

Corpse-Women

The Representation of Female Bodies between Macabre Beauty and Disgust in Camillo Boito and Igino Ugo Tarchetti

Claudia Pompigna
claudiapompigna@gmail.com

In the late 19th century, the *Scapigliati* expressed their reaction to the dominant positivist ideology, which governed the interpretation of reality in the contemporary literature, through the fantastic, the macabre, and the horrific. Science, however, was not excluded from their works; rather, it infiltrated the text, transforming the writer into a sort of anatomist and the female subjects – described in life or in death – of his narratives into dissectible anatomical models, like *Venere Medicea* by Clemente Susini. Constantly enveloped in a deathly atmosphere that alters their characteristics, these female bodies evoke impressions in the observing men that oscillate between macabre beauty and disgust, eventually becoming corpses that obsessively haunt the male protagonists' psyches, also imbuing the settings of the stories with a «maestosa orribilità», as Tarchetti states. Starting from this significant presence in *Scapigliatura* literature, this article intends to focus particularly on some interesting case studies found in the narratives of Camillo Boito and Igino Ugo Tarchetti. The aim is to explore the forms and functions of this type of representation of the female body within the literary text: “corpse-women”, “skeleton-women”, and “wax-women” wander through the pages of Boito's *Storielle vane* (*Un corpo* and *Notte di Natale*) and Tarchetti's works (the novels *Fosca* and *Paolina* and the stories *Lorenzo Alvati* and *Bouvard*).

Keywords: *Scapigliatura*, Corpse-Women, Skeleton-Women, Wax-Women, Male Gaze

Donne-cadavere

La rappresentazione dei corpi femminili tra macabra bellezza e disgusto in Camillo Boito e Igino Ugo Tarchetti

Claudia Pompigna

claudiapompigna@gmail.com

Sulle orme dei grandi modelli americani ed europei da Poe e Hawthorne a Baudelaire, Gautier, Hoffman e Heine, la Scapigliatura milanese inaugura il fantastico italiano: presenze cadaveriche, scheletri sospesi tra la vita e la morte, figure fantasmatiche, dimensioni oniriche o allucinatorie e ancora spiritismo, magnetismo e necrofilia infestano le pagine scapigliate per rompere con l'episteme positivista e la morale borghese della letteratura del primo Ottocento.

Ossessione, allucinazione, incubo, malattia e morte costituiscono la sequenza individuata da Gilberto Finzi per delineare l'andamento narrativo del racconto "nero" scapigliato¹; sequenza che caratterizza anche i testi qui presi in esame di Camillo Boito e Igino Ugo Tarchetti – le novelle *Un corpo* e *Notte di Natale* per il primo, *Lorenzo Alvati*, *Bouvard* e i romanzi *Fosca* e *Paolina* per il secondo – anche laddove il testo si presenta, secondo la definizione di Remo Ceserani, «fantasticizzato»² più che "fantastico". Il presente articolo non vuole però soffermarsi sul piano generale del perturbante scapigliato, intende, piuttosto, addentrarsi in un aspetto particolare che percorre alcune pagine dei due autori e che riguarda le protagoniste: se, a un livello più superficiale, sono sicuramente presenti le canoniche rappresentazioni di donna-angelo e di *femme fatale* che le rinchiudono entro l'orizzonte dicotomico di *Eros* e *Thanatos*, in questa occasione si vuole andare oltre tale cristallizzazione del femminile in figure preconfezionate dalla narrativa ottocentesca per focalizzare l'attenzione sulle modalità di rappresentazione dei corpi e dunque della costruzione del tessuto narrativo intorno a essa.

¹ G. Finzi, *Racconti neri della Scapigliatura*, Mondadori, Milano 1980.

² R. Ceserani, *Le radici storiche di un mondo narrativo*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 23-24.

Avvolti da un'atmosfera mortifera che ne altera i caratteri facendoli oscillare tra macabra bellezza e disgusto, i corpi femminili ossessionano la mente di tutti i protagonisti di queste pagine scapigliate e sono destinati a soccombere a ogni loro forma di violenza.

1. Camillo Boito: *Un corpo* e *Notte di Natale*

Tra le novelle boitiane pubblicate nelle due raccolte *Storielle vane* (1876) e *Senso. Nuove storielle vane* (1883), accanto agli "schizzi dal vero" de *Il colore a Venezia*, *Quattr'ore al Lido* e *Pittore bizzarro*³ compare un gruppo più corposo e vicino alla narrativa scapigliata di stampo fantastico che annovera racconti come *Un corpo*, *Notte di Natale*, *Il demonio muto* e *Macchia grigia*, costruiti intorno a un'ossessione che sconvolge la mente del protagonista maschile a partire dalla visione di un corpo femminile.

In *Un corpo*, come suggerisce il titolo, l'ossessione riguarda proprio il corpo di una donna vittima di due differenti sguardi: in primo luogo quello del suo amante e pittore, il quale ne dipinge un ritratto intitolato *L'Aretusa* e arriva ad amarla più nella sua riproduzione figurativa che in carne e ossa; poi quello del Dottor Gulz, autore dell'*Anatomia estetica*, che brama di ottenere al più presto il cadavere della bellissima Carlotta per farne l'oggetto del proprio studio scientifico. Il binomio arte-scienza è dunque affrontato attraverso l'elemento che in questo racconto le accomuna, cioè il culto della bellezza; ma ciò che è più interessante è che lo scontro tra l'idealità estetica dell'arte e la materialità della scienza avviene su un preciso campo di battaglia: il corpo della donna.

Come ha già notato Pierluigi Pellini⁴, Carlotta prova *in primis* paura e disgusto nei confronti dell'anatomia; l'estremo turbamento scaturito dal suo incontro col Dottor Gulz è filtrato dalla descrizione inquietante e mortifera che la giovane ne fa all'amante, il quale viene profondamente influenzato dalla stessa «repulsione quasi invincibile»⁵:

La faccia di questo giovine m'era sembrata sinistra. I vetri degli occhiali nascondevano lo sguardo, i capelli giallicci scendevano sulle spalle; ma quel volto giovanile mi fece

³ *Schizzo dal vero* è il sottotitolo del racconto *Quattr'ore al lido*, pubblicato per la prima volta come rassegna artistica su *Nuova Antologia* nel 1876. In questi testi la descrizione figurativa e coloristica della realtà prevale sulla costruzione della trama, dando prova del «temperamento visivo» caratteristico della scrittura boitiana» individuato da P. Nardi, *Camillo Boito narratore*, in "Lettere Italiane", XI/2, 1959, pp. 217-223.

⁴ P. Pellini, *Anatomia perturbante: Boito, Un corpo* (1998), in id., *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001, pp. 207-227.

⁵ «Egli professava medicina, ed io facevo il pittore. I nostri studii si toccavano in un punto, l'anatomia [...]. Da quattro mesi Carlotta [...] aveva contribuito ad allontanarmi compiutamente da quello studio schifoso»: C. Boito, *Un corpo*, in C. Boito, *Senso. Storielle vane*, a cura di R. Bertazzoli, Garzanti, Milano 1990, p. 10.

l'impressione del viso di un morto – (rabbrivisco!) di un morto, che dica: t'amo. [...] Uno de' signori [...] ci disse ch'era il professore Gulz, un celebre scienziato, il quale vive (tremo, ma ti voglio dir tutto) notte e di coi cadaveri. Io, che sino da bambina fui sempre schifiltosa, mi sentii gelare. [...] Quel caso mi lasciò, ti confesso, una profonda paura della morte; un immenso ribrezzo de' cadaveri; una sensibilità di fibra ch'è una vera malattia, in tutto ciò che allude, anche di lontano, a que' funerei pensieri.⁶

I primi segnali di morte emergono quindi dalla figura dell'anatomista, la cui vita si dipana in lunghe ore spese accanto (e dentro) ai cadaveri⁷. Se, come afferma Martha Nussbaum, il disgusto dei cadaveri deriva dalla relazione problematica che l'essere umano intrattiene con la propria mortalità, allora «l'immenso ribrezzo» che Carlotta prova dalle primissime pagine per l'anatomia e dunque per lo studio (e lo studioso) dei cadaveri è la spia di una più profonda paura, quella della morte stessa e quindi dell'idea di divenire lei stessa un materiale di scarto, ancor più se tra le mani del Dottor Gulz⁸; è quindi significativo che la sua vita termini non solo poco dopo l'incontro con l'anatomista, ma soprattutto alla vista di un corteo funebre che le provoca uno svenimento nelle acque del Danubio. Il tragico evento avviene mentre il pittore si è allontanato da Vienna – città non a caso celebre per gli studi anatomici del tempo – per esporre il ritratto dell'*Aretusa* in una mostra permanente; il presentimento della sua morte lo fa tornare precipitosamente in città, ma Carlotta è già finita sul tavolo dell'obitorio del Dottor Gulz.

Nell'ospedale viennese che l'uomo percorre in lungo e in largo nell'affannosa ricerca dell'amata, la visione del suo cadavere viene preannunciata dalla descrizione di tutti i corpi femminili ancora vivi che il pittore osserva nelle sale dell'ospedale:

Cominciò allora il tristissimo esame. Una a una l'Herzfeld ed io guardavamo in faccia quelle malate. Volti affilati, bianchi; occhi infossati, attoniti; labbra senza colore: non un lamento. [...] Una fra le altre pareva un angelo. Stava seduta in letto, coperta dalla coltre sino ai fianchi; la camicia nitida, abbottonata al collo ed ai polsi, scendeva in dritte e minute pieghe sullo scarno petto; le braccia cadevano simmetriche, e le mani, con le palme rivolte in su, erano tornite e lattee. I capelli bruni staccavano sul largo guanciaie contornando il viso pallidissimo

⁶ *Ivi*, pp. 23-24.

⁷ «– Ed ella vive intanto in mezzo ai cadaveri? – Dieci ore al dì, regolarmente. In nove anni, dacché ricerco la bellezza del corpo umano, non mi rammento di avere rubato qualche ora al mio caro studio se non una dozzina di volte, e, glielo assicuro, senza mia colpa»: *ivi*, p. 10.

⁸ «I prodotti disgustosi sono quelli che noi colleghiamo alla nostra vulnerabilità, al decadimento della carne e al fatto di diventare noi stessi prodotti di scarto e rifiuti organici. Come afferma Miller: “In definitiva, il fondamento di ogni disgusto si trova in noi stessi: nel fatto che viviamo e moriamo e che tale processo è un processo confuso e caotico in cui emettiamo sostanze e odori che ci fanno dubitare di noi stessi e temere il nostro prossimo”»: M. C. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* (2004), trad. it. di C. Corradi, Carocci, Roma 2005, pp. 115-116.

[...]. Gli occhi, con uno sguardo dritto orizzontale, fissavano qualche cosa al di là del muro della sala, qualche cosa al di là forse della terra.⁹

Solo dopo il ritrovamento del cadavere sul tavolo dell'obitorio, Boito permette agli sguardi dei due uomini di incrociarsi sul corpo esteticamente perfetto della donna, ed è allora che la soddisfazione dell'anatomista si contrappone definitivamente all'orrore del pittore:

Due occhi impassibili fissarono i miei: mi sentii tutto rabbrivire. Avrei voluto imprimere un bacio su quella fronte, avrei voluto rapire quel corpo, ma una forza tremenda mi respingeva lontano. Rinculavo, tremando. [...] Mentre il dottore parlava io tenevo gli occhi fissi nella morta. Le braccia diritte lungo i fianchi, le mani poggiate sul marmo col rovescio, le gambe unite, la testa un po' indietro, la bocca socchiusa, gli occhi spalancati, i capelli cadenti giù dalla metà del lato posteriore della tavola: simmetria lugubre, ghiacciata, vana.¹⁰

Come nota Cristina Mazzoni, il corpo di Carlotta steso sul tavolo di marmo dell'anatomista smette di essere l'oggetto del desiderio erotico e artistico del pittore per diventare l'oggetto della sua paura, uno scheletro "abietto" («the object of his horror, an abject skeleton»¹¹) che in quanto tale non può più rappresentare il suo Bello ideale: Carlotta «is metamorphosed by death into an instance of what Julia Kristeva has called the "abject": both human and non-human, disturbing identity and order, [...] an image of "la mort infestant la vie"»¹². Per il Dottor Gulz, invece, è il cadavere a rappresentare la primaria fonte di piacere, valicando i confini del desiderio dell'artista e i limiti della sua abiezione: «Thus Gulz tells the disconsolate narrator in his laboratory: "Mi rincresce per lei; ma ne godo per la scienza", where the verb "godo" carries the ambiguous connotations of sexual pleasure»¹³.

Benché la dissezione del corpo di Carlotta non sia oggetto della narrazione, per questo racconto boitiano Chiara Cretella chiama in causa l'immagine della *Venere Medicea* di Clemente Susini (1782)¹⁴, un modello anatomico in cera scomponibile conservato al Museo della Specola di Firenze, ma anche *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt (1632), molto plausibile se pensiamo all'assonanza col nome del medico

⁹ C. Boito, *Un corpo*, cit., pp. 31-32.

¹⁰ *Ivi*, pp. 35-38.

¹¹ C. Mazzoni, *Is Beauty Only Skin Deep? Constructing the Female Corpse in Scapigliatura*, in "Italian Culture", 12, 1994, p. 179.

¹² *Ibidem*. Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), a cura di G. Sangalli, trad. it. di A. Scalco, Spirali Edizioni, Milano 1981.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ C. Cretella, *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*, Dakota Press, Camerano 2013, pp. 202-203.

del racconto boitiano¹⁵. L'interesse anatomico di Boito non è certo un caso particolare nella cultura ottocentesca, dove il concetto di morte sconfina in una precisa attenzione estetica che investe anche le scienze mediche, come testimoniano «le statue di cera dei musei di anatomia, la grazia delicata delle pose, l'estrema sensibilità degli sguardi dei cadaveri composti per la conservazione eterna. Lo stesso corpo di Carlotta [...] ricorda la posa aggraziata delle cere anatomiche, distese nell'eterea trasparenza della morte»¹⁶; nel corso del Settecento, infatti, l'utilizzo della ceroplastica nello studio dell'anatomia era andato via via sostituendo quello dei cadaveri soprattutto per una maggiore facilità in termini di conservazione. In questo contesto, la serie di *Veneri anatomiche* citata da Cretella è un caso particolarmente interessante: le cere realizzate da Clemente Susini non sono dei semplici modelli anatomici rigorosamente costruiti ai fini dello studio scientifico del corpo umano, ma sono anche dei manufatti artistici dotati di una bellezza eroticamente connotata che investe unicamente i corpi femminili: cristallizzate in pose sensuali e con sguardi sospesi in una sorta di estasi mortifera, stese su morbidi guanciali e ornate di collane di perle, queste Veneri si collocano a metà strada tra i modelli anatomici settecenteschi e le bellezze della statuaria neoclassica.

Inoltre, come detto, la *Venere Medicea* è un modello scomponibile; alzato il coperchio del torace, questo corpo di cera svela gli organi, le interiora e i tessuti molli sottostanti, a differenza delle cere maschili composte solo dallo scheletro, dai muscoli e dai nervi: il corpo dell'uomo «non ha pezzi da portare via; è composto di apparati, che creano una stratificazione della sua superficie. Quando lo si vuole conoscere in profondità, lo si può solo esfoliare»¹⁷. Se solo alla donna è permessa e riconosciuta la “profondità”, è allora solo il suo corpo a poter essere sviscerato dall'anatomista e dall'osservatore, nei cui sguardi si cela un desiderio erotico che prende possesso del corpo anche attraverso la dissezione; ne sono una dimostrazione anche le frequenti rappresentazioni pittoriche dell'Ottocento in cui «the depiction of women's dissection (a veritable topos) typically

¹⁵ C. Cretella, *Introduzione*, in C. Boito, *Storielle vane*, a cura di C. Cretella., Pendragon, Bologna 2007, p. 26. Cretella cita anche le tele *La lezione d'anatomia* (1873) di Giacomo Favretto (ivi, p. 21) e *Il Doctor Péan durante un'operazione all'ospedale St. Louis* (1877) di Henri Gervex (C. Cretella., *Architetture effimere*, cit., p. 200). Cfr. anche A. Gipper, *Una scienza ai tremendi diritti: il corpo femminile e l'esautorazione dell'arte nel racconto Un corpo di Camillo Boito*, in P. Ihring, F. Wolfzettel (a cura di), *La tentazione del fantastico*, cit., pp. 43-60.

¹⁶ C. Cretella, *Introduzione*, cit., p. 25. Per altro, nell'Accademia di Belle Arti di Brera dove l'autore insegna architettura dal 1860 al 1908, al corso di Anatomia Artistica era stata affiancata una Scuola d'Anatomia.

¹⁷ F. P. De Ciglia, *I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo*, in “Journal of Science Communication”, 4/3, 2005, p. 5.

includes the corpse of a beautiful naked or barely-veiled woman on a prosector's table, while one or more male doctors pensively look at her body about to be or in the process of being dissected»¹⁸. La *Venere* di Susini, allora, incarna perfettamente la lotta tra scienza e arte combattuta dai protagonisti del racconto boitiano e consumata sul corpo di Carlotta, così bello da essere smembrato e ricomposto prima pittoricamente, poi anatomicamente.

In *Notte di Natale* l'ossessione del protagonista riguarda il corpo della sorella defunta ed è raccontata attraverso il manoscritto che l'uomo ha affidato alla domestica Maria. L'immagine dell'Emilia morente e poi quella del suo cadavere – che ricorda, anche qui, la posa e lo sguardo della *Venere medicea*¹⁹ – vivono nella mente di Giorgio e lo perseguono tanto da invaghirsi di un'altra giovane donna in cui riconosce lo stesso sorriso («[...] le labbra coralline ed aperte in arco facevano cornice al candore niveo dei denti perfetti. Somigliava, in fatti, all'Emilia») ²⁰; inizia così l'illusione di poterla ritrovare nel corpo vivo di un'altra e quindi il processo di sovrapposizione delle immagini delle due donne, cosicché Giorgio diventa ossessionato dai denti della viva quanto del sorriso della morta – la quale ricorda, per altro, molte protagoniste dei racconti di Edgar Allan Poe, *Berenice*, *Morella* e soprattutto *Ligeia*, come nota Contarini²¹: «[...] la pregavo di sorridere aprendo bene la bocca», e poi ancora: «I denti di quella ragazza mi affascinavano. – Che cosa hai che mi guardi? – Guardo i tuoi denti. – Ti piacciono? – Come fai a tenerli così lucenti? – Non faccio nulla. – Erano tutti uguali, tutti piantati regolarmente; quelli di sopra un poco più grandi e tanto sottili, che parevano trasparenti»²².

¹⁸ C. Mazzoni, *Is Beauty Only Skin Deep?*, cit., p. 175. Per questo e i successivi casi di studio, cfr. E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992. Rispetto alla novella *Un corpo*, si rimanda in particolare al capitolo che apre la prima sezione (*Preparation for an Autopsy. Gabriel von Max's Der Anatom*) con l'analisi della tela *Der Anatom* (1869) del pittore tedesco: «The feminine body appears as a perfect, immaculate aesthetic form because it is a dead body, solidified into an object of art. The aesthetically pleasing unity this corpse seems to afford draws added power from the fact that implicitly we know it is about to be cut into. This image of a feminine corpse presents a concept of beauty which places the work of death into the service of the aesthetic process, for this form of beauty is contingent on the translation of an animate body into a deanimated one» (p. 5).

¹⁹ «All'Emilia i lividi sotto gli occhi, che erano prima di un azzurretto fino, diventarono bruni, profondi, e le guancie mutarono il loro morbido incarnato in una pallida tinta diafana di avorio. La soavità di quella indole dolce, pronta al bene, dimentica sempre di sé, ingenua, gentile, saggia, si purificava in natura d'angelo. [...] Gli occhi neri erano aperti; i capelli neri circondavano la faccia bianca; le labbra socchiuse spiccavano rosee in mezzo a quel bianco lugubre e a quel nero funereo, lasciando vedere i denti ancora più candidi della fronte di quella povera morta»: C. Boito, *Notte di Natale*, cit., pp. 133-134.

²⁰ *Ivi*, p. 131.

²¹ S. Contarini, *La sineddoche fantastica: Notte di Natale di Camillo Boito*, in A. Riem (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti in ricordo di Anna Panicali*, Forum, Udine 2011, pp. 149-158.

²² C. Boito, *Notte di Natale*, cit., p. 132.

Quando, sotto l'effetto dell'alcool e in preda a una febbre improvvisa, Giorgio ricorda gli ultimi istanti di vita di Emilia concentrandosi morbosamente sulle fattezze del suo corpo malato e sui denti candidi, si volta a osservare la giovane addormentata e scopre tutta la bruttezza e la volgarità del suo volto; ne nasce un sentimento di disgusto tale da spingere l'uomo a violarle la dentatura cavandole buona parte di un incisivo:

Un urto alle gambe mi destò dai tetri pensieri. Avevo la febbre e il capo in fiamme. Tenni un poco la lama rigida di un coltello da frutta sopra la fronte, che ardeva. Quel freddo vi faceva bene. La crestaia mandò un acre fetore di vino. Mi piegai a guardarla: era schifosa. Dormiva con la bocca aperta. Provai allora una immensa umiliazione, un acuto rimorso, e mi si destò in petto come uno spirito di vendetta furente e cauto. Guardavo il coltello, che mi stava in mano, bilanciandolo per trovare il punto del suo colpo più energico. Poi, sollevato delicatamente con un dito il labbro superiore della crestaia, diedi con la punta della lama una botta secca ad uno de' belli denti incisivi, e, spezzandolo, ne feci volar via più di mezzo.²³

È quindi dalla cavità orale che il «mostruoso femminile» – citando Barbara Creed – può svelarsi agli occhi di Giorgio, compromettendo irrimediabilmente la sua salute psicofisica nonostante il tentativo di esorcizzarlo attraverso l'azione violenta operata quasi chirurgicamente sul corpo della donna, e più in particolare sulla sua dentatura; dettaglio forse non così irrilevante se pensiamo al mito della vagina dentata di cui parla Creed in *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, diffuso in tante e diverse culture per rappresentare «the woman as castrator» e dunque simboleggiare la paura maschile della castrazione: «Despite local variations, the myth generally states that women are terrifying because they have teeth in their vaginas and that the women must be tamed or the teeth somehow removed or softened – usually by a hero figure before intercourse can safely take place»²⁴. In questo caso, però, la rimozione del dente da parte dell'«eroe» Giorgio non frena il disgusto provocato dalla bocca mostruosa di una «donna abietta»²⁵ che, in quanto viva, al contrario della sorella, costituisce ancora un pericolo di castrazione. Fallisce così il tentativo di «addomesticarla» attraverso un colpo di coltello e, prima ancora, di silenziarla a partire dall'assenza di un nome proprio con cui identificarla. Giorgio cade infatti in preda a delle febbri allucinatorie e muore in un conclusivo grido di dolore e ribrezzo quando, per la seconda e ultima volta, si trova di fronte al sorriso sdentato e

²³ Ivi, p. 133.

²⁴ B. Creed, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1993, p. 2.

²⁵ C. Boito, *Notte di Natale*, cit., p. 135.

orrendo della crestaia senza nome che indossa la collana di perle (come le *Veneri anatomiche!*) appartenuta a Emilia²⁶.

2. I. U. Tarchetti: *Fosca e Paolina, Lorenzo Alvati e Bouvard*

Tra i più celebri esponenti della Scapigliatura milanese, Iginio Ugo Tarchetti è autore di numerosi romanzi e racconti imperniati sul tema centrale della morte; intorno ad essa, la malattia, i disturbi psichici, la corporalità frammentata, l'amore macabro e spesso necrofilo per la donna²⁷, lo spiritismo e il mesmerismo colorano con tinte fantastiche molte pagine tarchettiane.

Iniziamo dall'opera che accompagna l'autore fino ai suoi ultimi giorni di vita, *Fosca*, romanzo postumo pubblicato a puntate nel 1869 su *Il Pungolo*. Queste pagine sono dominate dall'aura mortifera emanata dalla protagonista Fosca (*nomen omen*), il cui corpo anima la vicenda come uno spettro macabro che suscita orrore e disgusto ponendosi in netto contrasto con la donna amata dal protagonista Giorgio, Clara. Il narratore non sa esprimere con le parole «la bruttezza orrenda di quella donna», una bruttezza che «sfugge ad ogni manifestazione» e che pure è segnata dalla «beltà sorprendente» di occhi grandi e nerissimi²⁸, facendo sì che nel volto di Fosca convivano orrido e bello (una dicotomia ben presente nella letteratura scapigliata). Nel guardarla, tuttavia, ciò che prevale in tutti i personaggi maschili del romanzo è un sentimento che oscilla tra la paura e il disgusto: il pallore del volto, il «cerchio orribilmente livido» intorno agli occhi, le «labbra quasi pavonazze [che aggiungono] qualche cosa di spaventevole alla sua fisionomia»²⁹, ma soprattutto la «magrezza eccessiva, [...] quasi inconcepibile»³⁰ del corpo che rende ben visibile lo scheletro, contribuiscono alla costruzione dell'immagine di Fosca come un cadavere vivente che si intensifica con il procedere della sua malattia e con la crescente

²⁶ «La donna, dopo avere guardato avidamente il prezioso monile, contorse le labbra ad un riso di così bassa gioia, che era un orrore a vederla. Un buco nero, proprio nel mezzo dei denti bianchi, la rendeva ancora più bieca. Il signor Giorgio le piantò gli occhi in volto, mandò un urlo di spavento, e, rovesciandosi sul letto, nascose la faccia nel capezzale e spirò»: *ivi*, p. 136.

²⁷ Angelo Mangini parla di «binomio morte-femminilità» come una «sorta di invariante tematica che si insinua in ogni pagina dello scapigliato»: A. M. Mangini, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*, Carocci, Roma 2000, p. 92.

²⁸ I. U. Tarchetti, *Fosca*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli Editore, Bologna 1967, vol. II, pp. 278-279.

²⁹ *Ivi*, p. 305.

³⁰ *Ivi*, p. 278.

violenza delle sue manifestazioni, sino a ricoprire anche il protagonista di una oscura e spaventosa «ansietà mortale»³¹:

Una cosa soprattutto [...] contribuiva ad accrescere il mio dolore: il pensiero fisso, continuo, orrendo, che quella donna volesse trascinarci con sé nella tomba. Essa doveva morire presto, ciò era evidente. Il vederla già consunta, già incadaverita, abbracciarmi, avvinghiarmi, tenermi stretto sul suo seno durante quei suoi spasimi, era cosa che dava ogni giorno maggior forza a questa fissazione spaventevole.³²

Quella donna distesa sull'erba come morta, coll'abito lacero, col volto livido e insanguinato, a quell'ora, in quell'oscurità tetra che non era né luce né tenebre, in quella forra profonda, sotto quei grandi alberi, soli... V'era in quel quadro qualche cosa di sì tetro, che raccapriccio ancora oggi a ricordarlo.³³

L'insistenza sulle fattezze cadaveriche della donna è amplificata soprattutto dalla morbosità del *male gaze* sulla sua ossatura, tanto che a Giorgio sembra «di rivedere riprodotta e moltiplicata l'immagine spaventosa di Fosca»³⁴ nei teschi esposti nelle stanze del medico. L'onnipresenza del suo scheletro è l'oggetto anche di un altro testo tarchettiano ovvero la poesia *Memento*, pubblicata su *Il Gazzettino* il 30 novembre 1867 e poi confluita nella raccolta postuma intitolata *Disjecta*:

Quando bacio il tuo labbro profumato, / Cara fanciulla, non posso obbliare / Che un bianco teschio vi è sotto celato.

Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso, / Obbliar non poss'io, cara fanciulla, / Che vi è sotto uno scheletro nascoso.

E nell'orrenda visione assorto, / Dovunque o tocchi, o baci, o la man posi, / Sento sporger le fredde ossa di un morto.³⁵

Mentre in questi versi l'«orrenda visione» del «bianco teschio» non preclude baci e carezze al corpo femminile che lo riveste, a Fosca non spetta alcun tocco d'amore carnale: prima ancora che «donna-cadavere», ella è una «donna-scheletro»³⁶, l'abietto da rigettare. Così, la «mania macabra» di *Memento* «culmina nel ritratto di Fosca [...] perché in lei la

³¹ *Ivi*, p. 368.

³² *Ivi*, p. 359.

³³ *Ivi*, p. 368.

³⁴ *Ivi*, p. 324.

³⁵ *Ivi*, p. 459. Del resto, questi non sono gli unici luoghi in cui emerge l'ossessione di Tarchetti per la «scheletrizzazione dei suoi simili»: cfr. V. Roda, *Problematiche della corporalità nel Tarchetti fantastico (ed in altri)*, in P. Ihring, F. Wolfzettel (a cura di), *La tentazione del fantastico*, cit., p. 199.

³⁶ Cfr.: R. Tessari, *L'immagine della morte nell'opera di Tarchetti e nella scapigliatura*, in AA.VV., *Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del Convegno S. Salvatore Monferrato (1-3 ottobre 1976)*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977; V. Roda, *Problematiche della corporalità nel Tarchetti fantastico (ed in altri)*, cit., pp. 193-213.

carne viva è maschera troppo ardente all'immagine della morte»³⁷: in una sorta di «anatomia alla rovescia», come ritiene Roberto Tessari, in questo caso non è il bisturi del poeta a voler incidere il corpo della donna, ma è il suo scheletro che «prorompe dalle profondità in cui prima abitava, tende la carne e minaccia di uscire oltre la fragile barriera che essa oppone»³⁸. Alla sua morte, che avviene in seguito a una delle sue crisi nervose ed epilettiche, il narratore sembra non poter procedere oltre, come se non avesse la capacità di addentrarsi in un disgusto ancor più profondo di quello provato nel corso dell'intera vicenda alla vista della donna: Giorgio non può calarsi nella descrizione del cadavere di Fosca perché Fosca è stata una donna-cadavere già in vita ed è da viva che lo sguardo del narratore si è soffermato su di lei ossessivamente, cristallizzandola per sempre nell'immobilità di uno scheletro malato e disgustoso³⁹.

Non accade lo stesso per la protagonista dell'altro grande romanzo di Tarchetti, *Paolina*, pubblicato a puntate sulla *Rivista minima* di Antonio Ghislanzoni tra il 1865 e il 1866. Qui la morte della donna è causata da un problema cardiaco manifestatosi in conseguenza a uno stupro, definito dal carnefice come «una prima lezione d'amore un poco violenta» che non credeva potesse «provocare delle conseguenze così fatali»⁴⁰; a differenza di *Fosca*, però, qui è il cadavere di Paolina a essere oggetto dello sguardo del narratore (che stavolta non coincide con il protagonista maschile), il quale raggiunge per sua stessa ammissione un vero e proprio stato di contemplazione: «È oltre la mezzanotte, superiamo un ribrezzo superstizioso, entriamo nella stanza di Paolina, andiamo a contemplare le prime tracce della distruzione sopra un volto avvenente di diciassette anni»⁴¹. È in questo momento che lo sguardo estasiato del narratore sul corpo attraente di una giovane donna deve presto cedere il passo alla disgustosa immaginazione del cadavere che diventerà in pochi giorni:

Paolina è distesa sul suo letto; la morte, riconciliata con lei, sembra averle ridonato, come un nemico generoso, ciò che le tolse: le tinte della salute, la mollezza dei profili, la lucidità delle chiome, lo stesso sorriso della felicità, tutte le apparenze della giovinezza [...]. E vedete ora voi quelle forme incantevoli che direste scolpite da Fidia? quei contorni indecisi come di un

³⁷ R. Tessari, *L'immagine della morte nell'opera di Tarchetti e nella scapigliatura*, cit., p. 204.

³⁸ *Ivi*, p. 205.

³⁹ Mangini definisce Fosca come una «donna-malattia», poi come una «vera e propria *personificazione* dell'incubo, una vampiresca figura dell'Oscurità, una spaventosa visione che infesta con la sua ammorbante presenza le notti angosciate del melanconico»: A. M. Mangini, *La voluttà crudele*, cit., pp. 144-192.

⁴⁰ I. U. Tarchetti, *Paolina*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 357.

⁴¹ *Ivi*, p. 366.

oggetto tremolante in un raggio di luce? quelle chiome abbondanti e finissime, quel naso di vergine greca, quelle guancie intatte, quella bocca pura e riunita, come un bocciuolo non tocco ancora dalla rugiada, tutto ciò che avrebbe popolato i vostri sogni di mille visioni vertiginose, e la vostra vita di godimenti forse appena concessi agli immortali – ebbene, l’opera di pochi giorni basterà a dissolvere quella bellezza; sollevate allora quel velo che la nasconde, e vedrete spariti orribilmente quegli occhi che vi parlavano un linguaggio infinito, e il verme affacciarsi da quelle narici, la cui mobilità tradiva una natura voluttuosa e infuocata: ardite di svolgere le pieghe inumidite del suo lenzuolo funerario, e vedrete quel seno vellutato di donna ripiegarsi e rivestire le forme dello scheletro, e le vostre dita si arriccieranno pel ribrezzo al contatto di quella pelle viscida e oleosa, ove la vostra bocca non avrebbe esaurita mai la sua sete di baci e di profumi.⁴²

Il velo che ricopre il corpo statuario di Paolina viene squarciato dal disgusto della decomposizione.

Altri due casi interessanti sono i racconti *Lorenzo Alvati* e *Bouvard*, inseriti nella raccolta del 1869 *Amore nell’arte*. Similmente a quanto accade nella novella boitiana *Un corpo*, i protagonisti di entrambi i testi sono degli artisti che concepiscono l’amore per la donna solo nella dimensione in cui essa esprime il loro anelato ideale dell’arte. In *Lorenzo Alvati* il disgusto del protagonista nei confronti dell’universo femminile («[...] io mi sono disgustato assai presto delle donne»⁴³) è dettato esplicitamente da una questione di genere: «Amava la donna nella sua beltà, nelle sue attrattive, l’odiava nelle sue debolezze, nella sua facilità, nella sua avidità di piacere»⁴⁴. Lorenzo ne rimane tuttavia irresistibilmente attratto per un motivo ben preciso che prescinde la bellezza estetica del corpo femminile: in lui l’uomo e l’artista coincidono a tal punto da permettergli di amare le donne solo nella dimensione in cui l’arte gliene ha creato «un tipo perfetto» da poter concretizzare in «una creatura vivente, spiritualizzare la donna fino a trasformarla, fino a farle raggiungere la perfezione ideale di quel modello»⁴⁵.

Nel corso della vicenda Lorenzo ha infatti una relazione con Adalgisa ma non riesce ad amarla finché non si ammala gravemente; la ragione di questo evento sta nella contemplazione del suo corpo morente, silenziato in ogni pulsione sensuale e sessuale sino alla definitiva perdita di ogni «attrattiva del sesso» al momento della morte. Nelle parole di Angelo Mangini, il disgusto per Adalgisa in qualità di donna, e quindi di «colei che

⁴² *Ivi*, pp. 367-368.

⁴³ I. U. Tarchetti, *Lorenzo Alvati*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 581.

⁴⁴ *Ivi*, p. 583.

⁴⁵ *Ibidem*.

sembra volerlo coinvolgere nella sua bassezza, irretirlo nella più disprezzabile voluttà», nasce nel momento in cui Lorenzo entra «in contatto con il corpo femminile e deve, al di là di ogni idealizzazione, considerarlo un concreto oggetto sessuale», rivelandogli «l'aspetto mortifero della femminilità»⁴⁶. Al contrario di quanto accade per il pittore protagonista della novella boitiana *Un corpo*, è dunque solo il cadavere della donna a poter incarnare alla perfezione l'ideale artistico di Lorenzo Alvati, in quanto corpo svuotato di *agency* e dunque passivo rispetto a ogni volontà del soggetto maschile:

Quel cadavere che mi stava d'innanzi ricongiungeva i fili spezzati della mia esistenza, mi rimetteva in pace coll'umanità, con me stesso; riannodava i legami che mi avvincevano all'arte e alla vita. [...] Non è vero che le donne sappiano amare, sanno piacere, godere. Spogliatele di quelle attrattive del sesso che vi vedete mascherate dal sentimento – e non vi è più nulla. Ma in Adalgisa queste attrattive erano mute, distrutte – tutto ciò che vi era di ripugnante era sparito, tutto ciò che vi era di dolce era rimasto. Che importava a me che ella non vivesse? Io non aveva mai voluto chiederle del piacere. Nella ricerca affannosa del bello, io non aveva cercato mai che il bello, ancorché passeggiere, ancorché inanimato.⁴⁷

Sul finire del racconto compare, stavolta esplicitamente citata, la *Venere Medicea* di Clemente Susini: la visione del modello anatomico scomponibile scaturisce in Lorenzo Alvati la stessa passione provata al cospetto di una donna morente e poi morta, riconfermando la presenza della soggettività femminile come mero “oggetto” dissezionabile nelle mani del narratore e dei protagonisti maschili:

[...] lo stesso sentimento che lo aveva fatto invogliare di una fanciulla morta, gli destò nell'anima una passione ancora più ardente, più inesplicabile, per quel tipo perfettissimo della bellezza femminile. [...] È noto come quella Venere destasse passioni d'amore violentissime.⁴⁸

In *Bouvard*, infine, il disgusto del protagonista riguarda *in primis* il proprio corpo, descritto di una deformità «brutta, laida, ributtante»⁴⁹, da lui vissuta come un'«inesorabile condanna [...] marchio indelebile della natura, che né l'arte, né il cuore, né l'ingegno avevano avuto potere di distruggere»⁵⁰. Anche qui la donna è amata in quanto «genio fantastico della sua arte, la creazione severa della sua musica, l'ente concretizzato, vivo, sensibile, palpitante, che egli si era composto nell'estasi delle sue melodie e delle sue

⁴⁶ A. M. Mangini, *La voluttà crudele*, cit., p. 77.

⁴⁷ I. U. Tarchetti, *Lorenzo Alvati*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I p. 591.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 595-596.

⁴⁹ I. U. Tarchetti, *Bouvard*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 632.

⁵⁰ *Ivi*, p. 650.

meditazioni»⁵¹; e il suo corpo si trasforma nello strumento attraverso cui Bouvard può attuare la propria vendetta contro la natura: alla morte di una ragazza che amava senza essere ricambiato, Bouvard può preparare la sua cerimonia nuziale con una “sposa-cadavere”. È il volto di Bouvard, prima ancora di avvicinarsi al corpo senza vita di Giulia, a farsi funereo e a portare i segni della morte, come l’anatomista boitiano: «Il pallore sepolcrale del suo volto, l’incolta abbondanza dei capelli e della barba, lo sguardo immobile e lucido, quell’espressione tetra e indefinibile di cui la sventura aveva velate le sue fattezze come d’un velo funerario, rivelavano il segreto di quei patimenti intimi e soprannaturali che intessono quaggiù molte vite [...]»⁵².

Prima che il suo protagonista porti davvero a compimento il piano ideato, il narratore si sofferma un momento a meditare sulla sua colpevolezza o innocenza, arrivando infine a giustificare l’orrendo atto che si sta per compiere come qualcosa di necessario e quasi di dovuto a Bouvard come risarcimento per tutte le derisioni subite nella vita e il conseguente isolamento dalla società; la considerazione si conclude quindi con l’ancora oggi tristemente usuale definizione di *raptus*: «la sua colpa non fu certamente che la conseguenza d’uno sconvolgimento istantaneo della sua ragione»⁵³.

Anche nel finale di questo racconto il *male gaze* torna sul cadavere della donna, fornendo l’esempio forse più interessante – tra i presenti casi di studio – dell’oscillazione del corpo femminile tra macabra bellezza e disgusto. Dalle belle forme di Giulia, dai suoi colori e dagli abiti inizia a trapelare l’«orrida rigidità della morte»⁵⁴ e, sebbene Bouvard la guardi con la «gioia scolpita sul volto»⁵⁵, non può che affacciarsi nella sua mente il naturale ribrezzo che si prova dinnanzi a un cadavere; eppure «Il ribrezzo non lo trattiene, non frena la sua impazienza, non ammorza l’avidità irresistibile della sua passione»⁵⁶ e così prende il corpo della donna e lo porta in una stanza segreta per adagiarla sui fiori prima di celebrare le nozze. Quando si ferma nuovamente ad osservarla, Bouvard inizia a provare una vera e propria paura al pensiero di sollevare il velo che nasconde il volto di Giulia e scoprire il disgusto di un cadavere che inizia il suo percorso di decomposizione; ma ancora una volta l’esitazione di una fantasia macabra svanisce velocemente al ricordo

⁵¹ *Ivi*, p. 647.

⁵² *Ivi*, pp. 651-652.

⁵³ *Ivi*, p. 653.

⁵⁴ *Ivi*, p. 655.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

della derisione subita per la propria deformità e i propositi di vendetta tornano a materializzarsi di fronte a un cadavere che sembra farsi minaccioso, come se in esso si insinuasse la consapevolezza delle violenze che sta per subire. Con impeto, Bouvard le scopre il volto e trova, in realtà, una «bellezza irresistibile»⁵⁷: esattamente come per la Paolina morente, il cadavere sembra ancora un corpo vivo e in salute, sebbene fissato nella sua immobilità attraverso la comparazione con una «statua rovesciata di Fidia».

Da questo momento cresce esponenzialmente la violenza del protagonista nei confronti della giovane morta perché «quello che, in *Fosca*, era cedimento allo scheletro che emerge dal reale, in *Bouvard* diviene appropriazione d'un cadavere immaginato vivo»⁵⁸: inizia scoprendole il seno, poi baciandola supera il disgusto che prova al contatto col gelo mortale delle sue labbra; e continua a perseverare nella violenza approfittando della falsa complicità di un corpo abbandonato alla morte:

Nel suo atto violento, egli ha scoperto una parte del seno della fanciulla: essa gli appare come una statua rovesciata di Fidia, come una di quelle immagini di vergine greca che il turbine ha divelte dalla loro base, e che s'incontrano talora mezzo sepolte tra i corimbi e le foglie oscure delle ellere, nelle isole solitarie dell'Egeo. Divina bellezza! [...] Il giovane rimane lungo tempo silenzioso, poi il suo volto assume un'espressione tetra e risoluta, egli si curva sopra di lei, egli vuole abbracciarla... – Nessuna donna – egli dice – si è data mai con maggiore abbandono ad un uomo... – Bouvard sorride seco stesso di questo orribile pensiero, china il capo sopra di lei e ne bacia le labbra irrigidite dalla morte. Quale contatto! Egli si scuote, egli trasalisce inorridito, egli raccapriccia di quel gelo; e ricade prostrato dinanzi alla fanciulla.⁵⁹

La morte di Giulia è l'unico modo con cui Bouvard può possedere il corpo di una donna: «Il suo desiderio è talmente smisurato da non arrestarsi neppure dinanzi alla messa a morte dell'oggetto che brama»⁶⁰. Il giorno successivo i corpi di Giulia e Bouvard vengono ritrovati stretti in un abbraccio mortale e il sipario cala sull'«orrendo spettacolo» della lotta «disperata e ineguale» combattuta dal cadavere di una donna inconsapevolmente sposa e ripetutamente violata e violentata da un uomo che si autoassolve (e viene assolto dal narratore) da ogni colpa.

Il domani la fama di un sepolcro violato si diffonde per la città; si cerca il cadavere di Giulia, – gli indizi de' suoi complici guidano alla soffitta di Bouvard; – si chiama, nessuno risponde, – si batte, nessuno apre: allora si atterrano le porte... orrendo spettacolo! Tutti quei fiori erano

⁵⁷ *Ivi*, p. 657.

⁵⁸ R. Tessari, *L'immagine della morte nell'opera di Tarchetti e nella scapigliatura*, cit., p. 208.

⁵⁹ I. U. Tarchetti, *Bouvard*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 658.

⁶⁰ A. M. Mangini, *La voluttà crudele*, cit., p. 91.

calpestati e dispersi, molti oggetti infranti, i veli della fanciulla lacerati, dovunque le tracce di una lotta disperata e inuguale. Non era Giulia morta? o le preghiere del giovine avevano avuto potere di rianimarla un istante? Scheggie e frantumi di violino giacevano sparsi sul pavimento, ed un corpo deforme, inanimato stringeva convulsivamente il cadavere della bella Giulia... Bouvard era morto!⁶¹

Prima che il suo protagonista porti davvero a compimento il piano ideato, infatti, il narratore si ferma un momento a meditare sulla sua colpevolezza o innocenza, arrivando infine a giustificare l'orrendo atto che Bouvard sta per compiere come un quasi necessario risarcimento per tutte le derisioni subite nella vita, e dunque l'isolamento dalla società. La considerazione si conclude quindi con l'ancora oggi tristemente usuale definizione di *raptus*: «la sua colpa non fu certamente che la conseguenza d'uno sconvolgimento istantaneo della sua ragione»⁶².

In conclusione, in queste pagine l'apparizione dei soggetti femminili porta con sé caratteristiche di volta in volta inquietanti, fantasmatiche o cadaveriche che venano di «maestosità orribilità»⁶³ anche i luoghi in cui sono ambientate le vicende; la loro presenza, però, non è subordinata soltanto alla rivelazione del perturbante: i protagonisti maschili manipolano i corpi delle donne – “donne-cadavere”, “donne-scheletro”, “donne di cera” – per potervi esercitare la propria volontà di dominio sino alla morte e alla dissezione, ideale o fattuale. E neanche il disgusto è mai un freno utile ad arrestare le loro azioni violente: l'*agency* femminile non può che essere schiacciata dalle mani di uomini-anatomisti che riducono le donne a manichini scomponibili, privi di desideri e della propria corporalità.

⁶¹ I. U. Tarchetti, *Bouvard*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 659-660.

⁶² *Ivi*, p. 653.

⁶³ I. U. Tarchetti, *Fosca*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 285.