *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.
- GUGLIELMINETTI M., *Pirandello*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- GUARAGNELLA P., *Il matto e il povero: temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Dedalo, 2000.
- ILLIANO A., *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982.
- JANNER A., *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1948.
- LAURETTA E., *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976.
- ID., *Pirandello o la crisi*, Milano, ed. San Paolo, 1994.
- ID., *Pirandello e il mistero*, Cinisello Balsamo, ed. San Paolo, 1996.
- LO VECCHIO-MUSTI M., *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977.
- LUCIGNANI L., *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Giunti, 1999.
- LUGNANI L., *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986.
- LUPERINI R., *Pirandello*, Roma, Laterza, 1999.

- ID., *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990.
- MANOTTA M., *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998.
- MACCHIA G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- MAZZACURATI G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- PIRANDELLO L., *Tutti i romanzi*, II, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973.
- ID., *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1988.
- ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, 1994.
- ID., *Saggi e interventi*, introd. e cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.
- PUPINO A.R., *Pirandello Maschere e Fantasmi*, Roma, Salerno ed., 2000.
- ID., *Pirandello o l'arte della dissonanza: saggio sui romanzi*, Roma, Salerno ed., 2008.
- RAUHUT F., *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*, «Romanische Forschungen», LIII, 2 (1939), 185-205.
- SEDITA L., *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988.
- SICHERA A., *Ecce homo!: nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005.
- ZANGRILLI F., *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Firenze, Cadmo, 1995.

