

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Itala Tambasco

«IL PENSIERO È MATERIA»

ANATOMIE DELL'ANIMA NEI RACCONTI SCAPIGLIATI

ABSTRACTS

Che la mente influisca materialmente sulla corporeità è convinzione diffusa sin dai tempi antichi. Sebbene, fin dalla sua insorgenza, l'anatomia abbia indagato sul nesso malinconia/malattia e i dettami ippocratici raccontassero una medicina "sorella" della filosofia, la pratica medica guarda ancora con diffidenza alla dottrina psicosomatica come possibile soluzione eziologica. Tale assunto pare, invece, ampiamente consolidato nelle patologie dei personaggi che affollano i romanzi e i racconti "scapigliati": le diagnosi non serbano alcun dubbio sul rapporto di causa-effetto che lega il pensiero (e quindi l'emozione) alla malattia. Emblematico è il caso del *Dottor Cymbalus* le cui lunghe ricerche inducono ad identificare l'*elisir* di lunga vita con un intervento chirurgico, rivelatosi alla fine fallimentare, che anestetizzi le emozioni. Più cruento del medico di Capuana è certamente l'anatomista Carlo Gulz di Camillo Boito; per indagare i segreti dell'avvenenza di Carlotta, frutto di una costante e radiosa felicità, egli arriva persino a provocarne la morte per studiarne l'organismo. Nei racconti di Gualdo, invece, la convinzione di tale dicotomia è tale che non si preoccupa neppure di creare una figura di medico che pronunciasse la diagnosi di Ida, la giovane donna che per assecondare le volontà paterne, finisce intrappolata in una malinconia che la conduce inesorabilmente alla morte.

It has been acknowledged from ancient times that the mind can affect the body. However, although research in the field of human anatomy has investigated the nexus between melancholy and illness since its inception and the Hippocratic principles have pointed to the fact that medical science and philosophy are intertwined, the etiological validity of the psychosomatic approach in medical practice is still debated. That's not the case for the characters dominating the novels and tales emanating from the Scapigliatura movement. In that context, medical diagnoses fully acknowledge the cause-effect relationship between psychological (and emotional) state and illness. The case of *Dr Cymbalus*, a medical doctor described by Capuana, who engages in a long and eventually unsuccessful search for a surgical procedure that causes emotional numbness believing it could be a long life elixir is particularly salient. The anatomist Carlo Gulz, a cruel character created by Camillo Boito, represents another interesting case. In order to uncover the secrets of Carlotta's flawless beauty – her constant and full happiness – he ends up killing her in order to examine her body. As reflected in his tales, Gualdo believes so much in the existence of this dichotomy that he doesn't even deem necessary to create the character of a medical doctor tasked with diagnosing Ida's condition. Ida is a young woman who to obey her father's wishes, remains trapped in such a deep melancholy that eventually leads to her death.

PAROLE CHIAVE: *Dottor Cymbalus*, racconto della malattia, Scapigliatura

CONTATTI: itala@fastwebnet.it

Raccontare la malattia, nei suoi aspetti molteplici, è senza dubbio una delle necessità più impellenti per la letteratura otto-novecentesca. La naturale attrazione per il

patologico induce gli scapigliati a definirsi «figli dei padri ammalati»¹ e a guardare alla malattia nei suoi risvolti sociali e partendo da presupposti individuali.² Nei loro racconti la malattia smette di essere un evento *extra*-ordinario e si struttura come parte della *routine* quotidiana, al punto da enunciare – senza l’ausilio di intermediari clinici – accurate diagnosi mediche e descrizioni anatomiche.³ Il privilegio della dissimulazione consente di invadere il frustrante campo dell’ignoto che percuote la scienza quando non riesce a chiarire l’origine delle patologie; la Scapigliatura prova allora a indovinare le cause delle affezioni nel pensiero e nelle emozioni dei personaggi, edificando una concomitante “anatomia dell’anima”.⁴ Se la pratica medica guarda ancora oggi con diffidenza alla dottrina psicosomatica, nelle patologie dei personaggi tale assunto sembra ampiamente consolidato e le diagnosi non serbano alcun dubbio sul rapporto di causa-effetto che lega il pensiero alla malattia; quest’ultima è intesa non più solo come il risultato di uno scompensamento fisiologico e non ancora come conseguenza di un disadattamento sociale – come dal Naturalismo in poi –⁵ ma come il frutto di un personalissimo dialogo tra la mente ed il corpo che rende l’individuo imputabile del suo stesso male.

¹ E. PRAGA, *Penombre, Preludio*, vv. 1-4: «noi siamo i figli dei padri ammalati; / aquile al tempo di mutar le piume, / svolazziam muti, attoniti, affamati, / sull’agonia di un nume»; cfr. ID., *Preludio*, in *Poeti minori dell’Ottocento*, a cura di G. Petronio, UTET, Torino 1959, pp. 539-540. Come tutti gli scapigliati, Praga rifiuta la mercificazione dell’arte, la bellezza stucchevole e la svnevolezza romantica; il suo canto grottesco e disarmonico non mira a illuminare il lettore e a fargli da guida ma a smascherare la putredine cui si è ridotta la poesia.

² Sull’interesse della Scapigliatura per la componente patologica si vedano, almeno, i seguenti contributi: A. CARLI, *Anatomie scapigliate: l’estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Interlinea, Novara 2004; F. GIUSEPPE, *Scapigliatura*, Marzorati-Editalia, Roma 2001; E. CASARETTI, *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e surrealismo*, Longo, Ravenna 2001.

³ Nel clima culturale italiano della seconda metà del XIX secolo, l’impegno che la Scapigliatura e il Verismo profusero nel ritrarre la cultura scientifica del Positivismo diviene sintomatico di un dualismo sempre sospeso tra repulsione e attrazione nei confronti della scienza moderna e degli studi anatomici in particolare. Accanto ai cimiteri di memoria ossianica e preromantica, accanto alla descrizione degli ospedali, delle corsie, dei degenti e dei medici loro carnefici (in un’iperbole ben distante dal vero, ma estremamente affascinante dal punto di vista letterario), si aprono addirittura le aule delle Accademie di Belle Arti di Brera e le sale autoptiche dell’Ospedale Maggiore di Milano. Qui, quotidianamente, si svolgevano infatti le lezioni di “Anatomia estetica” destinate ai pittori e agli scultori, che alcuni, nel corso della storia, hanno suggestivamente voluto più esperti degli stessi medici in fatto di anatomia. La loro frequentazione ispirò l’architetto Camillo Boito che, nel 1870, pubblicò *Un corpo*. Il racconto fu pubblicato, infatti, con il sottotitolo *Storiella di un artista* nella «Nuova Antologia» del giugno 1870 e venne in seguito pubblicato nella raccolta *Storielle vane* (cfr. C. BOITO, *Storielle vane*, Treves, Milano 1876). Cinque anni prima, usciva la celebre *Lezione d’anatomia* del fratello Arrigo che metteva in versi l’estatico entusiasmo dello scienziato durante il sezionamento del cadavere di una giovane tisica (cfr. A. BOITO, *Lezione d’anatomia*, ne *Il libro dei versi*, a cura di C. Mariotti, Mucchi, Modena 2008). Sull’interesse degli scapigliati per la scienza anatomica si rinvia a: A. CARLI, *Il bisturi della Scapigliatura*, in «Scienza e Paranormale», XIV, 66, 2006, www.cicap.org, (url consultato il 26/05/2020).

⁴ È emblematico, in tal senso, il grido che Arrigo Boito contrappone all’estatico lavoro dello scienziato in *Lezione d’anatomia*, rinfacciandogli il limite della medicina che – al netto del dettagliato inventario anatomico – non gli permette di afferrare e “catalogare” l’anima della fanciulla; «Scienza, vattene / co’ tuoi conforti! / ridammi i mondi / del sogno e l’anima!» (vv. 67-70).

⁵ Valga, a titolo di esempio, il caso di *Mastro don Gesualdo*, la cui malattia è chiaramente connessa al dissidio sociale e familiare che il protagonista vive, scaturito certamente anche da un’agitazione collerica, palesemente riconducibile alla sua avidità di denaro. Si veda in proposito: F. TORNESE, *Una malattia pronosticata da lontano. Declino e fine di Mastro don Gesualdo*, in «Critica letteraria», CLVI, 3, 2012, pp. 468-497.

Di certo non è recente l'idea che la compromissione cronica del pensiero possa contaminare, in prospettiva olistica, anche il corpo;⁶ lo ricorda Praga nei celebri versi di *A un feto* evocando Ippocrate che palpa «nelle viscere i patimenti umani».⁷ Il personaggio ammalato è sempre compromesso emotivamente, imbrigliato in ossessioni amorose e familiari, spesso tormentato dall'avidità di denaro o, peggio, da una grave forma di ipocondria.⁸

Da tale premessa ci sembra derivi un reiterato riferimento al binomio salute-bellezza intesa come esternazione di estrema armonia tra corpo e anima, un equilibrio reso possibile solo dall'assenza di angosce e da uno stato di assoluta tranquillità, una *euthymie*, per dirla con Democrito, impraticabile per malati cronici come gli scapigliati. È una prospettiva che capovolge la prassi medica e fa della bellezza – intesa come manifestazione di piena salubrità – la rara condizione su cui compiere esperimenti, l'arcano da indagare per scoprire il segreto di un equilibrio miracoloso concesso a pochi. Per tale ragione, a finire sul lettino dell'anatomista sono spesso donne bellissime dalla cui perfezione esteriore trasparirebbe lo speculare equilibrio viscerale, una condizione di totale salubrità, talmente rara da appassionare medici e scienziati più della malattia stessa.

Nel racconto *Un Corpo*, Camillo Boito descrive Carlotta come una fanciulla incantevole, simbolicamente contesa tra l'amato artista ed un sinistro scienziato,⁹ Karl von Gulz, i cui studi sulle manifestazioni corporee del pensiero confluiscono nel libro *Anatomia estetica*.¹⁰ Le sue intuizioni richiedono ancora molte prove – in sostanza molti

⁶ È opportuno ricordare che, nello stesso anno, Cesare Lombroso pubblicava *L'uomo delinquente* per comprendere la portata di un diffuso orientamento fisiognomico.

⁷ E. PRAGA, *A un feto*, in *Opere*, a cura di G. Catalano, Fulvio Rossi, Napoli 1969. p. 301.

⁸ È esplicitivo il caso de *Il pugno chiuso* di Arrigo Boito. Dal campo della certezza scientifica, incarnata dal medico che si reca a Czestochowa, per scoprire le cause della plica polonica (un morbo), il racconto slitta nell'ambito perturbante della psicosomatica, adombrata dalla "stigmatizzazione" della mano dell'usuraio Levy e del disgraziato Paw, avidamente legati alla simbolica moneta. Sul racconto si vedano: A. BOITO, *Il pugno chiuso*, a cura di R. Cesarani, Sellerio, Palermo 1981; L.A. Giuliani, *La catastrofe senza idillio di una idea fissa: Il pugno chiuso di Arrigo Boito*, in *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, Pellegrini, Cosenza 2007, pp. 109-124; C. MELANI, *Il risarcimento della Bohème italiana*, in *Fantastico Italiano*, Bur, Milano 2013; L. BISELLO, «Intus et extra idem»: *l'anatomia morale nella letteratura italiana moderna*, in «Lettere Italiane», LXVIII, 1, 2016, pp. 4-41.

⁹ L'idea del bello, idealmente conteso tra arte e scienza, riflette la trasposizione del mito tardo romantico, imbrigliato nella dicotomica lotta Positivismo/Decadentismo, che si traduce in «rapporto vampiresco che scienza e arte instaurano con la vita», spingendosi fino ad affermare il principio boitiano secondo cui «la Scienza è molto più pericolosa perché per studiare la vita è costretta a immobilizzarla nel gelo della morte» (C. MELANI, *Il risarcimento della Bohème italiana*, cit. pp. 42-54).

¹⁰ Negli anni in cui venne sviluppata l'avanguardia scapigliata si diffondeva, in tutta Europa, una diversa concezione dello studio anatomico. Del corpo umano venivano studiate le forme esterne e le diverse proporzioni tra le parti, ma anche gli organi superficiali, quelli più interessati alla modifica di forma della superficie, in rapporto ai diversi atteggiamenti ed alle espressioni che si volevano rappresentare. È chiaro che per la stesura del racconto, e di tutta la narrativa boitiana, influì molto la sua esperienza di insegnamento presso l'accademia di Brera come professore di Architettura – un incarico tenuto dal 1860 al 1908 – dove erano attivi studi di Anatomia artistica. In linea con lo sviluppo del pensiero positivo, lo studio anatomico si estese alla fisiologia, all'antropometria, alla morfologia, alla espressione ed alla mimica, determinando un inevitabile legame tra studio artistico e studio scientifico, frutto di un connubio in costante tensione che si riflette in modo evidente nella tensione tra l'artista ed il sinistro scienziato; cfr. P. SALVI, *La Città di Brera. Due secoli di Incisione, catalogo della mostra all'Accademia di Belle Arti di Brera, Sala Napoleonica e Biblioteca, 23 settembre - 28 novembre 1996*, Mondadori, Milano 1996, pp. 40-47; si veda anche EAD., *La Scuola di anatomia dell'Accademia di Brera negli anni di Camillo Boito: un modello "reale" per le novelle 'Un corpo'*, ancora in corso di stampa.

cadaveri – che abbiano come peculiarità una bellezza incontaminata e perfetta; una condizione rarissima, ammette Gulz, «dacché ricerco la bellezza [...] accade assai di rado che i perfetti modelli vengano a finire sulla mia tavola di marmo bianco».¹¹ Anche la fanciulla che giace sul «freddo letto» chirurgico del fratello Arrigo nella celebre poesia *Lezione di anatomia* era giovane, bionda e bella; una «vergine senza sudario» che accende nel chirurgo una macabra esaltazione.¹²

Il dottor Gulz espone una serie di convinzioni in base alle quali sembrerebbe possibile «dedurre il carattere personale dell'uomo dalle ossa e dai muscoli».¹³ Nell'ammettere di percorrere un terreno già praticato da altri, egli asserisce con sicurezza che la medicina ha raggiunto sino ad allora risultati poco convincenti a causa di uno studio circoscritto alla connessione fra l'indole dell'individuo e le sue forme esterne, ripiegando su una prospettiva unicamente fisiognomica. Occorrerebbe, invece, indagare in prospettiva olistica ciò che caratterizza l'interiorità, le viscere del corpo umano:

Non le sole forme esterne del corpo bisogna guardare, né le sole gibbosità del cranio, ma tutta intiera la macchina umana. Tutto si collega, tutto s'immedesima. Ciò che i più dicono anima forma una cosa sola con ciò che tutti usano chiamare materia. – il pensiero è materia! [...] Non pare a lei più naturale credere che i pensieri e i sentimenti non sieno altra cosa che le infinite e rapidissime combinazioni di atomi, infinitamente piccoli, i quali si muovono, s'aggruppano, si sciogliono, si ricompongono si riposano, si ridestano nelle cellette del cervello?¹⁴

Nella grandiosa intuizione dello scienziato tedesco si condensa il mistero di un antico sempre nuovo, quello del pensiero che agisce sull'organismo; un assunto congenito alle diagnosi di ogni tempo, rispetto al quale la medicina continua a porsi con vago sospetto. Per questo motivo i promotori di tale postulato finiscono con l'essere assorbiti da un alone di ambiguità, e sono spesso rappresentati come pseudo-medici o scienziati che agiscono nell'ombra, consapevoli di condurre una ricerca «oltre confine». Alla consueta immagine dell'anatomista positivo che tortura il corpo mortale con i ferri chirurgici, si affianca la supplementare ricerca degli anatomisti scapigliati che sembrano operare sul corpo nella speranza di afferrarne lo spirito. Ne è un esempio la *Lezione di anatomia* di Arrigo Boito nella quale il poeta stesso controbatte all'estatico grido dello scienziato positivista («ecco le valvole / ecco il cervello / ecco l'aorta»)¹⁵ l'ambizione di considerare quel corpo per intero, cercando di indovinare quali fossero i pensieri «passati su quella testa».¹⁶

¹¹ C. BOITO, *Un corpo*, in *Racconti della Scapigliatura milanese*, a cura di G. Rosa, G. Cenati, CUEM, Milano 2007, p. 242.

¹² A. BOITO, *Lezione di anatomia*, in *Il Libro dei versi*, a cura di C. Mariotti, Mucchi, Modena 2008, p. 103. Già Carli, nell'intento di indagare il nesso arte/scienza nel racconto boitiano, coglie la simile attrattiva tra la bellezza di Carlotta e quella della giovane protagonista della *Lezione di anatomia* del fratello Arrigo: «la presenza in entrambi i componenti dei fratelli Boito, della giovane fanciulla, fatta oggetto di scempio anatomico, sottolinea il sospetto di una influenza; quasi che Camillo avesse voluto mettere in prosa i versi del fratello o addirittura avesse cercato di raccontare la vita della loro defunta protagonista» (A. CARLI, *Anatomie scapigliate*, cit., p. 76).

¹³ C. BOITO, *Un corpo*, in *Racconti della Scapigliatura milanese*, cit., p. 242.

¹⁴ Ivi, p. 243.

¹⁵ A. BOITO, *Lezione di anatomia*, cit. p. 104.

¹⁶ Ivi, p. 103. L'eccitazione dell'anatomista che «urla la sua lezione / e cita ad hoc Vesalio, Ippocrate / Harvey, Bacone / Sprengel e Koch» si contrappone alla mesta supposizione del poeta che

Gulz personifica un'intera disposizione culturale che guarda la scienza in prospettiva più umana, auspicando che in un futuro non troppo lontano «la fisiologia e la psicologia [...] saranno uno studio solo».¹⁷

In un momento storico, quello positivistico, in cui scienza e *studia humanitatis* tendono drasticamente ad allontanarsi, Boito e gli scapigliati ripiegano verso questo ideale recupero. I presupposti della ricerca dello scienziato ambiscono a indagare gli effetti del pensiero sul corpo e si scontrano con l'essenza artistica del giovane fidanzato viennese, in costante tensione rispetto alla figura dell'anatomista. Sarà Gulz a spuntarla impadronendosi del cadavere della bella Carlotta sebbene i suoi studi paiano destinati all'implosione: non c'è alcun riferimento, sul finale del racconto, al sezionamento del corpo, non c'è alcuna verità dimostrata.¹⁸ La mummificazione del cadavere di Carlotta concorrerà solamente ad arricchire una raccapricciante esposizione privata, segnando la simbolica e definitiva sconfitta della scienza e la vittoria dello spirito sulla materia.¹⁹

Il macabro epilogo segna inevitabilmente lo scarto tra Gulz e l'orda di scienziati positivisti. Per quanto egli svolga la sua professione in un ospedale e per questo faccia parte a tutti gli effetti «di quella nuova corsa alla ricerca che nel secolo del positivismo invase l'Europa con nuovi concetti, quali la psicologia e la microscopia»,²⁰ Boito concepisce il suo laboratorio come separato dall'edificio ospedaliero, collocato in un luogo isolato oltre la stanza mortuaria. Il giovane pittore deve percorrere, assieme all'amico Herzfeld, tutte le scale dell'ospedale per raggiungerlo attraverso una concitata *descensio ad inferos* che si conclude con l'accesso fortuito nella raccapricciante officina. Un'ulteriore conferma della distanza tra la figura del medico Gulz e quella degli ospedalieri è data dalla reiterata risposta dei medici che, interpellati nei corridoi dal giovane ansante, ammettono di non saper nulla del fantomatico laboratorio del collega, esprimendo la loro estraneità rispetto agli studi dello scienziato.

Restano da chiarire le cause della morte di Carlotta. Il giovane artista apprende del decesso della fidanzata dalla lettura distratta di un giornale che racconta di un incidente avvenuto in strane circostanze, e di una giovane e bellissima fanciulla, caduta “accidentalmente” nel Danubio, per la quale pare non ci sia stato nulla da fare.²¹ Tutto si

cerca di indovinare, non a caso, quali fossero i pensieri «passati su quella testa»; cfr. A. BOITO, *Lezione di anatomia*, cit. p. 104.

¹⁷ C. BOITO, *Un corpo*, cit., p. 264. È una profezia, quella del dottor Gulz, che ricalca auspici antichi, se pensiamo che sin dagli insegnamenti di Ippocrate di Kos, la medicina è considerata “sorella” della filosofia; cfr. F. LOPEZ, *Il pensiero olistico di Ippocrate. Percorsi di ragionamento e testimonianze*, vol. 1, Edizioni Pubblisfera, Cosenza 2004.

¹⁸ Cfr. C. BOITO, *Un corpo*, cit. p. 264; «le ossa, i visceri, i tessuti dell'uomo, come spiegano la vita, così spiegano la bellezza», asserisce Gulz con una certa convinzione, a proposito della corrispondenza tra perfezione esteriore ed armonia interiore, sebbene la scienza non sia in grado di spiegarne il nesso.

¹⁹ Nel finale del racconto si realizza la simbolica rivalsa dell'arte (seppur macabra) sulla scienza. L'imbalsamazione del bel corpo di Carlotta (e di tutti gli altri esposti nel laboratorio) rappresenta il fallimento in serie della medicina e la sua rinuncia ad indagare il segreto fisiologico della bellezza, finendo per immortalarla, come l'artista sceglie di fare sulla sua tela.

²⁰ A. CARLI, *Letteratura, arte e scienze anatomiche. Su 'Un corpo' di Camillo Boito*, in «Otto-Novecento», II, 2000, pp. 27-84: 80.

²¹ Cfr. C. BOITO, *Un corpo*, cit., p. 255; «il convoglio funebre, che per andare al cimitero di Nussdorf aveva pigliato la via lungo il Danubio, passava appunto dal Rossauer Lände, dove lo spazio si restringe ed il fiume non ha parapetto, quando una signora, nel volersi rapidamente ritrarre, precipitò nelle acque, e venne trascinata un centinaio di metri giù dalla corrente prima che si potesse salvarla. Fu tolta dal fiume asfissciata; e, perché non si trovarono indizi del suo nome o della sua abitazione, fu tosto portata lì presso allo Spedale generale. Non ne sappiamo altro. Dicono che sia giovane e bellissima». È inquietante, ma in linea con i gusti scapigliati, che la bellezza della fanciulla mantenga inalterate le sue

compie in un alone di mistero. In linea con l'occultismo scapigliato, Boito si spinge oltre il binomio corpo-mente, adombrando la possibilità che la materia possa essere contaminata non solo per effetto del proprio pensiero, ma anche per l'influsso del pensiero altrui. Costretta a confessare all'amato le circostanze in cui conobbe il dottor Gulz, Carlotta rivela come questi, notata la sua grandiosa bellezza per strada, si fosse lasciato sfuggire un presagio, pronunciato ad alta voce: «giuro, amici miei, giuro in virtù del mio presentimento, e in nome della scienza, che la bella Carlotta [...] riposerà sul marmo della mia tavola, per rivelare al mio coltello il segreto della sua bellezza».²² Il suo giuramento, una commistione significativa di scienza e presentimento, ha il suono di una sentenza che innesca nella giovane, fino ad allora allegra e spensierata, il germe dell'inquietudine; Carlotta confessa apertamente che tali parole le avevano procurato «una sensibilità di fibra che è una vera malattia»,²³ una patologia che lei stessa definisce come «profonda paura della morte» che la condurrà – in circostanze che resteranno misteriose – a morire davvero.²⁴

Qualcosa di molto simile accade nel racconto *Narcisa* di Luigi Gualdo. Il fascino della giovane protagonista, simbolicamente connaturato al suo stesso nome, è tale che «sarebbe stato assai difficile volerne spiegare fisiologicamente il mistero»,²⁵ come dichiara l'autore stesso in apertura del racconto, stabilendo sin da subito l'ideale corrispondenza fra equilibrio fisiologico e armonia estetica. La perfezione di Narcisa è il risultato di una distaccata indifferenza sociale: una «calma imperturbabile»²⁶ le aveva garantito la fortuna di non soffrire e quindi di non ammalarsi, di non contaminare minimamente la sua bellezza che era tale da attrarre, come quella di Carlotta, l'attenzione di artisti e poeti. Narcisa è completamente indifferente a tutto ciò che le accade, al riparo dalle delusioni congenite alle relazioni umane; una raffinata sacerdotessa della sua bellezza che vive del compiacente e voluttuoso spettacolo della propria immagine. Ben presto, ciò che per una vita aveva rappresentato la fonte del suo equilibrio, ovvero il compiacimento per il suo aspetto fisico, finirà per tramutarsi nella causa della sua stessa morte, trasformandosi in una vera e propria ossessione.²⁷

Anche in questo caso saranno le parole di un sinistro scienziato tedesco, suscitate dal compiacimento della sua perfezione, a innescare in lei il germe della morte. «È

eccezionali doti fisiche, riducendo al limite il confine tra la vita e la morte. cfr. A. CARLI, *Letteratura, arte e scienze anatomiche*, cit. p. 81, «si tratta di un particolare di rilievo, perché, nell'arco temporale del racconto, la fanciulla è spirata il giorno precedente. Il suo corpo non è ancora tumefatto né sfigurato dalla decomposizione».

²² C. BOITO, *Un corpo*, cit., p. 252

²³ Ivi, p. 253.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ L. GUALDO, *Narcisa*, in *La gran rivale*, Treves, Milano 1877, p. 93.

²⁶ Ivi, p. 95; «ma ella possedeva la calma imperturbabile del marmo. A coloro che le rimproveravano la sua insensibilità, e parlando di chi la riputava una donna spietata, ella diceva: – Guardatemi. Come volete che io sia cattiva? Che colpa ne ho io se non posso vivere come le altre, se ho la fortuna di non soffrire?... E tutti rimanevano colpiti dalla pace raggiante del suo viso, mentr'ella pronunciava tali parole piene di una tranquillità sovrumana – abbagliati da quell'avvenenza invincibile».

²⁷ «Ma in lei l'idea fissa si era quasi fatta malore», spiega Gualdo a proposito dell'evoluzione nevrotica della percezione della bellezza della fanciulla (L. GUALDO, *Narcisa*, cit. p. 97). Anche in questo racconto si allude alla dicotomica tensione tra arte e scienza, sebbene tratteggiata in modo meno esplicito nel riferimento al mito narcisistico, rievocato sin dal nome scelto *ad hoc* per la protagonista, morbosamente legata alla propria immagine. Sul narcisismo di molte protagoniste della nostra letteratura si veda G. BIASIN, *Il veleno di Narcisa*, in «Modern language notes. The italian iussue», LXXXV, 1, 1970, pp. 24-41.

strano pensare che tra poco tutta questa bellezza sparirà»,²⁸ sussurra il vecchio dottore, suscitando in lei la paura di sfiorire. Il rituale della sua contemplazione estatica allo specchio, la sua quotidiana dose di piacere inizia ad assumere connotati nevrotici che la spingono persino a ritirarsi dal ballo a cui aveva preso parte.²⁹

Fu l'ultima volta che si mostrò in pubblico. Non molto dopo ella si spense [...] morì dopo una breve e violenta malattia che i medici confessarono di non aver troppo capito. Il suo corpo venne imbalsamato. La sua fine fu misteriosa quanto la sua vita.³⁰

Il corpo di Narcisa è destinato all'imbalsamazione, ordita probabilmente dalle mani dello stesso carnefice. Come Gulz, anche lo scienziato galdiano assume i tratti dell'uomo fatale, laddove il fatalismo è da intendersi nel senso più sinistro del termine; è un menagramo che sentenzia morte e condanna la protagonista ad una fine lugubre e inspiegabile. Entrambi annichiliscono le loro vittime e innescano in loro il germe della psicosi mediante l'esercizio di un sinistro ascendente.

Sarà Tarchetti, in apertura de *I fatali*, a soffermarsi sull'influsso negativo che si propaga attraverso persone capaci di unire in un solo centro d'azione il mondo dello spirito e il mondo della materia.³¹ «Esistono realmente esseri destinati ad esercitare un'influenza sugli uomini e le cose che li circondano?». ³² È un altro modo, certo più estremo, di considerare gli effetti della mente sul corpo, che si spinge fino a contemplare la possibilità che il pensiero di alcuni possa compromettere l'organismo di altri. L'intelligenza agisce sulle cose, e viceversa. Per questo, asserisce Tarchetti, «il segreto dei fenomeni fisici è in parte violato; la scienza ha analizzato la natura, i suoi sistemi, le sue leggi [...] ma si è fermata dinanzi ai fenomeni psicologici, e dinanzi ai rapporti che congiungono questi a quelli». ³³ Le considerazioni dal tono scientifico e

²⁸ Anche la nevrosi di Carlotta, in *Un Corpo*, prende avvio dal formulario sentenzioso dello scienziato tedesco Gulz bisbigliato alle orecchie di un amico il giorno del loro primo incontro; cfr. C. BOITO, *Un corpo*, cit., pp. 252-253: «l'orchestra continuava tuttavia a suonare il valzer. In un tratto le trombe e i tamburi lasciarono luogo ad alcune flebili battute; ed allora una voce, quella del Gulz, mi giunse all'orecchio. Proferiva con accento concitato queste parole: "Giuro, amici miei, giuro in virtù del mio presentimento, e in nome della scienza, che la bella Carlotta" come sapeva egli il mio nome? "riposerà sul marmo della mia tavola, per rivelare al mio coltello il segreto della sua bellezza". Tornò il rumore dell'orchestra; ma in ogni modo non avrei più potuto udir nulla, tanto mi sentivo angosciata».

²⁹ Molto più narcisista di Carlotta è la contessa Livia, nata dalla penna di Boito pochi anni dopo, ed inserita nella novella *Senso* (C. BOITO, *Senso*, in *Storielle vane*, a cura di R. Bertolazzi, Garzanti, Milano 1990, p. 75); «ho bisogno di mortificare la vanità. Alla inquietudine, che rode la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza: né trovo altro conforto che questo solo, il mio specchio [...] se non fosse dall'una parte la febbre delle vive ricordanze, dall'altra lo spavento della vecchiaia, dovrei essere una donna felice». Qui, al contrario, pare che la bellezza di Livia costituisca il farmaco (insieme alla scrittura) che compensa il suo rammarico e le risparmia la morte. Come Narcisa, anche in Livia il presagio della vecchiaia, e quindi dello sfiorire della sua bellezza, è percepito nevroticamente come una minaccia per la sua salute. Particolarmente significativo, allora, è proprio il finale del racconto *Narcisa* di Gualdo (cfr. L. GUALDO, *Narcisa*, cit., p. 99); «un giorno, in un crocchio d'amici, si parlava di lei. Chi si estasiava sulla sua bellezza, che rimarrà come un tipo inimitabile, chi tentava spiegare il problema della sua vita. Poi si venne a discutere sulla sua morte quasi più inesplicabile ancora. – Io ne so la causa, disse un poeta. È morta di bellezza».

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 7.

³² I.U. TARCHETTI, *I fatali*, in *Racconti fantastici*, Treves, Milano 1869, p. 6.

³³ *Ibid.* Qui Tarchetti anticipa ciò che più tardi Boito avrebbe asserito per bocca di Gulz, e cioè che il limite della medicina sarebbe stato da sempre quello di aver indagato solo in direzione della fisiognomica, trascurando la validità di una prospettiva olistica.

divulgativo paiono quasi fuori luogo in apertura di un racconto che evoca sin dal titolo un'atmosfera dichiaratamente fantastica; Tarchetti intende addentrarsi nel complesso rapporto corpo-mente e sa bene che la scienza da sola non basterebbe a spiegarne il nesso. Il fantastico diviene, allora, l'unico possibile itinerario di conoscenza. Anche questa volta, a fare le spese di un sinistro personaggio – che tutti chiamano per l'appunto “l'uomo fatale” – è una fanciulla di una bellezza straordinaria, frutto di un equilibrio e di una serenità interiore che «l'assenza delle passioni non può mai turbare». ³⁴ Il conte di Sagrezwitch – anch'egli tedesco, originario della Sassonia – sparge attorno a sé desolazione e sventura e la giovane Silvia finisce per innamorarsi inconsapevolmente di lui. Da qui prende avvio il suo declino e la poveretta si ammala di «una malattia misteriosa che i medici non sanno né conoscere né definire esattamente, ma che hanno dichiarato inguaribile [...] non una di quelle che costringono a letto, piuttosto una di quelle di cui diciamo: si muore in piedi». ³⁵

Ciò che alla medicina tradizionale appare inspiegabile sembra invece lampante agli occhi di tutti i personaggi, ³⁶ consapevoli della causa del tarlo che consuma Silvia ma incapaci di opporre resistenza al letale ascendente del giovane forestiero. Egli sapeva di lasciare delle tracce spaventose su tutti coloro a cui si legava affettivamente e decide di uccidersi, per preservare la vita della bella fanciulla. La sua morte interrompe il sortilegio esercitato, seppur involontariamente, sul bel corpo e di fatto le restituisce la vita: «del resto Silvia guarì! – fosse caso, fosse natura del male, guarì!». ³⁷

Se in Tarchetti l'influsso negativo ha origine da una forma di arcana e inspiegabile superstizione, la prospettiva di Gualdo, ne *La canzone di Weber*, tende più alla psicologica interpretazione dei legami sociali, indagando sugli effetti collaterali che questi producono sul nostro organismo. Nello specifico, egli si sofferma sulle relazioni familiari e sulle conseguenze nefaste che il «lento lavoro di persuasione» ³⁸ di un padre, produce sulla bella figlia. Per compiacerlo, Ida decide di sposare un uomo che non ama, il marchese di Sentis, allontanando l'amato musicista Paolo. L'avvicinamento del matrimonio produce nella fanciulla uno stato di nociva afflizione; ³⁹ disposta a

³⁴ Lo scenario della vicenda tarchettiana è decisamente più votato alla superstizione, esasperata dal potere sinistro che il conte di Sagrezwitch esercita non solo sulla donna ma, indistintamente, su tutti coloro che incrociano il suo cammino. Egli stesso non ne fa mistero, chiarendo sin dalle prime battute che «il punto di partenza di tutte le grandi verità [...], la superstizione, è l'embrione, è il primo concetto di tutte le grandi credenze». Al netto degli universali espressi in apertura, anche Tarchetti sceglie di far coincidere il crepuscolo della bellezza di Silvia (tale anch'essa che «un pittore ed uno scultore potrebbero dare nella loro arte un'immagine meno incompleta»; ivi, p. 7) con la perturbante conoscenza del conte, ammalandosi fino al punto da assistere, inerme, allo sfiorire della sua bellezza.

³⁵ Ivi, p. 31.

³⁶ La madre di Silvia, che pure riconosce nel suo malessere un «disordine insolito di affetti» è l'unica, più preoccupata dell'eredità che sarebbe venuta dal matrimonio con il ricco forestiero che della salute della stessa fanciulla, a ritenere che tutto si sarebbe risolto in breve tempo e che Silvia sarebbe guarita dopo averlo sposato, quando ogni cosa sarebbe rientrata «in uno stato normale»; cfr. ivi, p. 35.

³⁷ Ivi, p. 50.

³⁸ L. GUALDO, *La canzone di Weber*, in *Racconti della Scapigliatura milanese*, cit., p. 66. È significativo, in tal senso, il passo in cui Gualdo descrive l'autoconvincimento di Ida, incentrato sul senso del dovere nei confronti del padre, che le dà persino la forza di sciogliersi dall'abbraccio dell'amato Paolo: «comprese d'improvviso la parola dovere e si sciolse con forza dall'abbraccio di lui» (ivi, p. 70).

³⁹ Ivi, p. 68; «la malinconia d'Ida si cangiò in una tristezza nera, cupa, che quasi la spaventava. [...] ebbe la febbre tutta la notte e delirò nel modo più stravagante; il medico fu chiamato, si decise che era meglio aggiornare il matrimonio». L'autore non fa mistero di aderire all'idea che l'influsso melanconico interferisca sulla corretta funzionalità dell'organismo, anzi descrive la malattia di Ida come una inevitabile conseguenza dello stato di afflizione a cui il padre l'aveva condannata. È noto, lo abbiamo già

sacrificare se stessa sull'altare dell'approvazione filiale, Ida si rende vittima di una sofferenza calma ed indolente e si rassegna alla pazzia e alla morte.⁴⁰

La voce dell'autore irrompe con una diagnosi didascalica per spiegare che «nella sua delicata giovinezza il morale era strettamente unito al fisico»;⁴¹ viene esposta, pertanto, una legge che non lascerà scampo neppure al vecchio padre, il quale proverà invano a fuggire dal rimorso che lo corroderà come un tarlo, fino ad ucciderlo.⁴² È una «strana agonia» la sua, clinicamente inspiegabile, priva di qualsiasi affezione o manifestazione virulenta;⁴³ tutto si gioca nell'interiorità, nel contagio misterioso dei pensieri e delle emozioni che avvelenano il corpo attraverso un itinerario fisiologico che la scienza, ancora una volta, non sa chiarire.

Il nemico è in noi, dunque, per dirla con Capuana, che intitola così proprio la raccolta in cui è inserito il noto racconto de *Il Dottor Cymbalus*.⁴⁴ Al giovane William, vinto dal dolore per la fine di una storia d'amore, l'amico Herman Strauss prospetta una prodigiosa soluzione, quella di renderlo «freddo e insensibile come il marmo»,⁴⁵ con l'aiuto di un noto fisiologo, il dottor Cymbalus, le cui scoperte sul sistema nervoso

in apertura, che l'idea del condizionamento melanconico sulla fisiologia umana sia ancorata a convinzioni antiche, per le quali si rinvia almeno a G.P. BIASIN, *Malattie letterarie*, Bompiani, Milano 1976; C. ANGELINO, E. SALVANESCHI, *Aristotele. La "melanconia" dell'uomo di genio*, Il Melangolo, Genova 1981; J. STAROBINSKI, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, trad. it di F. Paracchini, Guerini, Milano 1990; lo studioso tornerà, poi, sull'argomento in: *Democrito parla (L'utopiamalinconica di Robert Burton): premessa a R. Burton. Anatomia della malinconia. Introduzione*, trad. it. di G. Franci, F. Fonte Basso, Marsilio, Venezia 1994; più in generale, sui riferimenti melanconici della letteratura si vedano, almeno: *Sotto il segno di Saturno: malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del seminario di studio (Malcesine, 7-9 maggio 1992), a cura di E. Mosele, Schena, Fasano 1994; E.C. FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura*, Polistampa, Firenze 2007.

⁴⁰ Fusaro descrive come innescata da un «meccanismo biologico» la scelta di Ida di assecondare le aspettative paterne, poiché intrappolata in un groviglio sentimentale che oppone al libero arbitrio la determinazione genetica. A ben guardare, l'autore sembra insistere maggiormente sul potere dei condizionamenti sociali, ben delineati, invece, nelle *débâcle* familiari di Pirandello, a cui la stessa studiosa, tra l'altro, lo paragona per molti altri aspetti.

⁴¹ L. GUALDO, *La canzone di Weber*, in *Racconti della Scapigliatura milanese*, cit. p. 73.

⁴² Ivi, p. 75; «qui cominciò lo spettacolo tristissimo di quel vecchio che andava, andava, fuggendo il suo dolore. Percorse tutta l'Italia e la Spagna, e dappertutto non trovò altro che l'immagine di sua figlia morente, e le ultime sue parole e l'ultimo suo sguardo egli le udiva, la vedeva sempre. Fuggiva invano quei pensieri che lo seguivano come fantasmi: pareva che si fossero in lui incarnati. Inoltre, a poco a poco, suo malgrado e benché cercasse di combatterlo, un nuovo sentimento si era impossessato di lui. Un nuovo male lo rodeva, un male più grande che si aggiungeva al primo: il rimorso. Questo pensiero orrendo ch'egli non fosse del tutto innocente della morte della sua Ida, s'infiltrò lentamente nelle sue idee, a gradi a gradi, e una volta che vi fu non gli lasciò più un momento di pace. La malinconia che lo seguiva dovunque era ora raddoppiata da quel nuovo sentimento (che molti forse non capiranno) che si potrebbe chiamare la nostalgia del dolore».

⁴³ L'autore si limita, infatti, a raccontare che: «le sue mani persero a un tratto ogni vitalità e abbandonarono la sbarra del cembalo, a cui si era per tutto il tempo di quella strana agonia tenuto abbrancato; di pallido ch'era si fece subitamente bianco; e con un rantolo soffocato, cadde per terra al rovescio di tutta la sua altezza» (ivi, p. 81).

⁴⁴ L. CAPUANA, *Il dottor Cymbalus*, in *Il nemico è in noi*, Giannotta, Catania 1914; la novella fu pubblicata dapprima su «La Nazione», nel 1865, per poi confluire in chiusura della raccolta. Lo stesso Capuana ammette nelle avvertenze, «questo volume finisce come avrebbe dovuto cominciare» (ivi, p. 6), riferendosi alla forzatura cronologica determinata dalla sua collocazione nella parte finale. Una scelta che non possiamo certamente considerare casuale ma che, al contrario, sembra confermare l'intento di chiudere un cerchio aperto dall'allusione incipitaria, indicando come possibile vittoria sul «nemico che è in noi» la soluzione prospettata nel testamento di William, sul finale del racconto.

⁴⁵ Ivi, p. 94.

erano definite le «conquiste più straordinarie della scienza moderna».⁴⁶ Lo scienziato, infatti, aveva individuato un metodo per privare l'uomo delle emozioni; una straordinaria scoperta dalla quale, però, si sentiva atterrito poiché imperfetta e contro natura. Nel tentativo di persuadere il giovane dai due propositi nefasti – di morire o sopravvivere senza emozioni – il medico cerca di spiegargli che i pensieri e le emozioni non sono di per sé negativi ma necessari all'uomo. Essi diventano letali se mal contenuti in quanto capaci di danneggiare il corpo umano, fino al punto da condurlo alla morte. Egli, infatti, sostiene che «la materia si trasforma e trasforma, alla sua volta, quello che noi chiamiamo spirito, pensiero»⁴⁷ e poi continua prospettando al giovane le conseguenze derivanti dall'eccessivo ripiegamento sulla tristezza e la gelosia, che conducono inevitabilmente alla morte.⁴⁸

William, tuttavia, non rinuncia al proposito di sottoporsi al prodigioso intervento dello scienziato che, con due aghi ed una lancetta, anestetizza il suo cuore donandogli «un vuoto immenso ed un bene ineffabile».⁴⁹ All'eccessivo tumulto dei suoi affetti segue un silenzio completo che lo rende incapace tanto di provare dolore per il tradimento dell'amata quanto di manifestare entusiasmo alla visita della madre, che assiste angosciata alla sua indifferenza.

Sei anni di annichilimento emotivo bastano a rivelare tutta l'imperfezione del prodigioso intervento in fase di sperimentazione e William subisce gli effetti collaterali ed imprevisti della noia e della monotonia, devastanti al punto da fargli rimpiangere persino i momenti più tristi, che lo avevano indotto a progettare il suicidio.⁵⁰

Il racconto di Capuana, tutto incentrato sul dualismo corpo/mente, si interroga apertamente sul ruolo che le emozioni rivestono per la fisiologia umana, William sperimenta sulla propria pelle la nocività di esserne privo; ne deriva, allora, che esse siano vitali o mortali, a seconda della nostra capacità di dominarle. È ciò che adombrava Cymbalus nel tentativo di dissuadere il triste protagonista dal sottoporsi all'intervento chirurgico ed è quanto lo stesso giovane impara quando ormai è troppo tardi.

⁴⁶ Ivi, p. 95.

⁴⁷ Ivi, p. 97.

⁴⁸ «Per vostra mala sorte, vi siete concentrato in voi stesso, avete aumentato con crudele compiacenza la forza del male; avete già iniziato, isolandovi, quell'inconsiderata opera di distruzione che ora intendete compire» (*Ibid*).

⁴⁹ Ivi, p. 102.

⁵⁰ Ivi, p. 105; «eran passati sei anni. Che cosa voleva dire quella stanchezza vaga, indefinibile che cominciava ad insinuarsi nella sua vita regolare e monotona? [...] Giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto la stanchezza e la noia aumentavano. Non poteva far nulla per arrestarle; si sentiva inetto a resistere. - La gran legge del lavoro! Aveva un bel ricordarsene; non gli riusciva di lavorare. Si stancava, si annoiava subito. Gli mancava qualcosa che gli rendesse caro il lavoro. La sua solitudine gli faceva spavento. I momenti più tristi della sua vita gli parvero preferibili, immensamente, a quella calma di morte che l'operazione del dottor Cymbalus gli aveva procurata. Ah, quell'ore di pianto, di disperazione di strazio mortale passate a guardar da lontano le finestre del palazzo K*** nelle notti d'inverno! Ah, quell'ore d'agonia, quando si struggeva di abbracciare sua madre che, perduta tra le feste e i conviti, più non si ricordava di lui! Quelle erano state ore! E quando i furori della gelosia, i folli propositi di vendetta gli avevano sconvolto il cervello, per il tradimento di Ida Blümer? Che emozioni! Che divini dolori!... Ed ora, più nulla!». La scelta del suicidio, dettata dal rifiuto dello stato di fredda imperturbabilità, a cui William si era autocondannato, rinvia, a titolo di mera suggestione, all'atavica inettitudine dei personaggi novecenteschi proiettati nel perenne desiderio di una totale indolenza emotiva, un rifugio dallo stato di angoscia da cui si sentono schiacciati. Ci piace vedere, allora, nell'esito fallimentare dell'avventura fantascientifica di William il simbolico superamento dell'idealizzazione di uno stato di insensibilità permanente.

La medicina fallisce ancora di fronte alle spietate leggi della natura e William, ridotto ad una riprovevole freddezza, seppur ad intervento riuscito, torna sul proposito iniziale di uccidersi, non prima, però, di aver redatto un testamento in cui fa dono a Cymbalus di una parte dei suoi averi, affinché possa aprire una scuola in cui si impari a gestire le emozioni, una scuola gratuita «dove si insegni ad AMARE!». ⁵¹

⁵¹ Ivi, p. 107; dobbiamo dedurre, quindi, che sia l'«AMORE», insito alla nostra natura, il “nemico che abita in noi”; qualcosa con cui dobbiamo necessariamente imparare a convivere poiché non possiamo farne a meno. Esso può risultare vitale o mortale, a seconda delle nostre inclinazioni, ed è plausibile che sia stato questo a spingere lo scrittore a scegliere di porre in chiusura della raccolta la novella *Il dottor Cymbalus*, per concludere ammonendo il lettore – e forse sé stesso – sul grado di responsabilità umana nel raggiungimento della propria felicità.