



N° 11, 2017

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Science et fiction”

EDWIGE COMOY FUSARO

(UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS)

Baci velenosi?

Sul contagio nella letteratura italiana del secondo Ottocento

Pour citer cet article

Edwige Comoy Fusaro, « Baci velenosi? Sul contagio nella letteratura italiana del secondo Ottocento », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 11, *Science et fiction*, (Fulvia Balestrieri, Eleonora Marzi, eds.), 2017, p. 109-120. (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Entre 1860 et 1900, des bouleversements phénoménaux ont lieu dans les idées. Une idée gagne beaucoup de terrain : celle de la contagion. Héritière de la théorie des miasmes et du mesmérisme, elle bénéficie du développement des études sur l'hystérie et de l'émergence de la sociologie. Avec les progrès de la bactériologie, s'ajoutent aux phénomènes de suggestion et d'imitation – supposés ou avérés – les contaminations infectieuses. Tout cela produit un vaste sentiment de peur. Néanmoins, dans la littérature, bactéries et virus se voient assigner une fonction métaphorique : ils représentent les hantises des personnages masculins. Derrière la peur du baiser venimeux se cache la peur des femmes, elle-même symptomatique d'une évolution de plus en plus marquée à mesure que la fin du siècle approche : l'inversion des rôles entre sexe (supposé) fort et sexe (supposé) faible.

Mots-clés: contagion, Scapigliatura, Capuana, Boito, Tarchetti.

EN Between 1860 and 1900, phenomenal upheavals took place in ideas. An idea gains much ground: that of contagion. Inherited from the theory of miasma and mesmerism, this idea benefited from the development of studies on hysteria and the emergence of sociology. With the progress of bacteriology, there are added to the phenomena of suggestion and imitation - supposed or proven - infectious contamination. New theories produce a vast sense of fear. Nevertheless, in the literature, bacteria and viruses are assigned a metaphorical function: they represent the hauntings of male characters. The fear of the venomous kiss hide the fear of women, itself symptomatic of an evolution more and more marked as the end of the century approaches: the inversion of roles between (supposedly) strong sex and (supposedly) weak sex.

Keywords: contagion, Scapigliatura, Capuana, Boito, Tarchetti.

EDWIGE COMOY FUSARO

Baci velenosi? Sul contagio nella letteratura italiana del secondo Ottocento¹

TRA LA PUBBLICAZIONE DI *ON THE ORIGIN OF SPECIES* (1859) di Charles Darwin e quella di *Die Traumdeutung* (ufficialmente 1900 ma in realtà 1899) di Sigmund Freud avvengono in Europa (e particolarmente in Italia) considerevoli sconvolgimenti, non solo in ambito politico, sociale e culturale, ma anche nell'ambito delle idee. Memore della teoria miasmatica e del mesmerismo, l'idea del contagio trova nuovo alimento negli studi sull'isteria, nonché nelle nuove scienze sociologiche e statistiche. Il suo successo produce un'estensione del suo campo d'azione: la trasmissione del male non necessita più del contatto tra due persone, come in medicina (primo senso di *contagium*, da *tangere*, "toccare", è il contatto). La suggestione e l'imitazione ne fanno a meno: la trasmissione diventa psicologica o psicosomatica, culturale o socioculturale, ovvero morale. In letteratura i casi patologici dovuti all'influenza dell'ambiente o di modelli nocivi crescono a livello esponenziale. L'idea contagia anche le forme, sicché difficilmente si trovano forme espressive pure in quegli anni: abbondano invece le contaminazioni generiche, gli ibridismi linguistici, le macedonie stilistiche.

Nell'ultimo ventennio del secolo, lo sviluppo della batteriologia con la scoperta degli agenti patogeni di varie malattie come il carbonchio (1877), la malaria (1880-1883) o la rabbia (1885), avrebbe dovuto annullare la vecchia teoria miasmatica, così come il trionfo del pensiero positivista e delle scienze sperimentali avrebbe dovuto confutare la credenza in fenomeni razionalmente indimostrabili e irriproducibili in laboratorio. Eppure, fino alla fine del secolo, i contagi metaforici e nevrotici, *sine materia* e senza contatto, eredi dei vecchi vapori, continuano ad avere la meglio sulle contaminazioni infettive. Nelle scienze umane e sociali, la scoperta di batteri e virus patogeni rafforza il

¹ Questo studio completa e prolunga la prima parte di ricerche eseguite sul contagio, presentata con il titolo *Personae vaporose. Sul motivo del contagio nella letteratura scapigliata* al convegno «Persona, personalità e personaggio nelle scienze umane e nella letteratura del XIX secolo», 27/05/2016, Università degli studi di Napoli Federico II – Università degli Studi L'Orientale, di prossima pubblicazione in «Post-filosofia».

vecchio concetto di contagio morale, questa volta applicato ai delitti (Lombroso²), alle folle (Sighele³), alla letteratura (Nordau⁴).

Il fenomeno si verifica anche in letteratura. Passata la prima stagione scapigliata e naturalistica, l'epidemia nevrotica dilaga per i vasti campi della letteratura europea di fine secolo. Gli isterismi, che fino ad allora erano stati generalmente considerati sintomatici dei cambiamenti dello stile di vita dovuti ai progressi tecnologici, all'insediamento di un'economia capitalistica e all'inurbamento di massa, contaminano anche la campagna: «Anche il parroco diventerà isterico⁵» presagisce, semiserio, Faldella in *Madonna di fuoco, Madonna di neve* (1888). Gli scrittori mettono in scena i bacilli osservabili al microscopio ma assegnano loro una funzione simbolica: essi incarnano soprattutto le paure dei personaggi. Il motivo del contagio (in senso esteso) compare soprattutto nelle relazioni amorose sotto forma di bacio velenoso: il binomio Eros-Thanatos viene così riattivato all'insegna di uno scientismo di convenienza. Più che di contagio si tratta generalmente di paura di contagio, metaforica anch'essa, che nasconde da un lato una più radicale paura della donna e, dall'altro lato e in ultima analisi, quel che Clément Rosset ha chiamato un «rifiuto del reale⁶».

Cercherò di dimostrarlo osservando un campione di opere narrative ristretto ma rappresentativo del quindicennio dal 1869 al 1884. Premesso che a contagiare è regolarmente il personaggio femminile e ad essere contagiato è sempre quello maschile, studierò prima i casi in cui il contagio è involontario (in *Fosca* di Tarchetti e in *Macchia grigia* di Camillo Boito) e, in un secondo tempo, i casi in cui la donna è invece intenzionata a nuocere (soprattutto in *Povero dottore!* di Capuana). Cercherò inoltre di identificare la natura del contagio e la natura del male:

² Il fondatore dell'antropologia criminale considerava l'imitazione fra i vari fattori suscettibili di riattivare gli istinti primitivi causa dei delitti. Ad esempio: «i crimini più orrendi, più disumani, hanno pure un punto di partenza fisiologico, atavistico, in quegli istinti animaleschi, che rintuzzati, per un certo tempo, nell'uomo dall'educazione, dall'ambiente, dal terror della pena, ripullulano, a un tratto, sotto l'influsso di date circostanze, come: la malattia, le meteore, l'imitazione», Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* [1876], Roma-Torino-Firenze, F.lli Bocca, 1884³, p. 593.

³ Allievo di Enrico Ferri, Scipio Sighele, autore de *La folla delinquente* (1891), è uno dei pionieri della psicologia collettiva in Italia.

⁴ Simon Maximilian Südfeld, allievo di Charcot, pubblica sotto lo pseudonimo di Max Nordau *Degenerazione* (1892), in cui stigmatizza il contagio nevrotico in letteratura.

⁵ Giovanni Faldella, *Madonna di fuoco, Madonna di neve*, in *Narratori settentrionali dell'Ottocento*, a cura di Folco Portinari, Torino, UTET, 1970, p. 793.

⁶ «Niente è più fragile della facoltà umana di ammettere la realtà [...]. Il reale è ammesso solo a certe condizioni e fino a un certo punto». Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7, traduzione dell'autrice. Secondo il filosofo quel rifiuto del reale può prendere varie forme: suicidio, follia, accecamento, illusione. Aggiungiamo le fissazioni e le paure.

quello della donna, quello trasmesso tramite contagio, quello dell'uomo (che non è necessariamente il male trasmesso).

1. Contagi involontari

Nel capitolo XXXIII del romanzo tarchettiano *Fosca*, il narratore Giorgio rievoca gli anni bui in cui egli fu sospinto ad amare la donna isterica e cadaverica, cugina dell'illustre colonnello che lo ospitava, tradendo così la fiducia di quest'ultimo ma soddisfacendo anche la donna assetata d'amore. Egli mette in risalto la paura che gli incuteva Fosca perché gli sembrava che ella «volesse trascinar[lo] con sé nella tomba»:

Una cosa soprattutto – e la noto qui come quella che può dar ragione dell'abbandono in cui ero caduto, e della sfiducia che s'era impadronita di me – 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 spaventevole⁷.

Ciò che egli teme non è il male di Fosca, bensì il sospetto che gli abbracci di lei perseguano il fine di un inconfessato desiderio di trasmettergli il suo male affinché egli non le sopravviva. La seconda volta che Giorgio esprime la sua paura, al capitolo XXXVIII, la paura del contagio riguarda invece la malattia della donna:

Oltre ai pericoli di queste sue visite, oltre alla fissazione terribile che s'era impadronita di me e di cui ho già parlato – che essa volesse trascinarci con sé nella tomba – (e io la vedeva avvicinarvisi, deperire miseramente ogni giorno) *m'era pur fisso in capo che lo spavento incussomi da que' suoi accessi nervosi, la vicinanza continua, il contatto, quel non so che di morboso che vi era in lei, avrebbe dovuto, o tardi o tosto, sviluppare in me la stessa malattia*⁸.

Il contagio accade davvero: alla fine del romanzo, Giorgio contrae il male di Fosca non già, come egli temeva, per via dei ripetuti contatti fisici (non solo epidermici), bensì a distanza, durante il duello con il colonnello, deciso dopo che quest'ultimo aveva scoperto la relazione e il tradimento di lui. È insomma il senso di colpa ad esercitare il fenomeno contagioso, il quale, pertanto, si configura come un contagio traslato. La malattia inizia nell'istante in cui il narratore, sparando e colpendo il suo rivale, crede di averlo ucciso:

⁷ Igino Ugo Tarchetti, *Fosca*, Milano, Mondadori, 1981, p. 127. Corsivo dell'autrice.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

Egli riprese la sua posizione, io distesi il braccio, sparai alla mia volta senza mirare; egli vacillò un istante, lasciò scivolare la pistola di mano, e cadde rovesciato. Io non so cosa avvenisse di me in quell'istante. Il mio respiro si arrestò, le mie vene parvero scoppiare, il mio cuore schiantarsi; una tenebra mi passò davanti agli occhi, i miei muscoli si contrassero con uno spasimo atroce, branciai un momento come per afferrarmi a qualche cosa, proruppi in un urlo acuto, disperato, straziante, quale non aveva inteso mai udire da petto umano, se non forse da quello di Fosca, e caddi fra le braccia del dottore che era accorso in mio aiuto. *Quella infermità terribile per cui aveva provato tanto orrore mi aveva colto in quell'istante; la malattia di Fosca si era trasfusa in me: io aveva conseguito in quel momento la triste eredità del mio fallo e del mio amore*⁹.

Qual è la malattia di Fosca che viene «trasfusa» in Giorgio? Il personaggio del medico se la cava alla meglio con un'etichetta diagnostica, sostenendo che «il fondamento de' suoi mali è l'isterismo¹⁰». Fosca spiega invece che la sua «infermità» risiede nel «bisogno» che fin da piccola ella «sentiva di affezionar[s]i a tutto ciò che [la] circondava, ma in modo violento, subito, estremo¹¹». Quell'«iperestesia» che Krafft-Ebing¹² avrebbe classificato tra le «psicopatie sessuali» appare naturale in lei ma ella ritiene anche che a farla sfociare nella patologia fosse stata la cultura: «Dicono che sono dispettosa, volubile, ironica, spesso cattiva. Son essi, è il mondo che mi ha fatta diventare così¹³». Se si dà retta al personaggio femminile, occorre insomma ritenere che ad essere patologico non fosse il bisogno di affetto per sé, pur sproporzionato, bensì la frustrazione di quel bisogno. Nell'ideologia del tempo, che lo scienziato poligrafo e divulgatore Paolo Mantegazza ben sintetizzò al riguardo, la donna «deve negare ciò che desidera; respingere colui che ama¹⁴». Fosca – che entra in scena *in absentia* tramite l'emissione di «urla acute e strazianti¹⁵» – è scandalosa perché non nega «ciò che desidera» né respinge «colui che ama», anzi conosce ed esprime il suo male a gran voce e usa ogni artificio per sedurre l'uomo di cui si è innamorata. La sua trasgressione è duplice: risiede nella sua foga erotica ma anche e soprattutto nell'accettazione di essa e nella rivendicazione della sua legittimità, insomma nella ribellione alle regole morali che decretavano la frigidità femminile.

Viceversa, il personaggio maschile sembra proprio reprimere i suoi desideri. In particolare, l'autoritratto che egli fa di se stesso presenta una notevole somiglianza con quello di Fosca: infatti egli sostiene di esser

⁹ *Ibid.*, p. 185. Corsivo dell'autrice.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹² Richard von Krafft-Ebing, *Psychopatia sexualis* [1888], tr. fr., Paris, Éditions Climats et Librairie Thierry Garnier, 1990.

¹³ Iginò Ugo Tarchetti, *Fosca*, op. cit., p. 67.

¹⁴ Paolo Mantegazza, *Fisiologia dell'amore* [1875], Milano, Brigola, 1879, p. 100.

¹⁵ Iginò Ugo Tarchetti, *Fosca*, op. cit., p. 53.

«nato con passioni eccezionali», di non sapere «né odiare né amare a metà¹⁶»: «In me vi è nulla di lento, di ordinato, di normale. La mia è una natura a molle, a sbalzi; una natura sempre alternata¹⁷». La differenza tra l'eccesso affettivo di lui e quello di lei è la visibilità: l'isteria di Fosca dà sintomi ovvi e spaventosi (urla, magrezza cadaverica, irritabilità portentosa, espressione spudorata dei propri desideri) mentre l'eccesso di Giorgio rimane nascosto fino alla scena del duello, quando si manifesta in forma patologica. Il male che Giorgio teme di contrarre nella frequentazione e nei contatti ripetuti con Fosca non può essere il male di lei, che porta già con sé in nuce, ma probabilmente la sua sintomatologia, ovvero la sua espressione isterica, cioè anticonformista, ribelle, trasgressiva. A questo punto, un'ipotesi sembra possibile: quel che Giorgio teme è la donna come *partner* sessuale. Due elementi consentono di fare questa ipotesi: da un lato vi è il carattere bestiale di Fosca, che s'intravede nei suoi eccessi e si rivela lampante nell'amplesso finale, nel capitolo XLVIII (scritto da Salvatore Farina): «M'inginocchiai a' suoi piedi. Ella batté palma a palma le mani con uno slancio di gioia puerilmente selvaggia¹⁸»; dall'altro lato vi è la relazione amorosa di Giorgio con Clara, la quale somiglia dichiaratamente alla madre di lui: «Essa rassomigliava a mia madre¹⁹». Contrapposta alla figura materna, consolante e asessuata, Fosca, avida di amore carnale, rappresenta il pericolo della sessualità dichiarata e bestiale, minaccia per l'integrità morale, fisica e vitale dell'uomo. Giorgio è insomma non meno malato di Fosca ma il suo male è la puerilità edipica e quello di cui teme il contagio è l'età adulta, la ribellione alla cultura del tabù, la messa a nudo, il confronto con l'altro sesso²⁰.

Il caso narrato in *Macchia grigia* di Camillo Boito, novella-anamnesi di un uomo tormentato da un'orribile macchia grigia (uno scotoma) che ostacola il suo campo visivo, presenta varie analogie con quello tarchettiano. Qui la donna è Teresa, incontrata dal narratore anonimo sulle montagne intorno a Garbe. Essendo eccezionalmente assente il padre della giovane montanara, ella cede presto all'insistente corte del narratore protagonista e, in capo a quindici giorni, i due giovani fanno

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37. Si noti a riprova della vicinanza (patologica) di Giorgio e Fosca e del carattere materno di Clara che, mentre la gioia di Fosca è «puerilmente selvaggia» e il narratore fa «sogni puerili», non v'era «nulla di puerile» nel carattere di Clara (*Ibid.*, p. 37, 36).

²⁰ Per analisi più dettagliate, si veda Edwige Comoy Fusaro, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007.

all'amore. Allora la bestialità di lei, prima accennata timidamente²¹, non ha più freno: «La Teresa, certo, non somigliava alle ragazze di città: la sua pelle era ruvida, la sua passione quasi ferina²²». Sicché il narratore prende paura: «gli abbracciamenti suoi, furiosi e disperati, mi facevano paura, e non di meno io non potevo pensare ad altro che a lei²³». Il personaggio maschile è spaventato dalla violenza che si sprigiona dal corpo femminile nel congiungimento carnale, non solo per via dell'esplosione erotica femminile, ma anche per il sospetto che tale furia libidinosa sia tossica per lui: «Certe volte dal suo corpo esalava un odore acre e inebriante di erbe selvatiche, certe volte un puzzo di capra nauseabondo, e non di rado un fetore di strame, che *ammorbava*. Insomma invocavo tra me il ritorno del vecchio²⁴». L'odore di bestia trasmette forse un morbo? Il verbo «ammorbava» va senz'altro interpretato in senso traslato: il personaggio maschile prova semplicemente ribrezzo per gli odori esalati dalla montanara (a cui però non accennava al momento di conquistarla). Ciononostante la scelta della metafora contagiosa riecheggia la gravidanza ossessiva dell'idea del contagio. Del resto, il narratore si ammala, solo che ciò avviene non in seguito agli abbracciamenti «furiosi e disperati» di Teresa ma dopo il suicidio del padre di lei. Già: siccome Teresa gli è venuta in uggia, il narratore ha lasciato Garbe, promettendole di tornare presto; ma quando torna da quelle parti, egli la trova gravemente deperita e, impaurito da quel cambiamento, fugge prima di esser stato visto. La ragazza muore, suo padre si suicida, il narratore contrae lo scotoma. Tra la paura del contagio provata durante la relazione con Teresa e l'inizio della malattia del personaggio maschile, molto tempo dopo, non c'è nessun legame. Lo scotoma è dovuto non già a un contagio, bensì alla cattiva coscienza. È il personaggio maschile il traditore, colui che ha abbandonato la ragazza, causando il deperimento e la morte di lei e, di conseguenza, la morte del suo vecchio padre. È il suo senso di colpa che produce quella macchia grigia che finisce col prendere la forma del corpo del suicida. Accennando a un *ammorbamento*, però, egli proietta sulla donna la responsabilità del proprio male. Come il Giorgio di *Fosca*, dunque, il narratore di *Macchia grigia* risulta puerile, incapace di affrontare le proprie responsabilità, e si ammala a causa non già di una donna avida di sesso e (pertanto) probabilmente infetta e contagiosa, ma perché frequentando la donna

²¹ «negli occhi v'era un certo che di selvatico e di curioso, una timidità un poco impertinente», Camillo Boito, *Macchia grigia* [1877], Firenze, Passigli, 1994, p. 38. La donna ferina è figura ricorrente delle opere di Boito. Altro esempio è la crestaia di *Notte di Natale*.

²² *Ibid.*, p. 39-40.

²³ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁴ *Ibid.*, p. 40. Corsivo dell'autrice. Il «vecchio» indica il padre della ragazza.

bestiale ha causato (simbolicamente) la morte di un uomo: il suicidio del padre di Teresa nella *Macchia*, in *Fosca* la ferita (potenzialmente letale) del colonnello. In entrambi i casi, si tratta di una figura paterna.

Invece il danno causato ai personaggi femminili, la Teresa di Boito come la Fosca di Tarchetti, lascia indifferenti gli uomini. Questo dato segnala non solo il misoginismo ordinario dell'epoca ma anche, mi sembra, la vera origine del male. Ciò che viene negato è il tasto dolente. La forma dell'illusorio contagio (la relazione erotica) tradisce il motivo radicale che si nasconde dietro la paura maschile del contagio, che è paura della donna e di ciò che essa rappresenta e si oppone all'idea allora imperante del diniego della sessualità femminile. Sia in *Fosca* che in *Macchia grigia* il bacio velenoso è uno specchietto per le allodole. Nei due casi il temuto contagio non avviene: non solo il male che il personaggio apparentemente contrae preesiste in realtà al contatto con la donna ma, per giunta, questo male puerile è endogeno. Causa immediata e pretestuale è il senso di colpa per aver arrecato danno a un uomo, causa profonda e autentica è il rifiuto di quella parte del reale che è presentata come genericamente donna, e specificamente sesso, natura, ribellione, sincerità, espressione, bestialità. A dar credito a questa interpretazione è il fatto che il male delle donne sia oltremodo sospetto. Dall'isteria molto ambigua e in fondo più sintomatica che patologica di Fosca, si passa in *Macchia grigia* a un male che in fondo non c'è se non negli occhi dell'uomo: Teresa non è malata, è semplicemente rozza, e l'idea di morbo è tutta del personaggio maschile.

2. Contagi dolosi

Negli anni ottanta, le figure di donne si fanno sempre più perniciose. È il caso in un'altra novella di Boito, del 1883, *Il collare di Budda*, in cui lungi dall'essere malata, la prostituta Irene è florida e allegra: «Il riso le stava tanto bene», «era tanto allegra²⁵». Ma questo personaggio è diverso da quelli di Fosca e Teresa perché ella è intenzionata a nuocere al protagonista, l'antieroe Gioacchino, per farsene beffa:

Ma Irene gli voleva tanto bene, gli si buttava addosso con tanto furore, che era un incanto! Aveva anzi il caro costume di morsecchiare; e Gioacchino, la sera, spogliandosi, guardava con infinita compiacenza le lividure delle proprie carni. [...] «Voglio mostrarti d'un colpo tutto quanto il mio amore» e si avventò contro di lui e,

²⁵ Camillo Boito, *Il collare di Budda*, Firenze, Passigli, 1994, p. 13-12.

afferrandolo per le spalle, lo girò, e sotto alla nuca gli diede un gran morso con que' suoi denti taglienti e puntuti. «Sangue, sangue!», ripeteva sghignazzando²⁶.

Il vampirismo è una variazione matura, iperbolica, della ferinità femminile già osservata in *Fosca* e *Macchia grigia*. Con Irene, i denti aguzzi e l'atteggiamento bestiale nell'amplesso non autorizzano solo ad azzardare la pericolosità e perniciosità della donna, ma sono segni sicuri di autentica voracità sessuale e avidità di denaro a spese dell'uomo citrullo, fatto oggetto di crudele scherno. Tuttavia Irene è un personaggio speculare e la sua coazione a mordere rivela un complesso di castrazione nel personaggio maschile il quale, per giunta, è terrorizzato dall'idea del contagio rabico da quando suo zio gli ha fatto «giurare solennemente di portare sempre gli stivali fino alle ginocchia, poiché i cani hanno l'usanza di addentare alle polpe²⁷». Figurarsi quando impara che Irene è stata morsa da un cane²⁸. Ma la donna è sana, com'era sano il cane che l'ha morsa, sicché, anche qui, il contagio non c'è se non nel timore di Gioacchino e a livello metaforico.

La novella di Luigi Capuana *Povero dottore!* propone una versione più tragica del *topos* del bacio velenoso, poiché, caso unico fra le opere considerate qui, il personaggio femminile è positivamente malato (di tisi) e seriamente intenzionato a contagiare l'uomo²⁹. Altra specificità di questa novella è, nonostante il titolo, una focalizzazione prevalente sul personaggio femminile, Concettina. Lorenzo – il «povero dottore» – non vuole sposarsi e lo fa solo per compiacere il padre. I primi tempi di vita coniugale sono felici ma quando la tubercolosi di cui era morta la madre di Concettina si dichiara anche in lei, le apprensioni del giovane medico si confermano. La giovane donna è convinta che, dopo la sua morte, Lorenzo amerà un'altra donna e, per impedire che ciò avvenga, si sforza di trasmettergli il proprio male:

Ella gli s'attaccava alle labbra con labbra scolorite e febbrili, stringendogli attorno al collo i braccini stecchini: ed erano baci caldi, violenti, interminabili; così intendeva inoculare il proprio male al marito. La notte, se lo teneva abbracciato stretto stretto, fiato contro fiato, per compenetrarlo con la febbre che la struggeva, con quel sudore mortale che le agghiacciava il corpo e ch'ella voleva assolutamente fosse mortale anche per lui. [...]

Ed ella se lo divorava, silenziosa, con sguardi lampeggianti di fascino maligno. Voleva portarselo via con sé; voleva rapirlo a quell'altra che forse attendeva impaziente di

²⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ «“È stato il cane?”», gridò Gioacchino con gli occhi fuori della testa», *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Nell'anno di pubblicazione della novella, il 1884, Robert Koch aveva già isolato il bacillo responsabile della malattia infettiva ma non si sapeva ancora se la tisi fosse contagiosa.

gettarglisi tra le braccia, piena di salute, bella, amante e trionfante, tale da scancellargli dalla memoria ogni traccia di lei. No, colei non lo avrebbe avuto³⁰.

Diversamente da quanto avviene nelle opere scapigliate, qui il personaggio maschile appare del tutto vittima di un contagio attivamente voluto dalla donna. Di conseguenza, Lorenzo deperisce: «Già invecchiato, quasi tutto incanutito durante quei terribili mesi, il povero Lorenzo non si riconosceva più³¹». E inizia ad avere paura:

E per non lasciarselo sfuggire, per paura che il male non gli si fosse attaccato abbastanza, tornava a baciarlo, a ribaciarlo, su la bocca, su le gote, sul collo, sugli occhi, sui capelli; talvolta lo mordeva, con furore di belva... – Ah!... Ti ho fatto male?... – E subito lo baciava dove lo aveva morso, per attutirgli il dolore. Intanto egli doveva asciugarsi il viso coi fazzoletti tutti impregnati del sudore di lei; intanto doveva bere nello stesso bicchiere, dal lato dov'ella avea accostato le labbra... No; non voleva lasciare la sua cara preda a quell'altra! Infatti Lorenzo che davvero si sentiva morire a poco a poco, ora *le si avvicinava con indefinito terrore superstizioso*³².

Concettina non si rivela solo selvaggia e feroce nel «furore di belva» che si scatena in amore, come già Fosca, Teresa e Irene, ma anche sorniona giacché pretende di comportarsi in modo amoroso per meglio mettere in opera la sua strategia assassina: il bacio non mira certo ad attutire il dolore del morso, come fa sottilmente capire il narratore nel riprendere le parole di lei («– Ah!... Ti ho fatto male?... – E subito lo baciava dove lo aveva morso, per attutirgli il dolore»), ma a inoculare nella piaga aperta il proprio morbo. La tirannia velata di sentimentalismo è anche percettibile nel verbo duplicato «doveva»: «egli *doveva* asciugarsi il viso coi fazzoletti tutti impregnati del sudore di lei; intanto *doveva* bere nello stesso bicchiere³³». La gelosia che è causa del proposito delittuoso di Concettina («No, colei non lo avrebbe avuto», «No; non voleva lasciare la sua cara preda a quell'altra!») mette in risalto la sua autentica malignità e, in fondo, l'assenza di alcun sentimento di affetto nei confronti del marito. Il «terrore» di quest'ultimo appare dunque del tutto legittimo, anche se egli risulta poi di fatto insensibile al contagio.

Ciononostante, occorre tener presente che, non diversamente da quanto avviene in *Fosca*, in *Macchia grigia* e ne *Il collare di Buddha*, questa volta, la paura del personaggio maschile preesiste alla frequentazione della donna, e la relazione amorosa non fa altro che estrinsecarla e

³⁰ Luigi Capuana, *Racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Salerno editrice, tomo 1, 1973, p. 292-294. Corsivi dell'autrice.

³¹ *Ibid.*, p. 294.

³² *Ibid.*, p. 295. Corsivi dell'autrice.

³³ Per giunta la Concettina di Capuana esercita un potere tirannico sul marito: «E se Lorenzo resisteva a quei capricci di malata, ella dava in istrilli, in pianti, cadeva in crisi nervose che lo atterrivano, quasi dovesse spirargli allora allora tra le braccia». «Lorenzo non doveva muoversi dalla camera dove ella non voleva vedere altri visi, neppure quello del suocero» (*Ibid.*, p. 292-294).

incanalarla. La «paura dell'avvenire³⁴» di Lorenzo risale all'epoca del fidanzamento, quando egli era ancora uno studente in medicina. Di conseguenza, nonostante l'indubbia perversità di Concettina e l'effettivo pericolo di contagio, anche in questo caso il male della donna risulta in fondo accessorio, pretestuale, e la paura del contagio funge da rivelatore delle debolezze e viltà dell'uomo: infatti Lorenzo non si ribella alla tirannia muliebre e accetta la parte di «preda» mentre, come marito e come uomo, l'ideologia ottocentesca lo voleva padrone e predatore. Inoltre egli concepisce un «indefinito terrore superstizioso» mentre, come medico, l'abito del positivismo (che aveva conquistato anche la medicina con Claude Bernard e la sua *Introduction à la médecine expérimentale* nel 1865) gli imponeva di essere razionale. Insomma anche Capuana utilizza il male della donna e il rischio del contagio per mascherare le mancanze dell'uomo, dando alla prima la colpa del male del secondo.

3. Per concludere: maschi beta

La figura della donna contagiosa è ricorrente nella letteratura di fine secolo e il personaggio maschile che le fa regolarmente da antagonista è sistematicamente un uomo estremamente debole, sebbene non presenti più i disturbi osservati nella narrativa degli anni '60-'70-'80 in ambito scapigliato. Si veda a mo' d'esempio il romanzo *L'automa* (1892) di Enrico Annibale Butti. La donna dai «denti bianchi, irregolari, minacciosi», con un «eccessivo sviluppo dei canini» (sicché al protagonista Attilio Valda «parve di sentirne già il morso nelle carni³⁵» sin dal primo incontro) agisce da succube³⁶. Negli anni '90 e nei primi del Novecento il motivo del bacio contagioso trascolora spesso nel vampirismo ma, al solito, il protagonista maschile è malaticcio di per sé prima dell'incontro con la *femme fatale*, ed è caratterizzato dall'abulia apatica, ossia dall'incapacità di volere.

Un ulteriore indizio di quest'evoluzione è lo svolgimento della vicenda narrata da Luigi Capuana in *Fausto Bragia*, pubblicato nel 1897. A trent'anni Fausto Bragia si sente vecchio e si è fatto invidioso e cattivo perché non è riuscito a sfondare né come musicista né come uomo. L'ing. Ghedini gli cede gentilmente due camere del suo appartamento e Fausto diventa l'amante della signora Paola Ghedini. Stufo di questa relazione

³⁴ *Ibid.*, p. 282.

³⁵ Enrico Annibale Butti, *L'automa*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1968, p. 159.

³⁶ «I baci di Lavinia avevan qualche cosa di diverso, qualche cosa di più che i baci delle altre donne: pareva ch'ella, nel congiungimento delle labbra, suggerisse l'anima lentamente, e trasfondesse di nuovo nel corpo disanimato una non so qual delizia, ch'era l'anima sua. Distaccandosi, restava prostrata e languida, a similitudine d'un insetto che uscisse da una metamorfosi», *Ibid.*, p. 193.

amorosa (responsabile, secondo lui, del suo fallimento nella musica) ma incapace di rompere (non sappiamo se per viltà personale o per interesse), egli decide di avvelenare la donna. Un suo amico, il dottor Anguillieri, che lavora nella sezione batteriologica della Sanità, gli ha fatto vedere bacilli d'ogni sorta («della tubercolosi, del tetano, del tifo, della difterite, dell'edema maligno; tubetti con lo spirillo del colera, col cocco dell'erisipola³⁷») e gli ha spiegato la potenza delle spore di carbonchio³⁸. Ma il candito avvelenato con il carbonchio rubato all'Anguillieri che Fausto prepara per l'amante è mangiato dall'ing. Ghedini: questi muore, Fausto rinuncia al proposito di uccidere Paola e, contrariamente alle aspettative del lettore, la loro relazione va avanti. Il dato interessante è la risoluzione della situazione in cui il protagonista nuoce all'uomo: mentre in *Fosca* e in *Macchia grigia* il personaggio non regge il senso di colpa che ne deriva e si ammala gravemente, il personaggio capuaniano rimane indifferente. Anche il senso morale viene meno nell'uomo *fin-de-siècle*, che non è altro che un automa, un inetto, un degenerato, un mezzo uomo snaturato (un «occhialuto uomo» come scrive Svevo nell'ultima pagina de *La coscienza di Zeno*) e spodestato, che si definisce in funzione della donna³⁹.

I testi in cui compare il motivo letterario del bacio contagioso propongono sempre la stessa impostazione tipologica, nei tratti essenziali: da un lato una donna forte, pericolosa, bestiale e ferina, contagiosa se malata (talora involontariamente, talora volontariamente) ma il più delle volte sanissima; dall'altro lato un uomo antieroico, che teme di essere contagiato da lei e apparentemente subisce l'influsso malefico di lei, ma che soffre in realtà di non essere (più) capace di rivestire la parte del predatore, del *pater familias*, del maschio alfa. Il sesso già debole, nel diventar sesso forte paga il tributo dell'idea maschile della perniciosità, che sa di vecchia stregoneria ed è perlopiù illusoria; ma reale o meno importa poco, dato che anche quando la contagiosità femminile è reale, essa non si trasforma in vero e proprio contagio ma si limita a rivelare il male dell'uomo: un male ormai meno patologico che esistenziale, quello del vedersi ridotto a essere *a born loser*. Il motivo partecipa così della rappresentazione di un temuto passaggio dei poteri da un sesso all'altro, nei fatti molto embrionale ma pur sempre vissuto dagli uomini come un golpe. Tuttavia, le evoluzioni osservate dalla *Fosca* di Tarchetti ai

³⁷ Luigi Capuana, *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897, p. 32.

³⁸ *Ibid.*: «Introdotte col cibo, esse riescono ad oltrepassare lo stomaco dove gli altri batteri vengono uccisi dalla acidità; e sviluppatosi in baccilli, invadono tutto l'organismo. Allora, abbattimento di forze, emorragie, sordi dolori negli organi addominali e, in pochi giorni, la morte, seguita da rapida putrefazione che rende nero il sangue, diffidente, cioè incapace di coagularsi».

³⁹ Si pensi in particolare a *Il marito di Elena* (1882) di Verga, a *Madonna di fuoco*, *Madonna di neve* (1888) di Faldella, a *Decadenza* (1892) di Luigi Gualdo e a *Suo marito* (1911) di Pirandello.

romanzi degli anni ottanta e novanta registrano uno smussamento degli aspetti più violenti del fenomeno. Pertanto alle urla da incubo di Giorgio alla fine del romanzo tarchettiano sussegue l'avvilimento del misero Gioacchino di Boito, la rassegnazione malsana del «povero dottore» di Capuana, l'abulia apatica di Paolo Renaldi in *Decadenza*. Non a caso il male del personaggio maschile perde via via il suo carattere patologico per integrare la condizione fisiologica dell'uomo definitivamente *predificato*.

Il motivo metaforico del contagio non sopravvisse oltre il secolo XIX. Vettore delle paure suscitate dalle teorie evoluzionistiche e degenerative, esso cristallizzò l'evoluzione del sesso debole a sesso forte e viceversa. Pertanto, oltre a inquadrarlo storicamente fra Darwin e Freud, sarebbe altrettanto opportuno inquadrarlo tra, da un lato, *The Enfranchisement of Women* (1851) di Harriet Taylor e *The Subjection of Women* (1869) di Stuart Mill, e, dall'altro, i movimenti per l'emancipazione femminile del primo Novecento.

Edwige Comoy Fusaro
(Université Nice Sophia Antipolis)