

Il testo fantasticizzato e goticizzato come metafora della destrutturazione del discorso 'nazione': attorno agli scrittori scapigliati

Francesca Billiani

Dalla seconda metà dell'Ottocento e all'alba dell'unificazione nazionale, in Italia si avvicendarono traduzioni di romanzi gotici e di racconti fantastici (che fino ad allora avevano goduto di un tiepido successo di pubblico e di critica), alle quali si accompagnò una coeva produzione narrativa nazionale, fitta di riferimenti intertestuali proprio a questi due generi e modi narrativi provenienti, più o meno direttamente, dal nord d'Europa.¹ Entrambi estranei al corpo letterario nazionale, il gotico con le sue istanze di *critique* sociale espressa dalle sue eroine rinchiusi nel castello, e il fantastico con la sua ontologia dell'esitazione e del corpo diviso offrivano, a tutti gli effetti, soluzioni narrative e topoi atti ad esorcizzare, narrandole *ex contrario*, quelle ansie ataviche, che si generano spontanee dinnanzi a qualunque cambiamento e, a maggior ragione, a qualsiasi nuova nascita. Si potrebbe quasi supporre che, al fine di narrare la storia della nazione, la sua scrittura dovesse rendere ragione dell'imprescindibile tensione dialettica che si sprigiona tra il senso di finalismo unitario e l'altrettanto spiccato sovransenso di perturbante enigmaticità dei quali ogni nuovo inizio si fa di rigore latore. Bonnie Honig ha puntualmente dimostrato come l'arrivo dello straniero in un contesto politico dato all'apparenza per inamovibile suscitò emozioni destabilizzanti che, proprio la narrativa gotica, con le suddette eroine cacciate dall'Eden e confinate in spazi domestici periferici, ritrae in maniera puntuale. Infatti, come afferma Honig:

Gothic heroines never take control of their lives. They are *gothic* heroines, after all, and so they usually remain vulnerable: they end up with a man who still might be a murderer, or they uncover only some but not all the secrets that haunt them. Female gothics teach us not only the powers but also the limits of self-conscious agency. Democratic actors should find both lessons valuable. (2001, 118)²

¹ Ad esempio, nelle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo (1857-1858, a stampa 1867) e in *Cento anni* (1856-1863) di Carlo Rovani. A proposito, si rimanda a Tellini (1998, 94-112) che rintraccia elementi gotici in un impianto narrativo dal quale traspare "l'intento educativo sotteso all'*ethos* della scrittura e ai suoi propositi di pubblica moralità" (94). Per un elenco di traduzioni di romanzi gotici, più o meno noti, pubblicati dal 1800 al 1899, si veda Billiani (2008, 497-99). Per un catalogo delle pubblicazioni a stampa edite a Milano dal 1860 al 1880, si rimanda invece a Farinelli (1984). Sulle dinamiche della diffusione della letteratura gotica e fantastica in Italia, si rimanda a Del Principe (1996; 2006, 52-67); nonché Farnetti (2002, 340-60). Sul complesso rapporto tra tradizione nazionale e influenze gotiche e fantastiche, si veda la raccolta di articoli curata da Portinari (1976). I testi ivi antologizzati propongono una visione anti-borghese dell'*ethos* del romanzo italiano pre e post-unitario. Per una discussione sulle intersezioni tra cultura d'élite e popolare nel tessuto narrativo del romanzo gotico, si veda Hogle (2002, 204-29). In fine, una ricca selezione di esempi di racconti neri, gotici e fantastici, dell'Ottocento italiano si può trovare nell'antologia curata da Reim (2002).

² Homi Bhabha ha sottolineato l'importanza di studiare le dinamiche della formazione della testualità

Se classificato come “strange,” nell’accezione di “stranger” al proprio contesto di ricezione, il sistema tematico del gotico attacca le regole di pacifica e prolifica convivenza psichica e intra-comunitaria, idealmente stabilite alla stipulazione del contratto sociale, poiché, rispetto ai sistemi endogeni, si presenta come un corpo polimorfo ed irriducibile all’ordine del noto e del familiare.³

Detto questo, in quanto segue, si analizzeranno due popolarissimi romanzi brevi post-unitari, *Fosca* (1869) di Iginio Ugo Tarchetti e *Senso* (1883) di Camillo Boito per la loro non trascurabile utilizzazione d’immagini d’ispirazione gotica e fantastica nella rappresentazione delle modalità d’esistenza della casa, del corpo femminile – sia nella sua fenomenologia di madre, nutrice e sposa, sia in quella di donna fedifraga, decaduta e malata – nonché del vincolo, più o meno sacro, del matrimonio. La nostra ipotesi è che questi testi goticizzati e fantasticizzati usino tali metafore per parlare della configurazione sociale dell’appena ricomposto corpo nazionale, tanto nella sua sfera pubblica quanto in quella privata. La corporalità delle tre eroine di questi testi, dunque, chiuse in un *intérieur* opprimente, diventa locus epistemico (e non individualità estrinseca) dal quale far emergere un senso d’ambivalenza, etica e gnoseologica, nei confronti di una realtà politica e sociale rivelatasi ben *altra* – insoddisfacente – rispetto alle prospettive palingenetiche annunciate dal Risorgimento.

Case e matrimoni

Attraverso un repertorio tematico pregno d’atmosfera notturne e crepuscolari, di paesaggi remoti e desolati, e di conflitti irrisolti tra giovani dame e *villains*, il romanzo gotico aveva descritto la dissociazione tra sfera pubblica e privata creatasi dalla fine del diciottesimo secolo, come risposta alla perdita di fiducia nella ragione illuminista e alla delusione suscitata dal diffondersi del clima di terrore nella Francia post-rivoluzionaria. Il gotico classico, e di seguito quello vittoriano avevano descritto una casa borghese, un

nazionale non esclusivamente come un momento di coesione estetica, bensì come il risultato d’istanze di contaminazione tra culture che simbioticamente si percepiscono all’occorrenza dominanti o subalterne le une rispetto alle altre. Il “luogo” della cultura nazionale non è unitario e coeso, né può essere interpretato semplicemente come “altro” in relazione a ciò che è oltre o al di fuori di esso: la frontiera è bifronte, e il nesso tra interno ed esterno si traduce in un processo di ibridizzazione che incorpora nuova gente entro il corpo politico e genera altri centri di significato – con l’inevitabile conseguenza che nella dinamica del processo politico si creino deboli luoghi di antagonismo politico e imprevedibili forze di rappresentazione politica (1990, 38).

³ Benedict Anderson ha rimarcato come il romanzo storico, il romanzo genealogicamente epico, borghese e nazionale, dipinga “the movement of a solitary hero through a sociological landscape of a fixity that fuses the world inside the novel with the world outside” (1983, 35). A proposito dell’adattabilità del romanzo in generale realista, e non esclusivamente storico, al ritratto della sfera pubblica, nella sua analisi del romanzo realista spagnolo dell’Ottocento Jo Labanyi ha scritto: “The novel is better placed than other public-sphere institutions to air collective anxieties;” perché, “although these novels mostly illustrate the problems arising from modernity’s homogenizing project, they nevertheless serve this same project by constructing the reading public as an ‘imagined community’ united by common anxieties” (2000, 5-6). Su questo punto, si faccia riferimento alla raccolta di saggi curata da Walshe (1997), che propone simili corrispondenze tra il progetto di unificazione nazionale, legato ad un nazionalismo prettamente maschile, e l’emergere ai margini di discorsi dissonanti come quello della scrittura omosessuale. Per un modello di rappresentazione sessualizzata e “genderizzata” della nazione si veda Munt (1998, 132-161).

intérieure rassicurante in quanto protetto dai perigli di un mondo esterno corrotto e politicizzato; assioma valido quest'ultimo sia per le vicende degli eroi di Horace Walpole sia per quelle delle eroine di Ann Radcliffe.⁴

Nel suo studio sul romanzo gotico britannico, Kate Ferguson Ellis sostiene che sia stata la pubblicazione di *Pamela* di Samuel Richardson, nel 1740, ad istigare un invito al cambiamento delle dinamiche di gender previste dai costumi matrimoniali della società britannica, poichè la sessualità della protagonista “is certainly not extinguished, but it is held below the surface. However, this act of suppression is counterbalanced by an elevation in her power to form and improve ‘the general manners, dispositions, and conduct of the other sex, by society and example’” (1989, 24).⁵ Detto altrimenti, le donne si sarebbero sì conquistate d’ora innanzi il potere di resistere alle insidie del maschio, ma avrebbero dovuto sottostare ad una legge matrimoniale, che non avrebbe obbedito in prima istanza ai sentimenti quanto alla schietta opportunità. La studiosa legge la letteratura gotica come la manifestazione di un momento di liberazione per la donna, in special modo per quella borghese, in quanto “The Gothic novel of the eighteenth century foregrounded the home as a fortress, while at the same time exposing its contradiction;” infatti, “The conventions of the Gothic novel [...] speak of what in the polite World of middle-class culture cannot be spoken” (ibid., 7). La felicità, così idealmente e artificiosamente costruita tra le mura domestiche, si sarebbe erta ad ulteriore protezione dal “fallen world,” dove irrompevano più sinistri che mai spaesamento e caos. Precisa però a tal proposito la studiosa:

In the feminine Gothic the heroine exposes the villain’s usurpation and thus reclaims an enclosed space that should have been a refuge from evil but has become the very opposite, a prison. The masculine Gothic gives the perspective of an exile from the refuge of home, now the special province of women. It works to subvert the idealisation of the home, and by implication the ideology of the ‘separate spheres’ on which that idealization depends. (ibid., xiii)

Fin dai suoi esordi settecenteschi, lo schema concettuale del gotico classico aveva costruito una dimensione domestica che a poco a poco da rassicurante si sarebbe trasformata in una “failed home,” un luogo dell’ambivalenza – dalla quale gli uomini, se decaduti, sarebbero stati esclusi – e nella quale le donne, spesso innocenti vittime, sarebbero state accolte. Proprio in questo spazio non più innocente e sterile, ma contaminato, le nostre eroine avrebbero dovuto cercare non una convenzionale e superficiale felicità di facciata, ma la consapevolezza di sé e delle loro capacità e aspirazioni intellettuali a fondamento della loro vera indipendenza, tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica.⁶

⁴ Per conclusioni simili sul sistema discorsivo a sfondo sociale proposto dal gotico, si veda Baldwick e Mighall (2000, 221-28).

⁵ Sempre secondo Ellis, la pubblicazione di *Pamela* aveva rappresentato un momento importante di rivolta contro la rilassatezza dei costumi dell’aristocrazia (1989, 12-17 e 20-22).

⁶ Sempre Ellis ha identificato nel gotico alla Radcliffe proprio la revisione del mito della caduta edenica realizzatosi nella “subversion of primogeniture expressed in the theme of usurpation, the inadequacy of

In riferimento al caso italiano, Enrico Cesaretti ha analizzato le implicazioni dell'uso del concetto di casa e dimora nell'analisi della narrativa scapigliata (*Le case nuove* di Arrigo Boito, 1866, o *Le memorie del presbiterio* di Emilio Praga, 1881), allo scopo di disegnare una mappa dello spazio domestico e misurarne la soglia di "abitabilità" (2001, 10).⁷ Nella letteratura goticizzata e fantasticizzata postunitaria, tracciare una topografia della *casa*, nell'accezione metaforica di patria abitata e disabitata da donne isteriche e malate, significa interrogarsi sul significato che questo termine assume in un discorso letterario che si presenti come ibrido nei suoi paradigmi estetici prettamente realisti, sorretti quest'ultimi da strutture ideologiche di matrice borghese. Diversamente dalle edificanti intenzioni iniziali, la casa borghese non è solo uno spazio politicamente e socialmente neutro, organizzato attorno alle dinamiche dei sentimenti reciproci; piuttosto il luogo da cui affiorano le contraddizioni e il senso di frustrazione per le limitazioni imposte dallo Stato di diritto alla configurazione spontanea dell'intimità familiare. Si tratterà in quanto segue di analizzare piuttosto la "dismisura dell'abitare e della familiarità" (Borrati 2002, 134), ovvero di un'esperienza all'insegna dello spaesamento, di una condizione emotiva che si caratterizza, come il fantastico, come un'esitazione tra due negazioni: "né questo né quello" (137).⁸

Ne deriva, come anticipato all'inizio, per gli scrittori scapigliati (e per Boito e Tarchetti in particolare), avanguardie storiche, la ricerca di modelli narrativi stranieri che, in una narrativa a sfondo realista-nazionale, accolgano il perturbante, l'alterità, il mostro, tutto ciò che possa provocare spaesamento nello spazio difeso dalle mura domestiche: per alterarne l'apparente equilibrio, per provocarne una dislocazione delle sue parti.⁹ Le nostre eroine "goticizzate" infatti, abitano (in) una casa che, quantunque non realisticamente rassicurante, garantisce comunque loro uno spazio separato, dove poter creare forme espressive consone ai loro bisogni, aspirazioni e *sensibilité*, diverse da quelle proposte da una cultura ufficiale statale sempre più tecnocratica, patriarcale e, ufficialmente, positivista.¹⁰ Nei testi qui esaminati, come nei romanzi gotici, la casa da

innocence as a defence against evil, and the validity of the female rebellion against autocratic father" (ibid. 57).

⁷ A partire dal tardo Settecento in poi (soprattutto nella Gran Bretagna in via d'industrializzazione), come spiega Jürgen Habermas nella sua storia e critica dell'opinione pubblica, linea divisoria tra soggiorno e salotto della casa borghese traccia il confine simbolico, che demarca il reame pubblico da quello privato. Seppur riservato ad un numero ridotto di familiari rispetto alle consuetudini della nobiltà, il soggiorno aggiunge Habermas è il luogo destinato all'intimità domestica, mentre è il salotto dove il pubblico e il privato si possono far incontrare, dove l'intimità della casa e la sua visibilità e spettacolo pubblico possono trovare un punto di coincidenza. Nel salotto, da un lato i padri di famiglia e le loro mogli mantengono la loro familiarità di coppia, dall'altro hanno la possibilità di accogliere il mondo esterno, in altre parole di esporre il privato ad una dimensione pubblica soggetta alle regole imposte dalle leggi del mercato e dell'utile (2001, 55).

⁸ Altri esempi di racconti, più o meno coevi, che propongono tematiche e soluzioni narrative simili a quelle dei testi qui analizzati, sono: "Gentilina" di Giovanni Faldella (1875), "Un vampiro" di Luigi Capuana (1906), "Un osso di morto" di Tarchetti (1869).

⁹ Per una discussione dell'abitabilità della casa in relazione al perturbante freudiano, se veda Berto (2002).

¹⁰ Ad esempio, come sostiene Alberto Carli, il rapporto tra gli scrittori scapigliati (tra gli altri i fratelli Arrigo e Camillo Boito, Tarchetti stesso, Carlo Dossi) e le scienze positive non era di netta esclusione ma di reciproco interesse; infatti, "una delle particolarità più rilevanti dell'insegnamento dell'anatomia artistica in Brera fu quella, naturalmente in linea con lo sviluppo del pensiero positivo, di non limitarlo alla parte strettamente anatomica, ma di estenderlo anche alla fisiologia, all'antropometria, alla morfologia, alla espressione e alla mimica" (2002, 69-70).

focolare per la nuova famiglia italiana, pilastro del nuovo Stato nazionale, diventa un luogo “in-between,” d’incontro tra noto e ignoto, lecito ed illecito, accetta forme identitarie fluttuanti ed ambigue.¹¹ Ma quali sono le ansie, le aspettative e le paure di cui parlano le nostre eroine?

Scritto nel 1869, rimasto incompiuto per la morte dell’autore (sarà completato e pubblicato dall’amico Salvatore Farina), *Fosca* è un testo ibrido che conclude la carriera di Tarchetti. Questo romanzo può considerarsi la sintesi delle sperimentazioni narrative di un giovane scrittore morto a soli trent’anni che, in cinque anni di attività letteraria, ha attraversato svariati generi letterari: dal racconto di viaggio, alla poesia, ai racconti fantastici, neri, alle traduzioni di Charles Dickens e altri scrittori vittoriani minori, fino al plagio del racconto “The Mortal Immortal” di Mary Shelley.¹² Sullo sfondo degli anni immediatamente seguenti l’unificazione (1863), il romanzo narra di due passioni amorose (vagamente autobiografiche) del protagonista narratore Giorgio per due donne dalle caratteristiche all’apparenza contraddittorie: Clara, bella e armoniosa, e Fosca, la donna mostro, nevrotica e ossessiva. Ma se la prima parte del romanzo procede con passo narrativo piuttosto lento, la seconda segue un ritmo sincopato dall’inserzione di scambi epistolari pseudo-foscoliani, che rendono la scrittura più intima e diretta. Dopo un incontro adulterino con Clara a Milano, Giorgio, militare di carriera, viene assegnato ad un nuovo battaglione in provincia, dove conosce Fosca, cugina del colonnello suo diretto superiore. Nella prima parte del romanzo Giorgio racconta in prima persona la sua storia con Clara, donna sposata, la quale continua, in assenza, ad essere presente anche nella seconda parte, quando ad assumere di gran lunga il ruolo principale sarà la conturbante e fatale Fosca, la cui morte conclude la vicenda.

Seppur dato alle stampe qualche anno più tardi, nel 1883, e reso celebre dal magistrale adattamento cinematografico di Luchino Visconti nel 1954, *Senso* di Boito propone nodi concettuali simili a quelli dell’antesignano *Fosca*, dal momento che la vicenda della contessa Livia si modella su un paradigma comportamentale e sociale affine a quello proposto nell’opera tarchettiana. Anche questo romanzo breve, infatti, parla del decadente *amour fou* veneziano tra la contessa e un ufficiale austriaco, Remigio Ruiz, nel 1865, alla vigilia di quella terza guerra d’indipendenza (1866), che vedeva l’alleanza dell’Italia con la Prussia per sconfiggere, su due fronti, l’Austria, allo scopo di restituire all’Italia le terre irredente del Trentino, Venezia e Trieste.¹³ Entrambe le storie, ambientate nei medesimi anni, hanno come argomento principale la caduta di un’eroina

¹¹ Per una discussione del fenomeno dello spaesamento in accezione religiosa e dell’esigenza di secolarizzazione che ne deriva, quale risultato della perdita di fiducia in narrative totalizzanti e teleologiche, si veda Cesaretti (2001, 18-20). Per una prospettiva sul processo di secolarizzazione della nazione dal 1880 in avanti (in opposizione alla dicotomia di Anderson, laicità contro sacralità), si rimanda a Lackey (2009).

¹² L’interessante vicenda del plagio tarchettiano è stata ricostruita da Venuti (1995, 148-56). La letteratura critica su *Fosca* abbonda, ma per quanto riguarda gli aspetti prettamente gotici del romanzo si faccia particolare riferimento ai lavori di Del Principe (2006), mentre per una lettura in chiave psicanalitica Mangini (2000). Per una ricognizione sulle posizioni assunte dalla critica nei confronti del romanzo, i riferimenti biografici alla donna che ha ispirato il racconto, gli elementi gotici, la struttura narrativa speculare, il mito della “fallen woman,” si veda Del Principe (2006, 16-18, 45-47, 76). Degno di nota, per l’attenzione all’elemento gotico nella costruzione del personaggio Fosca anche lo studio di Caesar (1987).

¹³ Nè Alfonso La Marmora nè Enrico Cialdini, i generali a capo dell’esercito italiano, si distinsero per l’oculata conduzione di un conflitto che aveva rivelato, per l’ennesima volta, i dissapori tra i gli alti ranghi dell’esercito italiano.

goticizzata; si badi bene, però, tale caduta non è da una condizione edenica, bensì da un paradiso quasi miltoniano, contaminato, dove la dimora domestica è popolata di presenze inquietanti, che si annidano nella più placida quotidianità.

Partiamo da un'analisi di *Fosca*. A Milano, capitale economica del nuovo Stato dove la classe media stava affermando la sua egemonia nei settori economico e del terziario sul resto della penisola,¹⁴ Giorgio, per la prima volta, incontra Clara, prossima a divenire sua amante. Egli, ufficiale poco patriottico e in congedo per malattia dal suo reggimento, senza indugio, colloca la donna sul gradino giusto della scala sociale; la descrive così: "Suo marito era giovine e avvenente, occupava una carica distinta in un'amministrazione governativa; non erano ricchi, ma parevano agiati e felici; avevano un figlio; essa si chiamava Clara" (1981, 29).

Nella sua rappresentazione narrativa della nazione, per facilitare il processo identificativo con il lettore della nuova Italia, Tarchetti deliberatamente sceglie di posizionare i suoi protagonisti sul gradino medio della piccola borghesia nella scala sociale di un paese di base ancora, per larga parte, agricola e rurale. Per Giorgio e per la società piccolo e medio borghese che egli a tutti gli effetti rappresenta, la Clara diurna è accettabile, perché madre, fonte d'energia positiva, capace nondimeno di metamorfizzarsi all'occorrenza in amica, sorella e patria "sì patria perché è per amor tuo che adoro codesto angolo di terra" (40). Le trasformazioni notturne di Clara ribaltano però la dinamica classica non solo del potere patriarcale dell'*amor patriae*, ma identificano, come sarà anche nel caso di *Senso*, la patria con un amore adultero. Se Clara è socialmente accettabile, avendo assolto la sua funzione demetriaca, allorché tradisce il marito, la donna rompe il vincolo consacrato dell'istituzione Chiesa che, nell'Italia cattolica soggetta al "non expedit" del Papa, più dello Stato cementa l'Italia unita, e diventa donna "decaduta."¹⁵

La piena e armoniosa femminilità borghese di Clara "sì felice, sì florida, sì bella!"

¹⁴ Seppur in scala e proporzioni ridotte rispetto ad altri paesi europei, l'industria tessile in Italia si sviluppa in maniera significativa dai tardi anni Sessanta, soprattutto in Lombardia. Con la crisi mondiale del 1873 inoltre, la vecchia industria italiana verrà rimpiazzata da nuove e più produttive imprese, stabilitesi di prevalenza nel Nord della penisola. Dal 1861 al 1881, l'alfabetizzazione delle donne in Italia passa da un minimo oscillante dal 3% al 5% in Calabria ad un massimo dal 40% al 59% in Lombardia. In media, dal 1861 al 1881, nell'Italia del Nord, l'alfabetismo femminile passa dal 30% al 58%, mentre al Sud dall'8% al 12% (si veda Vigo 1993, 50-51). Per una panoramica sulle forme dell'educazione femminile borghese e alto borghese, si veda piuttosto il dettagliato studio di Franchini (1993) che fa il punto sulle risorse sociali e pedagogiche usate per l'educazione delle ragazze di buona famiglia e le politiche statali alle quali esse fanno riferimento. Sull'organizzazione della scuola secondaria italiana, modellata sull'esempio tedesco, e sulla struttura delle università nell'Italia dell'Ottocento, si faccia riferimento rispettivamente a Raichich (1993) e La Penna (1993).

¹⁵ Come ha osservato Etienne Balibar, famiglia e scuola sono istituzioni fondamentali per il consolidamento del nazionalismo, e specialmente di quello di matrice maschile. Essendo intrinsecamente deputate alla creazione del cittadino, cellula base nella formazione di strutture a sostegno tanto della sfera dell'immaginario, quanto quella dell'economico, sono a tutti gli effetti queste le istituzioni attraverso le quali il singolo riesce a sentirsi parte di una comunità sostenuta da saperi e comportamenti (Balibar menziona a proposito l'*habitus* di Bourdieu) condivisi. Una tale nazionalizzazione della famiglia e della scuola escludono di necessità forme di devianza sessuale o intellettuale, alienanti il benessere morale ed etico reciprocamente condiviso della comunità. Tali eccessi si potevano ancora verificare e tollerare solo nelle società pre-nazionali sotto forma di eresia, conclude significativamente Balibar (1996, 145-48). Per un recente studio sul ruolo di mediatore tra potere politico e potere religioso assunto dalla monarchia sabauda nella costruzione dell'Italia, si veda Brice (2010).

(29) rassicura Giorgio, diversamente da quella di Fosca la cui “fronte smisuratamente grande e sporgente rompeva l’armonia fantastica delle linee scorrette di quel volto” (87). Per giunta, non solo Fosca non è sposata, o meglio è stata la vittima di un matrimonio sbagliato; ma tale errore fatale le ha anche impedito di avere figli, rendendola un soggetto doppiamente negativo, totalmente spoglio del potere di contrattazione sociale che tali attributi le avrebbero conferito. David Del Principe ha proposto un’interpretazione della figura di Fosca quale donna-vampiro che vampirizza Giorgio, essendo già stata a sua volta vampirizzata dal marito, lo pseudo-conte Ludovico. Immagine della bellezza maschile che a Fosca “sembrava ancora superiore all’ideale che mi era formata di un amante” (104), Ludovico incarna un tipico Gothic villain, libertino dall’esistenza peripatetica, che rifugge qualsiasi senso d’appartenenza sociale e patriottica, nonché metafora dell’invasione dello straniero e dell’inaridimento che questi causa al sistema produttivo del paese-nazione.¹⁶ La vita parassitaria di Ludovico causerà la rovina economica e sociale della famiglia di Fosca, dopo avere, per di più, reso sterile la donna, ossia improduttiva ed incapace di sublimare e placare nella maternità un istinto erotico, altrimenti potenzialmente pericoloso per il mantenimento della “morale sessuale comune.” Ludovico è l’unico protagonista maschile ad annullare il potere seduttore di Fosca; contrariamente a Giorgio, egli non appartiene al corpo nazionale, è sposato e ha due figli nascosti in Dalmazia. Non attivo nella catena di produzione, come Giorgio, Ludovico è inutile per la comunità. L’uomo bello diventa altresì sinonimo d’improduttività e corruttela, conclude a proposito dell’infima natura del marito Fosca:

Aveva errato di paese in paese, vivendo splendidamente delle sue industrie di avventuriere, assumendo qui un nome, là un altro, atteggiandosi a martire politico, aprendosi mille vie col suo talento, col suo coraggio, colla sua avvedutezza – sempre fortunato, sempre felicemente ingannatore. ‘La sua bellezza doveva aver contribuito non poco a questo successo.’ (106)

Una tal avvenenza fisica mista ad una doppia morale definisce anche la protagonista femminile principale di *Senso*. Vittima “di” e carnefice “in” un matrimonio di convenienza ai fini di ascesa sociale, Livia, che non è di aristocratici natali, è la moglie insoddisfatta di un nobile ricco, volgare, burbero e repellente, che non si fa scrupoli a dichiararsi anti-piemontese (Boito 1999, 28). Ben presto, diventa l’amante di un ufficiale austriaco altrettanto disdicevole ma, come nel caso di Ludovico, bello come un eroe greco – un misto di Adone (bellezza contesa da Afrodite e Persefone), ed Alcide (infaticabile seduttore dai tratti femminili) – con orecchie tanto minute da sembrare quelle di una ragazza (26). Nel suo studio sulla moralità sessualizzata, Freud identifica tre stadi evolutivi nel progresso della civilizzazione e nel suo graduale controllo sull’istinto sessuale ai fini di organizzazione sociale: il primo caratterizzato dalla libertà più assoluta, il secondo dalla soppressione della sessualità, se non a fini riproduttivi, e il terzo dal controllo dell’istinto da parte della società.¹⁷ Secondo le regole della moralità

¹⁶ Per una discussione su Fosca quale donna-vampiro, si rimanda a Del Principe (1996, 90-100).

¹⁷ Scrive Freud: “The more a person is disposed to neurosis, the less can he tolerate abstinence; instincts which have been withdrawn from moral development” (1953, 193).

sessualizzata che, al terzo stadio della sua evoluzione, accetta la riproduzione legittima come fine ultimo ed unico della vita sessuale, diversamente da Clara, Fosca e Livia negano tutti i predicati dell'epica borghese, nel loro fallimentare tentativo di portare unità, di essere quell'emblema di compostezza e rassicurazione che si confà a tutte le immagini di spose e madri della nascente nazione.¹⁸ Fosca confida liberamente a Giorgio il suo innamoramento di ritorno dal collegio per un amico del padre, molto più vecchio di lei, e dice: "Allora, strana cosa! Non aveva simpatia che per uomini molto attempati" e continua specificando come fosse proprio la sua giovinezza, quasi da bambina, ad attrarre l'uomo. La descrizione di Fosca che nel salotto di casa "balla" sulle ginocchia dell'amico del padre lascia poco spazio all'immaginazione del lettore (29). La sessualità della protagonista, matura (rispetto alla più infantile e binaria Clara) e libera dalle convenzioni sociali, consente a Fosca di contravvenire alle regole della buona conduzione familiare e, così facendo, di distinguersi e sfuggire al controllo patriarcale e gerarchico a garanzia del mantenimento dell'ordine stabilito.

Contrariamente alle loro aspettative di classe e al potere di contrattazione sociale che la loro rispettabilità borghese conferirebbe loro, Livia predatrice, Clara innocente-fedifraga, e Fosca donna-mostro, affermano, fino al paradosso del proprio annullamento fisico e psichico, la loro femminilità, allorché agiscono in opposizione alle clausole stabilite dal contratto sociale, dal matrimonio borghese e monogamo. Se Fosca morirà consumata dalla sua malattia e dalla sua ossessione, il matrimonio garantirà a Livia e a Clara di sopravvivere in virtù delle regole prescritte da quella che Foucault ha chiamato l'ellenistica e romana "cultura di sé" (1985, 76-84).¹⁹ A proposito del suo matrimonio di convenienza, la contessa Livia dichiara: "Io, dinnanzi al prete, risposi un *Sì* fermo" (Boito 1999, 24). Come nel mondo ellenistico, questo matrimonio si colloca nella sfera pubblica e non in quella privata perché è spettacolo: "A Venezia rinascevo. La mia bellezza sbocciava intiera" dichiara Livia, "negli occhi degli uomini brillava, quando mi guardavano, un lampo di desiderio; sentivo le fiamme degli sguardi rivolti sulla mia persona anche senza vederli. Persino le donne mi fissavano in volto, poi mi ricercavano giù giù sino ai piedi, ammirando" (25). Proprio la circolazione della notizia nella comunità, confina Livia ad una posizione d'isolamento sociale, del quale non sembra peraltro curarsi "Vivevo quasi nella solitudine. Già la mia società s'era andata via via restringendo, poiché le famiglie nobili trentine, avverse alle opinioni politiche del conte, avevano da un pezzo lasciato con bel garbo lei e me affatto in disparte; i giovani, frementi d'italianismo, ci sfuggivano senza riguardo.... La mia relazione conosciuta da tutti, eccetto che da mia marito, aveva accresciuto il mio isolamento" (44). Allo stesso modo, una studiata accortezza sociale consente a Clara e a Giorgio di superare convenientemente la propria passione e ritornare sulla retta via; spiega Giorgio: "Eravamo troppo felici, o Clara, non era possibile che quello stato durasse; la nostra felicità ci spaventava, sentivamo qualche cosa nel cuore che ci diceva che essa doveva finire" (Tarchetti 1981, 38). La sfera pubblica, in questo caso sostituita dalla nazione, può determinare tanto la potenziale ignominiosa rovina quanto il rispettato successo di

¹⁸ Prima di entrare nel castello gotico, in maniera significativa, il protagonista sovrappone nel suo immaginario femminile, le immagini di Clara, Fosca e della madre, la quale viene definita una santa (Tarchetti 1981, 58).

¹⁹ Ovvero una regola di vita fondata su un individualismo che limita la soddisfazione degli *aphrodisia* entro i confini della sfera privata, a discapito di quella pubblica.

qualsivoglia unione. Il matrimonio, sempre secondo Foucault, presuppone ad ogni buon conto la ridefinizione dei modi secondo i quali il soggetto di per sé si costituisce come soggetto morale (1985, 76-84). La questione non è semplicemente quella della disciplina o limitazione del desiderio sessuale, quanto quella dell'auto-controllo e della sovranità dell'individuo su se medesimo, al fine di evitare di creare momenti distruttivi nella sfera pubblica, regolata dall'interazione del sé con gli altri.

Il nucleo familiare è dunque profondamente sabotato sia dall'esterno sia dall'interno: come Fosca, Livia non ha figli e la casa è il luogo dell'assenza o dell'adulterio. Gli interni domestici sono spogli e squallidi, non vi batte il sole e l'assenza di ventilazione rende l'atmosfera vomitevole; il "puzzo nauseabondo del fumo di tabacco, stagnante nella camere non ventilate" sono specchi dell'aridità emotiva e isolamento sociale dei due amanti (Boito 1999, 30). Gli interni di Fosca solo in egual misura rivelatori della presunta moralità della casa, e dell'abilità dell'eroina di esercitare fermo controllo sull'ambiente circostante. Gli incontri adulterini di Clara e Giorgio avvengono in una camera in affitto "chiara, solitaria, serena, piena di fiori. La riempirò tutta di fiori per te" (Tarchetti 1981, 32). Clara domina l'ambiente dell'amante con la sua presenza femminile; la stanza di Giorgio "era divenuta un caos, piena di uccelli, di fiori, di nastri, di frastagli di carta, di cartocci di confetti, di scatole. Essa vi metteva tutto a soqqadro. Chiudeva di giorno le imposte, e vi accendeva le candele" (36). Clara può ribaltare le sequenze di luce ed ombra a suo piacimento e quindi legiferare anche sulla sua relazione con Giorgio. Durante il loro primo incontro amoroso nella camera di Fosca invece, che ha appena finito di confidarsi con Giorgio, luce ed ombra nell'alcova degli amanti si alternano sinistramente dando vita a manifestazioni inquietanti: "Allo spegnersi della fiammella della lampada, la stanza parve cambiare d'aspetto; molti oggetti che erano in luce rientrarono in una semi-oscurità, e molti che non lo erano apparvero più chiari e più illuminati. Tornai a sedermi vicino a Fosca che mi buttò le braccia al collo piangendo. La luce del giorno me la mostrava adesso con tutta la sua orridezza" (92). Fosca alla luce del giorno è solo orrido, mentre il buio la rende goticamente attraente.

Tanto il desiderio di possesso fisico dell'amante quanto quello di ascesa sociale consentono a queste eroine gotiche di presentare un modello di comportamento che permetta di contrastare, se non di sovvertire, i modelli patriarcali, a fondamento della forma nazione, secondo i quali è l'autorità del marito a sigillare l'ordine costituito entro e fuori le mura domestiche. Al centro del nucleo familiare, ora casa borghese, si pone una figura femminile che ancora non riesce a tenere salde le redini della conduzione familiare e pertanto occupare il centro del potere domestico. Non sottomettendo la propria sessualità alle regole imposte dalla separazione tra sfera pubblica e privata della società moderna, queste donne diventano soggetti scissi, mancanti unità e coerenza psicologica e corporea, riflesso di una percezione diffusa del fallimento dell'unità nazionale e di un tentativo di sperimentazione narrativa che vada al di là del modello realista.

Patrie e corpi divisi

Riguardo al potere destabilizzante, rispetto ai tradizionali canoni estetici romantici, dell'arrivo "in ritardo" del modo fantastico in Italia, Remo Ceserani ha puntualizzato come esso risieda nella capacità del racconto fantastico di dire una cosa per dirne

un'altra, favorendo altresì un'ermeneutica dell'ambivalenza e del polimorfo corporeo-psicologico e sociale (2007, 19-22). Nella sua analisi, lo studioso si sofferma anche sulla falsa opposizione di realismo, logica della realtà, contro fantastico, logica dell'anti-realtà, la quale è stata erroneamente chiamata in causa per giustificare una classificazione di quest'ultimo come di un momento di fuga dalle costrizioni sociali.²⁰ Più in generale e non riferendosi solo al caso italiano, Ceserani ipotizza un rapporto non casuale tra la concettualizzazione dell'amore romantico e la nascita di alcuni generi letterari, tra i quali il fantastico, che propongono una dialettica irrisolta tra l'idealizzazione dell'amore e il suo duro scontro con la realtà sociale del mondo borghese. Il risultato è ancora una volta una narrazione non teleologica, che descrive l'impossibilità di realizzazione dell'ideale romantico in cui "i due corpi sono totalmente trasformati in due anime e l'unione eterna è fissata e garantita dalla morte" (ibid., 111). Nel racconto fantastico, infatti, il corpo spesso rifiuta l'assunto della propria appartenenza all'individuo e si muove indipendentemente dalla volontà di quest'ultimo: diventa Altro a se medesimo, rifiuta la sua unità e, così facendo, arriva ad occupare una posizione subalterna, dalla quale mettere in discussione la stabilità dell'ordine discorsivo dominante. Come la casa, così la corporalità del soggetto non è più rifugio; il corpo diventa non il luogo della presenza conscia del soggetto a se stesso, ma quello dell'assenza e della lacuna, che possono essere riempite a piacimento da una qualsivoglia alterità, che le abiti sia come un altro corpo in toto, sia come una parte autonoma o antagonista di un altro corpo. Vi ritroviamo quindi colonie di corpi in pezzi, impazziti, sezionati, da e attraverso i quali si verificano trasmissioni di anime e trasgressioni dei confini di *gender*, o vere e proprie convulsioni isteriche di diversa dimensione (la grande e piccola convulsione di Charcot, ad esempio).²¹ Allorché Clara sia l'incarnazione della salute, Fosca e Livia sono affette da una malattia che è malattia del secolo: l'isteria, la malattia psichica, creduta fino ai primi del Novecento fisiologica e quindi abitante un corpo, un utero, impazzito e disorganico, fuori dal controllo gerarchico dall'alto verso il basso imposto della ragione individuale. L'isteria era solo un affare di nervi, concludeva la ragione positivista, e pertanto l'unica cura possibile era quella del corpo e del suo organo riproduttivo per eccellenza.

Nei romanzi brevi fantasticizzati qui in esame, il corpo sessualizzato sia al fine riproduttivo sia la sua eroticizzazione diviene un corpo patologizzato, e in particolare patologizzato in termini pre-freudiani come isterico e, dunque, da isolarsi entro le mura domestiche. Se la sessualità si esplica in un campo di saperi e si modifica al mutare tanto dei rapporti di produzione, quanto delle forme assunte dalla soggettività (e della sua espressioni corporali), allora, come hanno scritto Dorothea von Mücke e Verónica Kelly,

²⁰ Per un contributo recente sul tema del fantastico nella letteratura italiana otto-novecentesca, si rimanda a Mangini, che sostiene come il fantastico esprima "in seno alla modernità, il tormentoso conflitto fra pensiero nazionale e pensiero arcaico, nonché la fragilità e la reversibilità di ogni vittoria del primo sul secondo" (2007, 10). A questo proposito, Tobin Siebers spiega che, in virtù della sua capacità di narrativizzare categorie antropologiche universali attraverso la dimensione della superstizione della quale si nutre, proprio il fantastico "creates representations of difference among individuals in order to facilitate social organization and stratify violent desires" (1984, 45). Da qui, il critico può riportare il fantastico ad una forma di scrutinio delle dinamiche sociali, in quanto proprio l'irrazionale superstizione raccontata da un tale modo narrativo aiuta gli individui ad organizzare e trasferire paure ed ansie inconse in situazioni letterarie ed estetiche ben definite che, "by duplicating the superstitious patterns of persecution and exclusion that influence social life," rendono familiare, logico ed accettabile l'Altro (46).

²¹ Per una discussione sulle modalità della dissociazione corporea nel racconto fantastico, con particolare riferimento all'Ottocento italiano, si veda Roda (1991).

“The conceptualization of the body as property owned and operated by an individual is a relatively recent phenomenon of bourgeois culture: it is the paradigm we take for granted, but not the exclusive or uncontested site for a material bodily principle operating as the real subtending reality” (1994, 3). Ne consegue che nel fantastico sia possibile rifiutare “the mind-body hierarchy, a refusal which functions to break that hierarchy regardless of which term is dominant” (ibid., 6). Il tratto più distintivo di Fosca è il suo incarnare una nevrosi, perché non riesce a trovare il centro della propria anima, stabilire una gerarchia, una condizione psico-sociale, che ancora una volta rifletta la sua fenomenologia corporea: la giovane donna è un agglomerato di tratti irregolari che ne determinano una bruttezza fisica burkianamente sublime, nel suo essere al contempo attraente e spaventosa, accentuata dalla malattia, o dalle malattie, che ne avevano minato la costituzione per anni.²² Il corpo fantasticizzato e sineddochizzato dalla malattia risulta essere di preferenza un luogo abitato da una sessualità che eccede i confini dell’auto-controllo individuale ed è soggetto alla dissociazione tra l’elemento psichico e fisico. Livia così descrive il suo *amor fou* per Remigio: “Il sangue mi si gelò, caddi quasi priva di sensi sul letto nella camera buia, e s’egli non fosse apparso in quell’istante all’uscio, il cuore in un parossismo di sospetti e di rabbia mi si sarebbe spezzato” (Boito 1999, 32).

Come sostiene Rosemary Jackson, attraverso la narrazione fantastica si possono esprimere forme di desiderio individuale e sociale, poichè essa sposta i confini percettivi del soggetto in una zona di non-significato secondo due direttrici: “it can tell of, manifest or show desire, [...], or it can expel desire, when this desire is a disturbing element which threatens cultural order and continuity” (1981, 4). Seguendo questo modello fenomenologico di espressione del desiderio e rapportandolo alle forme della corporeità, fenomeno percettivo, con i suoi corpi impazziti alla ricerca di altre possibili incarnazioni o permutazioni di se medesimi, il fantastico sfida qualsivoglia ordine estetico, sociale o culturale, quando entra opportunamente e gradualmente a farne parte. Se, come abbiamo visto, Fosca e Livia si distinguono dalle altre donne per il loro atteggiamento nei confronti della sessualità, del desiderio appunto, ad essa si associano l’isteria quale forma di eccedenza del corpo in pezzi (impazzito) e la malattia mentale fino all’idea ossessiva, riflesso di un senso di insoddisfazione per il mancato raggiungimento della posizione sociale desiderata. Fosca si descrive così: “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” (Tarchetti 1981, 97). Livia potrà asserire, dopo l’ennesima auto-mistificazione a proposito del comportamento di Remigio: “Le insonnie, l’avversione al mangiare, i disturbi fisici contribuivano ad una vera esaltazione mentale” (Boito 1999, 43). La relazione delle due donne con Giorgio e Remigio si fonda su un’*idée fixe* fatale, su un tentativo di possesso fisico dell’oggetto desiderato che si nega ad entrambe in quanto improduttivo per lo sviluppo della patriarzialità. Giorgio non assolve i suoi doveri militari, mentre Livia giudica “maledetta” la guerra d’indipendenza, e dà a Remigio i soldi per comprarsi la fittizia ‘malattia,’ che gli consente di ottenere il congedo dall’esercito austriaco (ibid., 39).

A tal proposito, con spregio, Livia descrive al lettore la reazione del marito al suo improvviso deperimento, dovuto a nient’altro che alla forzata e impostale separazione dall’amante Remigio:

²² Sui riferimenti all’utilizzo del discorso medico del tempo in *Fosca*, si veda Coda (2000, 454-55).

I medici, che mio marito, premuroso ed inquieto, volle consultare, ripetevano, stringendosi nelle spalle “Affare di nervi”; mi raccomandarono di far moto, di mangiare, di dormire, di stare allegra.

Eravamo alla metà di aprile ed oramai gli apprestamenti si facevano senza maschera: militari d’ogni sorta ingombravano le vie; marciavano i battaglioni al suono delle bande e dei tamburi; volavano sui loro cavalli gli aiutanti di campo; i vecchi generali, un po’ curvi sulla sella, passavano al trotto seguiti dallo Stato maggiore, baldo, brillante. Quei preparativi mi riempivano di paure fantastiche. L’Italia voleva passare a fil di spada tutti quanti gli Austriaci; Garibaldi, con le sue orde di demoni rossi, voleva scannare tutti quelli che gli sarebbero capitati in mano: si presagiva un’ecatombe.

Avevo le furie in corpo: da Verona in sei settimane m'erano capitate quattro lettere sole. (ibid., 37)

Sfuggendo proprio alla struttura binaria determinata dalla gerarchia mente-corpo proposta dalle regole della morale borghese, il corpo malato diventa soggetto subalterno in grado di metaforizzare il desiderio di trasgressione dei confini comportamentali e sociali imposti dalla morale borghese, dai suoi medici, e da un marito apparentemente premuroso, sebbene trepidante, di fronte agli eccessi della moglie. L’annessione di Trento all’Italia non era un momento storicamente importante nella lotta per l’unificazione di una nazione contro l’usurpatore straniero, ma una faccenda privata che procurava alla protagonista paure “fantastiche,” fomentate dall’eccesso di desiderio misto al folle terrore di non riunirsi mai più all’amante. Livia tradisce senza remora alcuna anche la propria patria per assecondare i suoi istinti auto-distruttivi, alimentati dall’ufficiale austriaco Ruiz: “Quando seppi la cosa mi disperai: senza quell’uomo io non potevo vivere. Tanto feci presso la moglie del Luogotenente, e tanto si adoperò mio marito, sollecitato da me, presso il Governatore ed i Generali, che Remigio ottenne di venire mandato a Trento, dove io ed il conte dovevamo tornare appunto in quei giorni. Tutto fino allora era andato a seconda della mia cieca passione” (ibid., 35).

Livia e Remigio sono soggetti socialmente emarginati, darwinianamente in grado di resistere nella lotta per la sopravvivenza in virtù della loro avvenenza fisica, entro i confini di uno spazio corporeo e psichico alternativo alle regole della cura del sé imposte dalla dimensione pubblica del matrimonio. Livia può impunemente asserire quanto segue: “ad onta della mia furibonda passione, vedevo intiera la bassezza infame” e “Nel dargli l’ultimo abbraccio gli gettai nella tasca un borsellino con cinquanta marengi” (ibid., 31, 37). Alla fine, Livia distruggerà Remigio, risultando vincitrice nella lotta per la vita, come del resto Clara, mentre perdente nella morte sarà Fosca che, seppur superiore per cultura e sensibilità, non è stata in grado di vivere secondo le regole della cultura del sé, che impongono una buona dose di forza e vigore fisico.

Senso si apre con l’immagine della contessa che, davanti allo specchio, ammira narcisisticamente la sua bellezza, intaccata dal passare del tempo, e si prende gioco dell’ennesimo e perdente ammiratore il quale, dopo avere abbandonato in maniera del tutto sconveniente sull’altare la sua giovane e promessa sposa, una “bamboccia,” ritorna implorante da Livia, apostrofandola addirittura “angelo” (Boito 1999, 61). È l’estrema

bellezza di Livia che per tutta la durata di questo romanzo breve fa scaturire sentimenti di angoscia nel lettore: una testa ricoperta di riccioli neri la sua, di serpenti, che non hanno perso la lucentezza delle loro “squame.” La bocca di Livia splende tanto per i suoi capelli neri quanto per lo straordinario rossore, a coronamento di una rappresentazione dell'eccesso gotico, che caratterizza ogni *femme fatale* che possa considerarsi tale: una Medusa mostro castratrice. Lo sguardo meduseo di Livia è privo di pathos, i suoi occhi hanno perso profondità; è distaccato, freddo. Livia può solo auto-riflettersi in uno specchio meduseo, che la rappresenta e la trasforma, attraverso un processo di duplicazione sinistra, da eros a thanatos. Livia è un personaggio spiccatamente narcisista con tendenze masochiste: “Così il mio spirito nell'umiliarsi si esalta. Sono altera di sentirmi affatto diversa dalle altre donne; il mio sguardo non teme nessuno spettacolo; c'è nella mia debolezza una forza audace” (ibid., 22). In questo senso, come osserva Siebers, la donna mostro-Medusa, come Narciso, muore per mano del suo stesso sguardo riflettente (1984, 11). Livia si autocondanna alla solitudine sociale per il suo narcisismo che la fa rispecchiare, deludendosi, in Remigio, ora principio di morte e non di vita. *Senso* si chiude con un'immagine, appunto, di morte e non di vita, incastonata nella bellezza estrema di una donna-mostro che, come abbiamo discusso nel caso di Fosca, non può rappresentare la nazione se non come un essere doppio, molteplice e ambivalente, perturbante ed eccedente l'ordine simbolico e pratico della ragion di Stato.

In “Three Women Texts and a Critique of Imperialism,” a proposito del ruolo della letteratura nella rappresentazione della produzione culturale di un paese, Gayatri Chakravorty Spivak dimostra come la voce delle protagoniste, soggetti subalterni, di tre testi dagli spiccati elementi gotici, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë del 1847, *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys del 1966, e *Frankenstein* di Mary Shelley del 1818, nonostante il silenzio e l'imprigionamento, fisico e culturale, impostogli nell'attico del mostro dalla società patriarcale e imperialista, riescano a farsi sentire adottando una serie di strategie discorsive alternative, eccedenti la norma, quali ad esempio le grida, o comportamentali che prevedono la rottura del rapporto di causalità nella relazione tra “sexual reproduction and social subject-production” (1985, 162). Essendo la voce della donna sempre ventriloquata dall'ordine di discorso impostogli dalle convenzioni sociali dominanti, deve superare la norma e diventare o iperbolica, le grida isteriche, o sottomessa, la voce soave della cultura (Tarchetti 1981, 53). Oppure, quando reclusa nel castello, come ha scritto sempre Foucault a proposito dell'*asylum*, il dialogo diventa monologo privo di destinatario, perché la scienza medica dell'Ottocento traeva le sue conclusioni in base all'osservazione silente del paziente, confinato entro uno spazio ben definito, e non prevedeva forme di reciprocità tra osservatore e osservato (1967, 250). La contessa Livia si estranea in un monologo narcisista e autoreferenziale; a proposito delle bugie di Remigio dichiara: “Avevo tanto bisogno di credere che la mia smania trovasse una scusa nella smania dell'altro; e la viltà di lui mi riempiva il seno d'entusiasmo, purché io credessi di esserne la ragione” (Boito 1999, 43). Fosca d'altra parte, per la sua non comune virtù, deve isolarsi dai discorsi dei militari che la circondano; spesso il suo posto a tavola è vuoto (Tarchetti 1981, 47). Riconoscendo alla donna capacità intellettuali non comuni, Giorgio si chiede: “Non poteva però indovinare se quel suo dissimulare tali virtù, quell'aria di non avvertirle fosse vera inconsapevolezza, o artificio” (ibid., 57). Per esprimersi Fosca non può che adottare la tecnica della dissimulazione, onesta, mentre Clara, la donna-nazione, quella dell'artificio (ibid., 64, 67). Paradossalmente però, è proprio questa avvenuta spoliatura delle responsabilità sociali garantite dalla sua

condizione di donna isolata, di soggetto sociale improduttivo, che garantisce a Fosca la libertà di pensiero attribuita da Foucault al folle, la quale può essere regolata dalla struttura familiare patriarcale riprodotta nell'*asylum* a garanzia della supremazia dell'elemento maschile su quello femminile (1967, 245-47). Fosca è un doppio soggetto simbolico: è socialmente malata, ma psicologicamente sana; infatti l'isteria le permette, da soggetto subalterno, di parlare ed essere ascoltata: "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" (Tarchetti 1981, 120).

Il corpo sociale, solo quando organizza la follia e la punizione in strutture appropriate attraverso una serie di gerarchie inamovibili, permette il costituirsi dello Stato-nazione tanto nel suo senso finalistico e centripeto quanto nel suo sovrasenso centrifugo. Fosca e Livia incarnano la malattia che si estende al sociale per la loro mancata maternità e fallimento matrimoniale, a garanzia di lignaggio e tradizione, e per la loro corporalità eccedente la norma di compostezza, decoro e *décor* – l'una è troppo brutta, l'altra troppo bella – che le rende dei mostri, rispettivamente d'eccezionale sensibilità e cultura, e di freddo e vendicativo opportunismo. Clara è di contro un soggetto sano perché mantiene un equilibrio tra privato e pubblico, scevro di eccessi visibili nella comunità: quando Giorgio le chiede di vivere con lui, la risposta è diretta, secca e senza indugio "No" perché "h[a] orrore della povertà" (ibid., 154).

In questi due testi, il corpo femminile viene sineddochizzato in una galleria di rappresentazioni femminili i cui corpi in pezzi, malati, e per questo liberi dalle costrizioni dettate dalla gerarchia corpo-mente, esibiscono un processo di anatomizzazione della realtà, entro il quale la parte singola sta a misura di un tutto intrinsecamente disunito. Nei loro comportamenti emotivi e reazioni corporee, queste tre figure femminili esprimono sì quel residuo di ambiguità e rimosso che accompagna la nascita di ogni nazione, ma anche un particolare stato d'animo tipico del caso italiano. L'arrivo dello straniero, metafora iniziale per descrivere l'appropriazione italiana delle forme narrative gotiche e fantastiche, si caratterizza non solo e non tanto per un effetto esplicitamente straniante quanto per lo spiccato tono realista, privo di convolute diegesi, e per l'ambientazione borghese, scevra da bizzarrie aristocratiche, che li definiscono. Nei testi analizzati si descrivono spazi familiari, ovvero spazi accessibili, popolati tuttavia da soggetti dislocati, depotenziati e nevrotici in un conflitto irrisolto (e irrisolvibile) con le forme imposte dalla sfera pubblica, familiare e sociale. La tensione propulsiva di questa scrittura dai toni gotici e fantastici non è quindi quella che deriva solamente dall'arrivo dello straniero, ma quella che si crea internamente tra la soggettività, il privato, e il pubblico, allorché incapaci di trovare una forma di unità confacente ai propri desideri, destinandoli altresì alla frammentazione delle loro parti.

Quando il lettore di questi testi fantasticizzati e goticizzati italiani percepisce un momento d'esitazione todoroviana, uno scarto conoscitivo (Lugnani 1983), o un sentire spinto all'eccesso (emozioni tutte comunque tese alla perdita dell'armonia spaziale e psichica), si chiede non solo come di rigore se credere, o meno, a quanto è accaduto, ma anche in maniera meno eterodossa se non si tratti piuttosto di una manifestazione d'ansia individuale, simbolica però di un sentire collettivo espresso attraverso un meccanismo di opposizione e repressione dialettica tra ragione e follia, ordine e disordine.

Bibliografia

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Baldwick, Chris, and Robert Mighall, eds. 2000. "Gothic Criticism." In *A Companion to the Gothic*, edited by David Punter, 209-28. Oxford: Blackwell Publishers.
- Balibar, Etienne. 1991. "The Nation Form: History and Ideology." In *Becoming National*, edited by Geoff Eley and Ronald Grigor Suny, 132-49. Oxford: Oxford University Press.
- Berto, Graziella. 2002. "I fantasmi del presente. Spaesamento e inspiegabilità." In *Definire il fantastico, nuova prosa*, edited by Giorgio Rimondi, 145-57. Milan: Greco & Greco.
- Bhabha, Homi. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Billiani, Francesca. 2008. "Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Igino Ugo Tarchetti's Trilogy *Amore nell'arte* and Luigi Gualdo's Short Stories, 'Allucinazione,' 'La canzone di Weber,' and 'Narcisa'." In *The Fantastic: An Enduring Literary Mode*, edited by Claire Whitehead. *Forum for Modern Language Studies* 44 (4): 480-99.
- Billiani, Francesca, and Gigliola Sulis, eds. 2007. *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Literary Genres*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Boito, Camillo. [1883] 1999. *Senso*. Milan, Rizzoli.
- Borruti, Silvana. 2002. "La spettralità della casa. Temi per un'ontologia del fantastico." In *Definire il fantastico, nuova prosa*, edited by Giorgio Rimondi, 133-43. Milan: Greco & Greco.
- Brice, Catherine. 2010. *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*. Paris: EHESS.
- Caesar, Ann H. 1987. "Construction of Character in Tarchetti's *Fosca*." *The Modern Language Review* 82 (1): 76-87.
- Carli, Alberto. 2002. *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*. Novara: Interlinea.
- Cesaretti, Enrico. 2001. *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e surrealismo*. Ravenna: Longo.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- . 2007. "The Boundaries of the Fantastic." In *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Literary Genres*, edited by Francesca Billiani and Gigliola Sulis, 37-45. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Coda, Elena. 2000. "La cultura medica nella *Fosca* di Tarchetti." *Lettere italiane* 3: 439-54.
- Del Principe, David. 1996. *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- . 2006. "The Reality of Ugo Tarchetti's Gothic." *Gothic Studies* 8 (2): 52-67.
- Farinelli, Giuseppe. 1984. *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*. Milan: Istituto propaganda libraria.
- Farnetti, Monica. 2002. "Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico fra l'Italia e

- l'Europa." In *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. 2, edited by Gian Marco Anselmi, 340-60. Milan: Bruno Mondadori.
- Ferguson Ellis, Kate. 1989. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Foucault, Michel. 1967. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. London: Tavistock.
- . 1985. *La cura di sé*. Vol. 3 di *Storia della sessualità*. Milan: Feltrinelli.
- Franchini, Silvia. 1993. *Élites ed educazione femminile dell'Italia dell'Ottocento. L'Istituto della SS. Annunziata di Firenze*. Florence: Leo S. Olschki.
- Freud, Sigmund. 1953. "Civilised Sexual Morality and Modern Nervous Illness." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (1901-1908)*, vol. IX, edited by James Strachey, 181-204. London: The Hogarth Press.
- Habermas, Jürgen. 2001. *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Rome-Bari: Laterza.
- Hogle, Jerrold E. 2002. "The Gothic Crosses the Channel." In *European Gothic. A Spirited Exchange 1760-1820*, edited by Avril Horner, 204-29. Manchester: Manchester University Press.
- Honig, Bonnie. 2001. *Democracy and the Foreigner*. Princeton: Princeton University Press.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- La Penna, Antonio. 1993. "Modello tedesco e modello francese nel dibattito sull'università italiana." In *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. 1, edited by Simonetta Soldani and Gabriele Turi, 171-212. Bologna: Il Mulino.
- Lackey, Michel. 2009. "The Sacred Imagined Nation: Challenging the Modernist Secularization Hypothesis." *Comparative Critical Studies* 6 (1): 43-66.
- Labanyi, Jo. 2000. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Lugnani, Lucio. 1983. "Per una delimitazione del 'genere'." In *La narrazione fantastica*, edited by Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti and Emanuela Scarano, 37-73. Pisa: Nistri Lischi.
- Mangini, Angelo M. 2000. *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*. Rome: Carocci.
- . 2007. *Letteratura come anamorfosi*. Bologna: Bonomia University Press.
- Munt, Sally R. 1998. *Heroic Desire. Lesbian Identity and Cultural Space*. London and Washington: Cassell.
- Portinari, Folco. 1976. *Parabole del reale*. Turin: Einaudi, 1976.
- Raicich, Marino. 1993. "Itinerari nella scuola classica dell'Ottocento." In *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. 1, edited by Simonetta Soldani and Gabriele Turi, 131-70. Bologna: il Mulino.
- Reim, Riccardo, ed. 2002. *Racconti neri e fantastici dell'Ottocento italiano*. Rome: Newton & Compton.
- Roda, Vittorio. 1991. *Homo duplex*. Bologna: Il Mulino.
- Siebers, Tobin. 1984. *The Romantic Fantastic*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985. "Three Women's Texts and a Critique of

Imperialism.” In *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, 148–63. Malden, MA: Blackwell.

Tarchetti, Iginio Ugo. [1869] 1981. *Fosca*. Milan: Mondadori.

Tellini, Gino. 1998. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milan: Bruno Mondadori.

Walshe, Éibhear, ed. 1997. *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Cork: Cork University Press.

Von Mücke, Dorothea and Veronica Kelly, eds. 1994. *Body and Text in the Eighteenth Century*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londra and New York: Routledge.

Vigo, Giovanni. 1993. “Gli italiani alla conquista dell’alfabeto.” In *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. 1, edited by Simonetta Soldani and Gabriele Turi, 37-66. Bologna: Il Mulino.