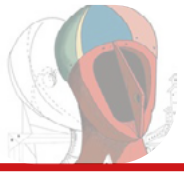
DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025)

Patologie della scrittura. Antropologia e critica letteraria nell'età del Positivismo (1)

https://dnacamporesi.unibo.it/ - ISSN 2724-5179 - DOI https://doi.org/10.60923/issn.2724-5179/v6-n1-2025
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.



Sommario

Premessa ..... p. 3
Claudia Murru, Andrea Lazzarini

Il male della scrittura. Teorie fisiologiche dell'arte ..... p. 6
Giuseppe Lo Castro

Tasso e gli alienisti. Un excursus ottocentesco ..... p. 19
Andrea Lazzarini

Vittorio Alfieri e la teoria lombrosiana del genio. Gli studi psicopatologici di Giuseppe Antonini e Leonardo Cognetti De Martiis ..... p. 36
Matteo Navone

«Dei nervosismi del Foscolo son pieni i libri». Il poeta e gli alienisti ..... p. 51
Matilde Esposito

Un dibattito sul tavolo anatomico. Fisiologia di Giacomo Leopardi ..... p. 63
Stefania G. Mallamaci

Intorno alla cornice e al senso del 'falso' lombrosiano di Paolo Bellezza su Manzoni ..... p. 79
Claudia Bonsi

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani
Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

Editoriale

Premessa

Claudia Murru[1], Andrea Lazzarini[2]

1 Università di Genova
Corresponding author e-mail: claudia.murru@edu.unige.it

2 Università di Genova
Corresponding author e-mail: andrea.lazzarini@unige.it

Sono celebri le ragioni che, tra il 1908 e il 1909, portarono Marcel Proust a prendere le distanze dal cosiddetto metodo Sainte-Beuve. Il suo interesse, solo apparentemente anacronistico, per un critico morto quarant'anni prima era stato riacceso da un articolo del 1907, nel quale uno dei massimi letterati viventi, Paul Bourget, rievocava con favore la dottrina storico-estetica santebeuviana, secondo la quale l'opera d'arte non sarebbe stata altro che una diretta conseguenza dell'esperienza biografica dell'autore.

A quello della continuità tra io 'esteriore' e opera Proust contrapponeva un principio opposto: «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi».[1] Ignorare l'«abisso che divide lo scrittore dall'uomo di mondo» significava trattare la scrittura alla stregua di una conversazione da salotto. Per l'autore della *Recherche*, la creazione letteraria ha origine in un io più profondo, «rimasto in attesa mentre c'intrattenevamo con gli altri» e «che sentiamo chiaramente esser l'unico reale».[2]

La riflessione proustiana giunge al termine di un periodo – quello degli ultimi decenni dell'Ottocento – caratterizzato da forti interferenze tra letteratura e scienze positive; in quegli anni la questione del rapporto tra autore e opera fu condotta verso alcuni dei suoi esiti teorici più radicali. Il rinnovato interesse per il tema delle patologie d'artista, già riformulato dalla psichiatria nel contesto di una riorganizzazione complessiva del sapere medico, favorì uno sviluppo degli studi psicopatologici applicati alla critica letteraria. In questo quadro si affermò un nuovo genere critico, ampiamente praticato anche dai letterati: la patografia, ovvero il ritratto biografico condotto secondo una prospettiva medico-patologica, che comprimeva l'autore e la sua opera su presunti profili medico-psicologici.

In Italia questo indirizzo fu perseguito soprattutto dalla 'scuola antropologica' raccolta intorno alla polarizzante figura di Cesare Lombroso. Le sue tesi sulla natura morbosa del genio, maturate nel corso di un lungo lavoro di ricerca, ispirarono numerosi studi volti a indagare nei testi, e per il loro tramite, i legami tra malattia e creatività. Prima ancora delle conclusioni alle quali le sue indagini pervenivano, fu però il metodo lombrosiano a suscitare curiosità e diffidenze. Attraverso la galleria di alienati illustri proposta in *Genio e follia* sin dalla prima edizione del 1864, Lombroso sosteneva che il testo letterario costituisse l'espressione immediata dello stato psichico dell'autore. Su questa sostanziale identificazione tra autore e opera si fondava un'impostazione rimasta invariata nelle successive edizioni del libro.

Le reazioni a questo sistema furono varie e difformi. Accanto all'ostilità di chi accusava Lombroso di

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25738

ridurre la letteratura a semplice banco di prova delle proprie teorie, si registrarono anche caute adesioni, soprattutto fra gli studiosi della scuola storica, che – come avrebbe osservato Benedetto Croce nel 1907 – si erano in quegli anni ampiamente allineati all'empirismo di marca positivista.[3]

Il primo decennio del Novecento segnò il progressivo dissolversi di questa stagione di studi, presto avviata verso un rapido (e comprensibile) oblio. Pur nella sua breve durata, essa costituisce una pagina significativa della storia della critica letteraria, in grado di documentare sino a che punto si sia spinta l'«offensiva clinico-psichiatrica»[4] rivolta alle discipline umanistiche. Le teorizzazioni successive avrebbero, a buon diritto, respinto il determinismo fisiologico a fondamento di queste dottrine. Eppure, sorprende, oggi, la relativa scarsità di indagini dedicate all'argomento. Nella loro ingenuità infatti, questi studi sollevavano domande in fondo legittime, destinate a restare centrali nel dibattito successivo: quella sulle relazioni tra malattia e creatività per esempio, o sui riflessi problematici di un'adesione alla presunta oggettività dei dati archivistici e documentari.

I saggi raccolti in questo e nel prossimo numero di «Dna» sono un primo tentativo di colmare questa lacuna. Attraverso una campionatura di casi esemplari, da Tasso a Zola, i contributi qui riuniti indagano, tramite prospettive disciplinari anche differenti, il fenomeno delle interazioni tra critica letteraria e scienze positive nel secondo Ottocento, concorrendo a illuminarne molteplici aspetti.

Il saggio che apre la raccolta affronta questi temi in un'ottica di lungo periodo. Giuseppe Lo Castro ricostruisce una genealogia della critica scientifica e fisiologica nel pensiero di Taine, passando per Bourget fino alla scuola antropologica. Il contributo si concentra in particolare sul modo in cui Verga, Capuana e De Roberto recepirono e rielaborarono concetti quali osservazione e scienza sperimentale.

Ad aprire la serie degli studi sulla patografia è, poi, il caso del «genio melanconico» per eccellenza, Torquato Tasso. Andrea Lazzarini ripercorre gli studi tassiani dell'Ottocento, mostrando come alla fine del secolo essi diventino luogo di confronto tra metodo erudito-documentario e analisi medico-psichiatrica. Su un terreno analogo si colloca il saggio di Matteo Navone, dedicato alla ricezione delle teorie psico-antropologiche negli studi alfieriani, con particolare attenzione al volume *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici* di Giuseppe Antonini e Leonardo Cognetti De Martiis (1898) e alla discussione che ne seguì tra psichiatri, antropologi e letterati.

La centralità dei grandi autori della tradizione italiana nel dibattito positivista emerge anche dai contributi dedicati a Foscolo e Leopardi. Matilde Esposito ricostruisce il discorso patografico su Foscolo, che diviene campo di battaglia fra le diverse correnti della scuola antropologica, mettendo in luce il ruolo giocato dalla Nuova Scienza nel ridisegnare la figura del poeta e quella del suo personaggio patologico per eccellenza, Jacopo Ortis. Il «caso Leopardi» è invece al centro del saggio di Stefania Mallamaci, che analizza le reazioni suscitate dal *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia* di Mariano Patrizi (1896), mostrando come il dibattito che seguì alla sua pubblicazione riveli le tensioni interne alla critica coeva, divisa tra prudente apertura e netta opposizione.

Dedicati alla figura di Manzoni sono poi gli interventi di Claudia Bonsi e Lucia Rodler. La prima esplora le ricadute parodiche e polemiche di questi dibattiti, ricostruendo il contesto entro cui nacque il 'falso' di Paolo Bellezza, *Genio e follia di Alessandro Manzoni* (1898), che attraverso il linguaggio pseudo-clinico propone una dissacrante critica alla cultura lombrosiana. Fa da controcanto a questa lettura il saggio di Lucia Rodler dedicato a *Il delinquente nei Promessi sposi* (1899) di Cesare Leggiardi-Laura, esempio significativo dell'applicazione delle categorie della scuola antropologica all'analisi del romanzo manzoniano.

Guarda invece al più vasto contesto europeo il contributo di Claudia Murru sulla patografia di Émile Zola, nella quale categorie mediche come 'degenerazione' e 'nevrosismo' contribuiscono a ridefinire l'immagine della letteratura naturalista. Sul pensiero di Paolo Mantegazza si concentra invece Sara Gregori, che ricostruisce le principali obiezioni dell'antropologo fiorentino alla teoria lombrosiana del genio, con particolare attenzione al ruolo dell'«Archivio per l'Antropologia e la Etnologia».

Un apporto agli studi di storia della lingua proviene dal contributo di Giacomo Micheletti, dedicato alla fortuna del neologismo lombrosiano «mattoide», di cui è seguita la diffusione nel linguaggio giornalistico, forense, sociologico e letterario, fino alla progressiva scomparsa dal lessico psichiatrico. Al ruolo delle riviste come luoghi di mediazione e diffusione delle idee positiviste è invece dedicato il saggio di Marika Boffa, che esamina la circolazione delle teorie sul genio in periodici quali la «Nuova Antologia», la «Gazzetta Letteraria», «Coenobium», il «Museo di famiglia» e l'«Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali».

A riprova della pervasività di questi paradigmi nelle arti, la serie dei contributi è chiusa dal saggio di Franco Vazzoler sul teatro, che mette a confronto la rappresentazione della malattia nell'esperienza attoriale di Ermete Zacconi (fondata su uno studio dei testi medici e sull'osservazione diretta nei manicomi) con quella, più istintiva, del 'corpo nervoso' portato in scena negli stessi anni da Eleonora Duse.

I contributi raccolti in questi due numeri nascono da una serie di incontri organizzati nell'ambito dei progetti PRIN 2022 *Literature and Sciences in the 'Nuova Italia' (1848-1915): Psycholgy, Anthropology, Medicine* e PRIN PNRR 2022 *Theorizing the Passions: Paolo Mantegazza, his cultural network and 19th-century Italian Literature*, dedicati allo studio delle interazioni tra scienza e letteratura a cavallo dei due secoli. Desideriamo infine ringraziare Marco Berisso, Alberto Carli, Manuela Manfredini, Duccio Tongiorgi e Stella Poli, i cui interventi e il cui contributo alla discussione, pur non essendo confluiti in questa raccolta in modo diretto, hanno offerto un apporto decisivo alla riflessione comune.[5]

Note

1 Proust 1991: 16.
2 Ivi: 19-20.
3 Croce 1907.
4 Artifoni 2021: 5.
5 Una versione ampliata e rielaborata del contributo di Duccio Tongiorgi è stato recentemente edita in Tongiorgi 2026.

Bibliografia

Artifoni E. (2021), *Dante epilettico, o anche isterico. Una storia psichiatrico-letteraria di fine Ottocento*, in Guglielmotti P., Lazzarini I. (a cura di), *«Fiere vicende dell'età di mezzo». Studi per Gian Maria Varanini*, Firenze, Firenze University Press.

Croce B. (1907), *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, «La Critica», V, pp. 177-190.

Proust M. (1991), *Contro Sainte-Beuve*, a cura di Clarac P., traduzione di Serini P., Bongiovanni Bertini M., Torino, Einaudi.

Tongiorgi D. (2026), *I preti della scienza. Saggi carducciani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

Il male della scrittura. Teorie fisiologiche dell'arte

Giuseppe Lo Castro

Università della Calabria
Corresponding author e-mail: giuseppe.locastro@unical.it

Abstract

L'articolo analizza il rapporto tra letteratura, critica e scienza nell'età del Positivismo, concentrandosi sulle teorie fisiologiche e psicopatologiche dell'arte sviluppate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. A partire dalle riflessioni di Taine, Zola e del naturalismo, il saggio mostra come scrittori e critici adottino metodi di osservazione ispirati alle scienze sperimentali per interpretare l'opera d'arte e la personalità dell'artista. Vengono esaminate le posizioni di Mantegazza e Lombroso, che collegano il genio creativo a stati eccezionali, nevrosi o forme di alterazione mentale. In questo contesto, la scrittura appare insieme come strumento di conoscenza e come possibile sintomo patologico. Lo studio mette inoltre in luce le diverse risposte di Verga, Capuana e De Roberto, i quali accolgono il metodo scientifico nell'analisi della realtà ma rifiutano le riduzioni biografiche e patologiche dell'opera letteraria. Ne emerge un confronto complesso tra scienza e letteratura, in cui l'artista resta osservatore privilegiato della vita e dell'interiorità umana, senza essere ridotto a semplice caso clinico.

This article examines the relationship between literature, criticism, and science in the age of Positivism, focusing on the physiological and psychopathological theories of art that emerged between the late nineteenth and early twentieth centuries. Drawing on the ideas of Taine, Zola, and literary Naturalism, the essay shows how writers and critics adopted methods of observation inspired by the experimental sciences to interpret both works of art and the personalities of their creators. The essay discusses the views of Mantegazza and Lombroso, who associated artistic genius with exceptional psychological states, neuroses, or forms of mental disturbance. In this framework, writing appears both as a means of knowledge and as a possible symptom of pathology. The study also highlights the different responses of Verga, Capuana, and De Roberto, who embraced scientific methods in their analysis of reality while rejecting reductive biographical and pathological interpretations of literary works. The article ultimately reveals a complex dialogue between science and literature, in which the artist remains a privileged observer of life and human interiority rather than being reduced to a mere clinical case.

Keywords

De Roberto, Capuana, critica positivista, nevrosi artistica, genio e patologia, letteratura e scienza, Positivist criticism, artistic neurosis, genius and pathology, literature and science

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

> Nous arrivons donc à poser cette règle que, pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière; là réside la *cause primitive* qui *détermine* le reste.[1]

Così scrive Hippolyte Taine a proposito della critica dell'opera d'arte, proponendo di ricostruirne il contesto storico-culturale di riferimento: non solo il *milieu*, a cui più spesso si fa riferimento ricordando la teoria del filosofo positivista, ma soprattutto il *moment*. L'intento della critica d'arte deve focalizzarsi, non tanto sull'anima individuale dell'artista ma sul fatto che essa interpreta lo «stato d'animo» del secolo di cui egli è figlio ed espressione. In questo senso l'opera costituisce un documento storico su ciò che oggi chiameremmo la mentalità e l'immaginario:

> On a découvert qu'un oeuvre littéraire n'est pas un simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des moeurs environnantes et le signe d'un état d'esprit. On en a conclu qu'on pouvait, d'après les monuments littéraires, retrouver la façon dont les hommes avaient senti et pensé il y a plusieurs siècles.[2]

L'ipotesi, formulata nei termini di quello che si è soliti definire determinismo positivista, risulta in verità alquanto mitigata dalla necessità di discernere nell'insieme dei dati una logica che ne garantisca la coerenza,, e dunque, un'interpretazione:

> […] dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, il s'agit de transcrire, non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur *logique*. Ainsi, en règle générale, *ce qui nous intéresse dans un être réel*, et ce que nous prions l'artiste d'extraire et de rendre, *c'est sa logique intérieure ou extérieure*, en d'autres termes, sa structure, sa composition et son agencement.[3]

A Taine, insomma, l'arte pare rappresentare lo spirito di un'epoca ed essere frutto di quest'epoca. Ciò che gli interessa non è né la mimesi come riproduzione fotografica, né la rappresentazione di un io, differente dagli altri. In questo senso, siamo di fronte a un'evoluzione in direzione rigorosa e scientifica di idee già presenti nella cultura romantica, come pure ad un'anticipazione di teorie marxiste alla Lukàcs. I soggetti dell'arte sono tipici di uno stato d'animo, di un costume e di una mentalità. In quest'ultima citazione leggiamo anche l'importanza della rappresentazione dell'individuo in un contesto relazionale, interno ed esterno, nella psicologia interiore e nella sua manifestazione esteriore, visibile. In questo, l'arte puramente mimetica o fotografica registra i nudi fatti – come fa «la sténographie des procès en cour d'assise», dice Taine –,[4] ma non rende i sentimenti, le interazioni e le situazioni complesse. L'imitazione della natura, attraverso la ricostruzione dei rapporti tra le sue parti, comporta un'interpretazione. C'è, dunque, una teoria dell'osservazione che porta ad estrarre dai dati della vita reale una visione d'insieme permettendo di ricostruire struttura, composizione e *agencement* (cioè disposizione o adattamento fra loro delle parti). Quando il filosofo positivista si cimenta nella critica letteraria, si può descrivere la sua attività meticolosa e analitica con i termini significativi utilizzati da Zola:

> Par exemple, M. Taine veut écrire la belle étude qu'il a faite sur Balzac. Il commence par réunir tous les documents imaginables, les livres et les articles qu'on a publiés sur le romancier; il interroge les gens qui l'ont connu, ceux qui peuvent donner sur lui des renseignements certains; et cela ne suffit pas, il s'inquiète encore des lieux où Balzac a vécu, il visite la ville où il est né, les maisons qu'il a occupées, les horizons qu'il a traversés. Tout se trouve ainsi fouillé par le critique, les ascendants, les amis, jusqu'à ce qu'il possède Balzac absolument, dans ses plus intimes replis, comme l'anatomiste possède le corps qu'il vient de disséquer. Dès lors, il peut lire l'œuvre. Le producteur lui donne et lui explique le produit. […]
> Eh bien! nos romanciers naturalistes n'ont eux mêmes pas d'autre méthode. Lorsque M. Taine étudie Balzac, il fait exactement ce que Balzac fait lui-même, lorsqu'il étudie par exemple le père Grandet. Le critique opère sur un écrivain pour connaître ses ouvrages comme le romancier opère sur un personnage pour connaître ses actes. Des deux côtés,

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

> c'est la même préoccupation du milieu et des circonstances. Rappelez-vous Balzac déterminant exactement la rue et la maison où vit Grandet, analysant les créatures qui l'entourent, établissant les mille petits faits qui ont décidé du caractère et des habitudes de son avare. N'est-ce pas là une application absolue de la théorie du milieu et des circonstances ?[5]

Critica letteraria e opera d'arte perseguono un analogo metodo di verità: il romanzo sperimentale, ovvero il romanzo che studia *race*, *milieu* e *moment* del personaggio e che ne individua il temperamento, il carattere, l'educazione, opera con lo stesso metodo 'scientifico' che il critico adotta nello studio dell'artista. Lo scrittore in Taine è prima di tutto sociologo; siamo distanti dagli approcci della teoria antropologica di fine Ottocento, che vuol dire indagine fisiologica e psichica dell'artista. Il paragone con l'anatomista che «possiede il corpo che ha appena dissezionato» suggerisce che il corpo dell'artista – secondo la lettura che Zola offre di Taine –, risiede nell'insieme delle sue relazioni con le persone, le cose, e l'ambiente, e non nella sua biologia individuale.[6] Il romanzo sperimentale pone il rapporto con la scienza in termini di rapporti di determinazione e dipendenza del personaggio dal contesto familiare, ambientale e storico. Date le condizioni di partenza individuate, il personaggio agirà di conseguenza e l'evoluzione narrativa non è che l'effetto prevedibile per il suo ideatore di quelle condizioni. Romanzo naturalista e romanzo a tesi sembrano accostarsi, sebbene nel caso di Zola, la tesi derivi da un'indagine conoscitiva fatta per esperienza e documentazione e non da un presupposto astratto.
Questa lettura del comportamento umano in buona parte circolava ben prima del saggio sul *Roman expérimental* che è del 1880. Ne costituisce un esempio la prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*:

> Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.[7]

Persino il primo Verga aveva assunto un analogo atteggiamento analitico; precisamente nelle pagine iniziali di *Tigre reale* possiamo leggere un programma d'inchiesta, con metafore scientifiche esplicite: «Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma dovea scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche.»[8] In proposito sarebbe interessante indagare le fonti scientifiche, anche divulgative, di questo Verga, come del resto dell'ambiente scapigliato milanese. Qual è la ricezione di Bernard (la cui *Introduction à l'étude de la médecine expérimental* è del 1865) in Italia? quando si diffondono le teorie di Taine? quali opere in particolare vengono discusse?
Certo, queste posizioni di Zola e Verga confermano che l'artista entra in competizione con lo scienziato nell'indagine sull'uomo, in quanto osservatore dotato di una precipua capacità di leggere la «logica» delle relazioni; ma ancor di più si direbbe che l'artista entri in competizione con la vita. La sua idea di rappresentazione non è, come s'è visto in Taine, banalmente mimetica: oltre a riprodurre la vita occorre essere in grado di crearla con un'operazione demiurgica. Lo scrittore è creatore e le sue doti di genio artistico possono metterlo sullo stesso piano di Dio.
Taine, in proposito, sottolinea l'opportunità di leggere attraverso i dati esteriori la psicologia profonda:

> Quand vous observez avec vos yeux l'homme visible, qui cherchez-vous? L'homme invisible. Ces paroles qui arrivent à votre oreille, ces gestes, ces airs de tête, ces vêtements, ces actions et ces œuvres sensibles de tout genre, ne sont pour vous que des expressions; quelque chose s'y exprime, une âme. Il y a un homme intérieur caché sous l'homme extérieur, et le second ne fait que manifester le premier. Vous regardez sa maison, ses meubles et son costume; c'est pour y chercher les traces de ses

> habitudes et de ses goût, le degré de son élégance ou de sa rusticité, de sa prodigalité ou de son économie, de sa sottise ou de sa finesse. Vous écoutez sa conversation, vous notez ses inflexions de voix, ses changements d'attitude; c'est pour juger de sa verve, de son abandon et de sa gaité, ou de son énergie et de sa roideur. Vous considérez ses écrits, ses œuvres d'art, ses entreprises d'argent et de politique; c'est pour mesurer la portée e les limites de son intelligence, de son invention et de son sang-froid, pour découvrir quel est l'ordre, l'espèce et la puissance habituelle de ses idées, de quelle façon il pense et se résout. Tous ces dehors ne sont que des avenues qui se réunissent en un centre, et vous ne vous y engagé que pour arriver à ce centre; là est l'homme véritable, j'entends le groupe des facultés et des sentiments que produit le reste. Voilà un nouveau monde, monde infini, car chaque action visible traîne derrière soi une suite infinie de raisonnements, d'émotions, de sensations anciennes ou récents, qui ont contribué à la soulever jusqu'à la lumière, et qui, semblable à de longues roches profondément enfoncées dans le sol, atteignent en elles leur extrémité et leur affleurement. C'est ce monde souterrain qui est le second objet, l'objet propre de l'historien.[9]

In questo brano, che concerne lo storico e lo storico della letteratura, compare la teoria del critico come osservatore esterno e del rapporto organico che si instaura tra atti esterni - gesti parole prossemica -, documenti, e atti interni psicologici. Il critico, come lo scrittore, è in grado di studiarli oltre che osservarli. Dunque nel secondo Ottocento, e già dagli anni '60, nasce, come è noto, l'idea di una critica basata su un metodo e un'analisi di carattere scientifico; così si può ricostruire il rapporto tra autore e opera, come si possono indagare le tecniche della rappresentazione, nella persuasione che questa deve essere conforme nell'osservazione al metodo scientifico.

2. Questa teoria dell'osservatore è alla base del credo nell'impersonalità, cioè l'artista si avvale proprio come uno scienziato e un critico del principio di osservazione e rivendica di attenersi ad uno sguardo reale sulla psiche dei personaggi, basato sull'esperienza che abbiamo dell'altro. Vale per Verga innanzitutto, per Capuana e per De Roberto con qualche distinguo e con la mediazione di Maupassant come però mostrerò in conclusione. De Roberto la chiama «scuola dell'osservazione».[10] Di questo approccio alla comprensione dell'intimo del personaggio sono indicative alcune affermazioni verghiane: «Il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso»;[11] d'altronde, rivolgendosi a Capuana, Verga progetta di creare l'«illusione completa della realtà», rivendicando come credibile, perché registrabile nella vita, la soluzione di «tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come se li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro», e in più occasioni parla di «personaggi vivi e veri»; di fatto si trova in linea con Taine quando questi parla di «modèle vivant», inteso come ciò che l'artista deve creare.[12]

Nei tre grandi scrittori del naturalismo italiano l'idea di osservatore non è però strettamente di tipo scientifico; anzi, vi è la consapevolezza del limite della scienza contemporanea, e prevale piuttosto quella che Verga chiama la «sincerità» dell'artista, cioè la sua capacità di osservare senza pregiudizi e senza censure ideali o morali (noi diremmo ideologiche). Il termine è del resto ripreso anche da Capuana («la maggiore sincerità possibile di osservazione unita alla maggiore sincerità possibile di espressione.»)[13] e da De Roberto («L'impersonalità artistica è una cosa relativa: è la rinunzia alle integrazioni, ai commenti, agli adattamenti; è lo sforzo della sincerità»).[14] Il termine assume quindi un significato preciso, quasi tecnico, presupponendo un atteggiamento etico dello scrittore, votato alla verità; del resto uno studio del lessico estetico del secondo Ottocento consentirebbe di chiarire contesto e riferimenti di alcune parole, solo apparentemente generiche e di ascendenza romantica.

Al tempo stesso l'illusione letteraria consiste in una competizione con la creazione: l'artista demiurgo aspira a riprodurre la vita nelle sue manifestazioni interiori oltre che esteriori. La nuova ambizione dello scrittore naturalista è espressa in questi termini da Zola: «tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions».[15] Il sogno di dare la vita ai personaggi è al centro anche delle riflessioni estetiche, come di qualche esperimento narrativo, di Capuana:

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

> immagina dunque che cosa potrà essere l'opera d'arte […] quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo vivranno, sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi, quasi proiettate da un cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumière?[16]

In questa direzione l'ideale dell'arte si può cogliere in una novella particolarmente significativa dal titolo *La redenzione dei capilavori* in cui il dottor Maggioli si fa profeta proprio di questa «redenzione», ovvero il momento futuro, per lui tra 4-5 secoli, in cui le opere d'arte prenderanno finalmente vita; così racconta gli esperimenti del suo maestro, il quale gli aveva mostrato un ritratto di donna di Sebastiano del Piombo che per la sua vitalità sembrava sul punto di fuoriuscire dal quadro, e faceva per animarsi sotto l'impulso magnetico delle mani del fisiologo. Le opere d'arte sono allora:

> Piuttosto creature con organismi incompleti, o, meglio, con organismi piú raffinati, piú perfetti del nostro, ma rimasti come in incubazione su la tela o nel marmo, in attesa dell'alito risvegliatore della loro vita latente.[17]

Mentre dell'artista si può dire: «Pensavo: "È un gran poeta costui!" e ignoravo di dire una profonda verità, giacché poeta significa: creatore o, meglio, rivelatore».[18]
L'idea del quadro che si anima è diffusa nella letteratura di fine secolo,[19] come lo sono pure gli esperimenti scientifici sulla creazione da parte dello scienziato. Qui ad essere messo in causa attraverso la scelta dell'opera, il furto (lecito?) di un Sebastiano del Piombo, è il sogno estetico dell'arte così perfetta nella sua illusione di realtà da competere con il vivente.
Siamo di fronte in ogni caso a due direttrici del rapporto tra arte e critica scientifica. Da un lato la critica letteraria condotta con metodo positivistico, dall'altro l'arte condotta con lo stesso metodo. Come ha mostrato la lettura zoliana dell'opera di Taine e di Balzac citata prima, il critico compie sull'autore un'opera non dissimile da quella che l'autore compie sul personaggio.

3. La relazione tra opera d'arte e scienza, soprattutto per quanto concerne il momento creativo e il carattere dell'artista, attrae in questa fine secolo l'interesse precipuo degli scienziati. Mi pare proficua in direzione della ricerca letteraria di Capuana la posizione di Mantegazza.[20] Il fisiologo, in un volume sulle *Estasi umane*, può mettere al centro l'estasi dell'artista e connetterla con l'ideale demiurgico di creazione:

> L'ispirazione creatrice in ogni opera d'arte è la linea cefalorachidiana, che appare prima nell'uovo fecondato e afferma il delinearsi della vita. Di tutti i momenti evolutivi della creazione è quello il primo, il fenomeno capitale.[21]

In un altro passo, il paragone con l'estasi materna è dichiarato in modo esplicito. Per questa via «il genio è soprattutto fecondo, prolifico, generatore instancabile».[22] Pur riconoscendo il successivo lavoro tecnico che deve sostanziare questa illuminazione, ciò che colpisce nell'atto estatico e nella successiva creazione è la rimozione del lavorìo o del malessere dell'artista e del pensatore, del quale Mantegazza non osserva le angosce e i dubbi della creazione. Questi al massimo precedono il momento improvviso dell'immaginazione perfetta. Anzi a proposito dell'estasi dei pensatori lo scienziato può sottolineare: «Uomini beati […] che dormono soli, perché alla scienza hanno sagrificato persino la donna»[23] e «Nella ricerca del vero nessuna donna, nessun figlio, nessuna moltitudine è necessaria. Il nostro amore è un astro che è in noi, o nel cielo creato da noi».[24]
Capuana riprende e sottoscrive quest'idea dell'*écrivain célibataire* che peraltro risale a Comte, come ha mostrato Ilaria Muoio. In un appunto rintracciato a Mineo, si afferma che «l'artista deve mantenere le sue facoltà in un eccitamento che non è l'ordinario» e per questo deve essere libero da legami familiari, «il celibato diventa per l'artista lo stato eccezionale; è per questo che la verginità, a suo riguardo, sarebbe forse superiore al matrimonio e al celibato».[25] In Capuana quest'idea, propugnata a partire dagli anni '90,

si associa a un ideale eremitico di rifugio dalle passioni ed è connessa, a differenza della visione olimpica di Mantegazza, con una «riflessione sull'esperienza traumatica della scrittura»,[26] fino all'identificazione tra scrittore e personaggio in una tensione che comporta l'autoanalisi della crisi creativa.
Nel romanzo *La Sfinge* del 1897 il tema pare comprovato da una situazione rovesciata: il protagonista Giorgio Montani, che conduce una vita ritirata, appunto da scrittore deliberatamente celibe, entra in crisi di creatività innamorandosi di una donna che vede dalla finestra di fronte. Segnalo ancora come il tema del celibato, in una chiave più sofferta, sia presente anche al Lombroso di *Genio e follia:* «Anche del genio, pur troppo si disse, come del pazzo, che nasce e muore solitario, freddo, insensibile agli affetti di famiglia e ai convegni sociali. Michelangelo spesso ripeteva: Io ho troppa moglie che è quest'arte».[27]

4. Mantegazza già nell'87 nel *Secolo nevrosico* aveva denunciato lo stato appunto nevrosico della nostra letteratura e aveva concluso:

> Ebbene, la letteratura nostra (meno rarissime eccezioni) è *nevrosica* e di quel nevrosismo che io chiamerei *senile* e che i medici vitalisti del primo quarto di secolo chiamavano *debolezza con eretismo*. […] Così è la nostra letteratura, che cerca nello strano un suppletivo del bello e del semplice, che non bastano più ai nostri occhi stanchi, e che è audace, impudica, grottesca, spesso anche mostruosa.[28]

In questo volumetto che tematizza il male del secolo c'è sul piano letterario un attacco alla letteratura pessimistico-decadente in cui il punto di vista critico-negativo prevale sulle aspirazioni positive. Così Victor Hugo che «è di certo il Michelangiolo della letteratura francese di questo secolo» è nevrosico perché il «*troppo* è la sua nota prediletta».[29] E Zola è «il nevrosico dei nevrosici», mentre persino il De Amicis di *Cuore* è colpevole perché «fa piangere le nuove generazioni».[30] E poiché la letteratura è partecipe dello spirito pubblico, in quanto sua espressione e sua conferma, si giunge a una formula che riguarda l'intera società di fine secolo: «*nevrosismo x nevrosismo = nevrosimo all'infinito*».[31]
Capuana riprende queste discussioni, in risposta a un articolo di Vincenzo Morello a firma Rastignac:

> I fisiologi o i psicologi hanno proclamato che oggi noi siamo tutti malati di nevrosi; gli artisti non hanno inteso a sordo, e, dalla vita, hanno trasportato la nevrosi nell'opera d'arte. Dovevano in qualche modo, aggiungo io, fare così. Ogni periodo letterario è una involontaria pubblica confessione della società che lo produce.[32]

L'attacco di Capuana però non è rivolto ai rimproveri degli scienziati, anzi questi sono di fatto accolti come un segno dei tempi, piuttosto alla letteratura che ha usato le nevrosi per farne esibizione dell'io e rappresentazioni ostentate e quindi false dell'interiorità.[33] L'obiettivo polemico sono com'è evidente gli idealisti e soprattutto D'Annunzio e i suoi imitatori:

> Sì, è vero, noi siamo nevrotici, ma non nel modo nè nella misura, che l'arte odierna vuol darci a intendere. O, se siamo così nevrotici, l'arte moderna si inganna nei mezzi che adopra per mettercelo sotto gli occhi. L'inganno apparisce evidente dai resultati. Sovraccarica di colore, di inutili particolari, di capricciose divagazioni, essa, [sic] avrà (se così vuolsi) l'aristocrazia dell'artifizio, ma non quella dell'arte. Vi si scambia il colore col colorito, la sovrabbondanza impacciosa dei particolari con l'esattezza parca che serva soltanto a dar rilievo. Vi si cerca non l'eccezione caratteristica che è una delle supreme necessità dell'arte, ma l'eccezione foggiata di maniera, che non può ricevere il soffio vitale della creazione perché le leggi della vita vi sono manomesse o assenti del tutto.[34]

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

Se Mantegazza si concentra sul carattere patologico delle opere letterarie, Lombroso invece impianta l'analisi sul terreno della patologia dell'artista: la sua critica concerne la figura del genio e l'indagine sul suo carattere, per ipotesi non confermata, diverso dall'uomo comune. Così ne legge le affinità con il carattere del folle, senza però uniformare in linea teorica le due figure. Eppure, considerando un lungo catalogo di autori che hanno parlato di febbre della scrittura e dell'«irritazione cerebrale» che questa comporta, la sua analisi giunge a una formulazione che vorrebbe essere distintiva (questo della classificazione è uno dei tratti della scientifizzazione del discorso positivista):

> V'hanno tra la fisiologia dell'uomo di genio e la patologia dell'alienato non pochi punti di coincidenza. –V'hanno pazzi di genio e genî alienati. – Ma v'hanno e v'ebbero moltissimi genî, che, meno qualche anomalia della sensibilità, giammai patirono d'alienazione. – Anzi, quasi tutti i genî alienati hanno caratteri loro proprî e speciali.[35]

Eppure il saggio di Lombroso nasconde un'ambiguità, a partire dalla figura qui proposta del «genio alienato»; questa impostazione conferma la possibilità di associare l'artista geniale a un malato di nervi, su cui si concentrano peraltro la gran parte degli esempi proposti nel volume. Il privilegio dell'indagine patologica è del resto centrale negli studi sulla letteratura e sui letterati della scuola fisiologica lombrosiana il cui interesse è tutto rivolto alle circostanze, sempre biografiche, della malattia dell'artista creatore.[36] L'eccesso di ragione genera, per ipotesi, sia il genio che il folle:

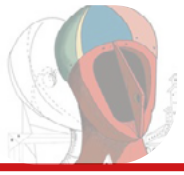
> e siccome il genio è la stessa umana ragione, che monta ad un'altezza più sublime e direi quasi vertiginosa, così vi crescono intorno i pericoli, vi si fanno più frequenti i disordini. Ma il genio è diverso da questi disordini, tuttochè vi rimanga sovente unito, come la ragione è ben diversa dalla pazzia.[37]

Nella visione di Lombroso, aldilà dei distinguo, tra artista e malattia si stabilisce un legame sottile, e il momento della creazione, a differenza della felicità inventiva di Mantegazza, è descritto come una sorta di raptus patologico:

> E certo lo stile colorito e vivace di tutti questi grandi, la evidenza con cui dettagliano le loro più bizzarre fantasticherie, come le accademie lillipuziane o gli orrori del Tartaro, denotano ch'essi vedevano, toccavano, colla sicurezza dell'allucinato, quanto descrissero; che in essi, insomma, l'estro erasi fuso con la mania, in uno stesso prodotto.[38]

Dunque la stessa capacità immaginativa dell'artista è frutto di un'infermità della ragione e, per conseguenza, la figuralità dell'opera letteraria è giustificata da una mente che 'vede' associazioni irrazionali: «come dei loro trionfi; sentono ed avvertono più cose e più vivacemente, che non gli altri uomini; - e più tenacemente, e più cose ricordano e nella mente combinano».[39]

5. La patologia dello scrittore, se come s'è visto può riguardare la rappresentazione del personaggio, specie quando si tratta di una *mise en abyme* dello stesso artista, non è un motivo che interessa l'attività critico-letteraria di Capuana e De Roberto; le loro indagini che pure investono il rapporto tra autore e opera, sono relative ad altri aspetti della scrittura, e in particolare si concentrano su questioni di tecnica rappresentativa, sul metodo di indagine e rappresentazione del personaggio o della società; mentre il contesto familiare e biografico e le esperienze hanno piuttosto determinato con la personalità le peculiarità dello spirito d'osservazione del mondo e dell'uomo. Si veda peraltro la netta presa di distanza di Verga da ogni presenza biografica nella rappresentazione, che comporta implicitamente un rifiuto di indagare l'artista anziché l'opera. La nevrosi e le patologie dell'io, dell'amore, ecc. entrano per questa via nello sguardo del critico solo come modalità dell'inchiesta sull'interiorità del personaggio e sul modo di restituirne l'intima verità. Per Capuana il critico deve individuare il carattere proprio dell'opera: «riprendere in esame la molteplice



produzione di uno scrittore, e riguardarla da un nuovo punto di vista, e cavarne i segni caratteristici, o sviscerarne il concetto morale che si nasconde sotto ogni opera d'arte».[40] Il rapporto fra arte e morale si richiama del resto al magistero desanctisiano. Al contrario della pratica critica, sappiamo invece quanto nell'opera di Capuana siano presenti le suggestioni della scienza della malattia nella costruzione del personaggio, dal marchese di Roccaverdina, che si potrebbe studiare in rapporto all'uomo delinquente e al personaggio nevrosico dell'artista o dell'uomo in crisi.
Lo stesso possiamo dire del De Roberto critico, il quale è ancor più attratto da un interesse per le tecniche e i procedimenti narrativi, le forme cioè di rappresentazione della realtà. L'arte è forma insiste peraltro Capuana e il significato da attribuire a questo termine, spesso confuso con l'idea di arte per l'arte, comporta la consapevolezza di una armonia tra tecnica, lingua e soggetto della narrazione. De Roberto annota le scelte d'autore, a livello di temi e di rappresentazione della psicologia, dall'interno della mente del personaggio o dall'esterno, o delle modalità con cui i due metodi possono interagire. Si tratta di un chiodo fisso delle sue osservazioni critiche, per esempio nei diversi interventi o riferimenti all'opera di Maupassant, che va presa come un modello di naturalismo aperto alla psicologia.[41] Ancora una volta l'interesse è rivolto all'indagine del personaggio e questa può avvalersi delle conoscenze scientifiche, eredità, razza (gli Uzeda) ma anche patologie come la follia e le nevrosi - penso anche all'indagine sottilissima dell'*Illusione* o all'analisi della psicologia di Matilde o di Teresa nei *Viceré*.
Così De Roberto scrittore è attratto dal rapporto tra arte e scienza e dalla messa in atto di un tipo di romanzo sperimentale:

> Nel dominio immenso e confuso del reale, dice Bourget, lo spirito scientifico si studia di raggruppare i fatti di uno stesso ordine, di determinarne le leggi. Queste leggi esprimono quindi e spiegano a un'ora i fenomeni, ma non li *rappresentano*. Ora il carattere proprio dello spirito poetico è appunto la rappresentazione colorita e vivente delle cose; esso non procede per via di nozioni astratte, ma di visioni evocatrici, ed evocatrici appunto di quella stessa realtà che la scienza riassume nelle proprie formule. Ecco il terreno in cui scienza e poesia s'incontrano. Quando un poeta considera una legge scoperta da uno scienziato, non è in contraddizione con essa se vede allo stato d'imagini i fatti dai quali lo scienziato ha preso le mosse. La formula scientifica è un'astrazione, la visione poetica che la interpreta deve essere una resurrezione integrale degli elementi reali da cui quella è stata derivata.[42]

Se Bourget, fino al *Disciple*, gli interessa per: «l'analisi dell'anima umana, nella poesia, nella novella, nel romanzo, nella storia letteraria» e perché: «tale è l'oggetto che il Bourget assiduamente prosegue»,[43] e può sottolinearne le sue «tavole di anatomia morale»,[44] da Maupassant trae stimoli su come rappresentare la psicologia del personaggio. In tutti i casi il discorso critico è funzionale all'attività creativa: lo scrittore francese è evidentemente un modello, non solo per la prefazione al *Pierre et Jean,* ma anche quando i suoi esperimenti letterari paiono mescolare i due metodi, De Roberto ne sottolinea la sostanziale fedeltà al metodo di osservazione dall'esterno; nella sua interpretazione, a dispetto di quanto traspare da quella nota prefazione, l'osservazione resta privilegiata e garantisce l'impersonalità. In De Roberto ritorna del resto, sottolineata nell'opera di Maupassant, l'estetica del *modèle vivant*, e cioè la ricerca in una specifica direzione per cui «le persone messe in scena dal Maupassant noi le vediamo come egli le ha viste, vive, parlanti; esse s'inchiodano nella nostra memoria come persone realmente vedute e udite».[45] Nel '94 questa è la conclusione di un lungo saggio in due puntate in commemorazione di Maupassant:

> L'arte del Maupassant è sempre la stessa: egli ha scelto soggetti dove allo studio dei fatti e degli atti andava unito quello degli stati d'animo; ha portato la sua indagine in un mondo fine ed elegante, ed è parso che s'accostasse alla tecnica d'una scuola opposta alla sua, ma non ha rinunziato alla filosofia della sua propria scuola, alla sua abituale visione del mondo, al suo giudizio sulle cose e sugli uomini; e non s'è tanto convertito all'analisi dell'anima quanto ha dimostrato come si possa fare l'analisi delle anime restando osservatori del vero.[46]

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

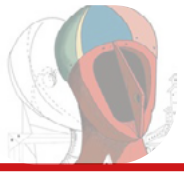
Da lì a poco e dopo la morte dello scrittore, il «mal de Maupassant» esplode negli scritti degli scienziati francesi e nella letteratura scientifico-letteraria.[47] E tuttavia nel saggio lungo in due puntate del 1894 che vuole essere un omaggio all'autore francese, c'è un solo accenno alla follia, ma non ha il carattere morboso e biografistico che attrae i lombrosiani, è la capacità di condurre il racconto facendo leva sulle esperienze personali dell'artista che così può immergersi nei suoi personaggi e rappresentarne con sincerità stati d'animo interiori che ha vissuto e conosce. Questo è, del resto, un motivo estetico che compare anche in altri saggi derobertiani: l'artista, quando rappresenta l'animo del personaggio dall'interno, può solo interpretare quei sentimenti che ha in qualche misura provato (in questo c'è qualcosa di autobiografico nell'arte), ogni altro sentimento può vederlo dall'esterno e registrarlo con l'occhio dell'osservatore attento. Ecco il passo che chiude la prima parte del saggio del '94:

> *Le Horla*, *Lui*, *La Nuit* sono tra i più notevoli [racconti sul tema della pazzia], e l'impressione che essi lasciano è tanto più forte quanto che la follia dalla quale l'autore fu colpito ci dimostra com'egli dové studiarli dal vero, in sé stesso, nei limbi della propria mente.[48]

Insomma l'artista come lo scienziato studia la realtà col massimo di sincerità, anche mettendosi in gioco e questo a De Roberto preme mettere in rilievo.
Una maggiore attenzione alle influenze della biografia sull'elaborazione del pensiero e dell'opera poetica mostra la monografia su Leopardi, di cui de Roberto sottolinea il nesso tra immaginazione poetica e «spirito filosofico»[49] e «la complessità della sua mente».[50] La condizione fisica e psichica del poeta è per De Roberto fonte di «un disordine nervoso, una irritabilità sensoria, una disposizione a risentire intensamente, fino allo spasimo, tutte le impressioni del mondo esterno».[51] Questo eccesso di sensibilità è alla base della sua lettura di un artista capace di guardare più in là e più a fondo alla condizione umana e al dolore dell'esistenza. L'inchiesta, che attraversa vari aspetti della formazione del poeta, dalla salute all'ambiente recanatese, alla famiglia, all'educazione, alla pratica della filologia e allo studio delle scienze, intende ricostruire proprio una personalità complessa. Come ha notato Beatrice Stasi, il Leopardi derobertiano è connotato da una tensione contraddittoria: «A un'ideologia dell'arte come prodotto dell'armonia, a una definizione del genio come creatore dell'ordine, dell'unità nella diversità, De Roberto oppone la percezione dell'irriducibilità di ogni differenza, e l'idea della fecondità «straziante» della contraddizione stessa».[52]
Il metodo adottato da de Roberto è piuttosto quello di Taine o del Bourget degli *Essais de psychologie contemporaine* con un'attenzione all'identificazione del carattere e dell'interiorità dello scrittore.[53] Alla base è l'idea che il pensiero di Leopardi, come di ogni uomo, «è rigorosamente determinato, in tutte le sue minime espressioni, dalla nostra natura, dalla nostra educazione, dalla nostra esperienza».[54] E tuttavia il sofferto vissuto biografico e le ragioni psicologiche non sminuiscono il valore del «Leopardi filosofo», anzi, chiarisce De Roberto:

> Forse, attenuate le sue disgrazie, il suo pessimismo non si sarebbe attenuato in proporzione. Avendo cominciato a considerare la miseria del mondo e la vanità delle cose, egli sarebbe arrivato, con minore esperienza del dolore, a conclusioni non molto diverse. Per l'acutezza della sua sensibilità egli doveva naturalmente esprimere un giudizio disperato ad ogni impressione dolorosa; ma egli non era soltanto sensibile, era anche riflessivo. […] Una mente cosi logica non poteva credere che il dolore del quale egli era vittima fosse un'eccezione, una rarità, una cosa tutta fortuita; se l'uomo, se il poeta gli si ribellavano – come si ribellarono tante volte – il filosofo doveva vedervi un fatto naturale, necessario; e del fatto accertato doveva indagare la cagione, e trovarla in una legge.[55]

E ancora:



> L'appetito di scienza che è in Leopardi filosofo non resta appagato se dalle leggi particolari egli non assorge all'ultima, o alla prima, all'unica certamente dalla quale tutte le altre dipendono. Ma questa verità fondamentale nessun uomo l'ha scoperta, nessun uomo la può scoprire; guardate: se uno s'affanna troppo a cercarla, la scienza moderna lo chiama pazzo, lo giudica affetto da follia metafisica!... Tale e veramente la condizione dell'intelletto umano: che esso, o deve rinunziare a comprendere tutta quanta la verità, o deve appagarsi di una verità non tutta vera.[56]

L'atteggiamento di De Roberto è allora in aperta polemica con la scuola psico-antropologica e col suo tentativo di ridimensionare il pensiero e l'opera del poeta, in nome di una condanna positiva del pessimismo, ritenuto solo come il frutto della mente malata dell'artista:

> per il suo bisogno di risolvere i formidabili enimmi della vita e della morte lo hanno giudicato infermo di follia metafisica; se egli avesse temperato il suo pessimismo, se avesse dato forza agli argomenti con i quali sente di poterlo combattere, avrebbero provato che in lui c'è anche la follia del dubbio.[57]

A pochissima distanza dall'uscita del volume, De Roberto, in un articolo sul «Corriere della sera», ribadisce polemicamente l'atteggiamento riduzionistico e preconcetto degli scienziati che hanno spulciato in modo spesso contraddittorio tra le notizie sulla sua vita per smascherare e ridimensionare il valore del genio malato dello scrittore e del pensatore. Il titolo, *Un matto*, li prende ironicamente sul serio così come l'*incipit*: «L'opportunità di celebrare il Leopardi con lapidi, discorsi e sinfonie è alquanto dubbia ora che la critica biologica e antropologica ha dimostrato a luce meridiana che egli fu un matto e un degenerato».[58] Anche con Leopardi dunque, a fronte di un'analisi che non trascura la condizione psicologica del poeta, il metodo di De Roberto non cede alle tentazioni della critica scientifica di matrice lombrosiana. Per questa via l'impostazione del problema dell'artista per De Roberto conferma le osservazioni di Martine Lavaud, basate sulla cultura francese, sul «divorce lisible» tra uomo di scienza e uomo di lettere e sulla crisi culturale che instaura una inedita gerarchizzazione dei campi intellettuali della scienza e della letteratura.[59] Se l'artista indaga le patologie del vivente e mette in scena le malattie (psichiche) del secolo, al tempo stesso la sua statura intellettuale e la sua qualità di scienziato-osservatore sono difese dal rischio di ridurne la natura biografica a quella di un visionario delirante e patologico.

Note

1 Taine 1985: 15. I corsivi sono miei.
2 Idem 1866: III. Cfr. per la traduzione italiana dell'introduzione, Id. 2017.
3 Taine 1985: 29. Corsivi miei.
4 Ivi: 26.
5 Zola 1890: 222.
6 Un inquadramento delle teorie di Taine e della loro influenza su Zola e il naturalismo offre Pellini 2010: 20-22.
7 Zola 1986: 8-9.
8 Verga 1983: 182.
9 Taine 1866: IX-XI. Cfr. anche Taine 2017.
10 Rispettivamente *Il senso della vita* [1899] De Roberto 2012: 147 e *«Un cuore di donna» di Paolo Bourget* [1890] De Roberto 2012: 171.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

11 Cfr. Verga 2023: 14. Lettera a Felice Cameroni, del 19 marzo 1881.
12 Su quest'idea della scrittura come ricreazione viva, Verga poteva trovare una fonte in certi passaggi del *Roman expérimental* sull'osservazione della natura e della vita, cfr. in particolare Veglia 2007: 33-34.
13 *Domando la parola*, Capuana 1899: 231.
14 *Guy de Maupassant*, De Roberto 2012: 185.
15 *Du roman*, Zola 1902: 246.
16 *Nuovi ideali d'arte e di critica*, Capuana 1899: 34.
17 Capuana 1974: 545.
18 *Ibidem*.
19 Sul tema cfr. Pellini 2001.
20 Sulla formazione, il ruolo e le idee scientifiche di Paolo Mantegazza, cfr. Landucci 1977: 107-127.
21 Mantegazza 1887: 300.
22 Ivi: 302. Queste posizioni di Mantegazza si inseriscono sulla scia di un lungo dibattito francese degli anni '50 sulle forme dell'allucinazione religiosa ed artistica, che ha come riferimenti Leuret, Lélut e Brierre de Boismont. Jean-Louis Cabanès ne ha seguito le tracce fino a indicarne le influenze sull'idea di immaginazione creatrice in Baudelaire e Flaubert. Cfr. Cabanés: 2008.
23 Mantegazza 1887: 225.
24 Ivi: 227.
25 Cfr. Muoio 2022: 67, nota 85. Sul tema del celibato dell'artista e del genio in area francese esiste un ricco dibattito, i cui riflessi letterari sono indagati da Lavaud 2008.
26 Ivi: 67.
27 Lombroso 1877: 9.
28 Mantegazza 1995: 62.
29 Ivi: 63.
30 Ivi: 63-64. Mantegazza scriverà anche una risposta a De Amicis dal significativo titolo di *Testa*, su cui cfr. Giannanti 2016.
31 Ivi: 66.
32 *La nevrosi artistica*, Capuana 1899: 224.
33 Anche l'aggettivo 'falso', usato in senso letterario come contrario di 'vero', appartiene al lessico delle poetiche del naturalismo. Si veda ad esempio questo noto passo del finale di *Eva*: «La contraddizione che c'era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita», Verga 1983: 24.
34 *La nevrosi artistica*, Capuana 1899: 227.
35 Lombroso 1877: 118.
36 Certamente poi la definizione che Lombroso dà di mattoide avrà attirato l'attenzione del De Roberto dei *Viceré* come ha dimostrato Maffei, nella costruzione dei personaggi di don Eugenio e di don Ferdinando, cfr. Maffei 2017: 329-40.
37 Lombroso 1877: 180. Nella seconda edizione di *Genio e follia* il passo aveva una diversa formulazione: «Questi genî infermi hanno uno stile loro proprio, passionato, palpitante, colorito, che li distingue da tutti gli altri scrittori, forse perché non poteva organarsi se non sotto gli impulsi maniaci. Tant'è che tutti confessano non saper più comporre, e quasi pensare, fuori dei momenti dell'estro» (Lombroso 1872: 103).
38 Lombroso 1877: 116.
39 «La traccia precipua dei delirî di quei grandi si trova, poi, nella compagine stessa delle loro opere e dei loro discorsi, nelle deduzioni illogiche, nelle assurde contraddizioni, nelle disumane e bizzarre fantasie». (Ivi: 109).

40 Capuana 1899: 86-86.
41 Maffei ha sottolineato molto l'influenza di Bourget, ma è anche e forse soprattutto da Maupassant che il De Roberto più maturo prende spunto, Maffei 2019: 123-78 e *passim*.
42 *Psicologia contemporanea* [1886]: 33-34.
43 Ivi, *Letteratura contemporanea. Paolo Bourget* [1888] De Roberto 2012: 56.
44 Ivi, *Il romanzo. A proposito di* Pierre et Jean [1888]: 73. L'espressione è dello stesso Bourget.
45 Ivi, *Guy de Maupassant* [1895]: 187.
46 Ivi, *Guy de Maupassant (continuazione e fine)* [1895]: 209.
47 Cfr. in proposito il bel saggio di Madrignani 2020.
48 *Guy de Maupassant (continuazione e fine)* [1895] De Roberto 2012, : 194.
49 De Roberto 1921: 11. Cfr. anche il giudizio condivisibile di Di Grado: «C'è nelle pagine una vigorosa riabilitazione del pensiero leopardiano, nuova rispetto all'antitesi romantica fra cuore e intelletto, fra una indeterminata resa poetica e una intenzionalità intellettuale ritenuta secondaria e non determinante», Di Grado 1982: 30.
50 De Roberto 1921: 17.
51 Ivi: 5.
52 Stasi 1995: 56.
53 Sul rapporto con Bourget e con gli *Essais* rimando all'analisi di Maffei 2017 e di Stasi 1995: 29-42.
54 De Roberto 2012: 194.
55 De Roberto 1921: 290-91.
56 Ivi: 295.
57 Ivi: 298.
58 De Roberto 1898: 1.
59 Lavaud 2008: 72.

Bibliografia

Cabanès J.L (2008), *Psychologie, histoire, ésthétique: les hallucinations à l'entrecroisement des discours*, in P. Tortonese (a cura di) *Image et pathologie au XIX^e siècle*, Bergamo-Paris, Bergamo University Press-L'Harmattan, pp. 7-26.

Capuana L. (1899), *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta.

Idem (1974), *La voluttà di creare*, in Id., *I racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Salerno, vol. III.

De Roberto F. (1898), *Un matto*, «Corriere della sera», 24-25 giugno, pp. 1-2.

Idem (1921) *Leopardi* [1898], seconda edizione, Milano, Treves.

Idem (2012), *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di A. Loria, prefazione di A. Di Grado, Torino, Aragno.

Di Grado A. (1982), *Federico De Roberto e la «scuola antropologica». Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron.

Giannanti A. (2016), *Cuore, testa e ricuore. Fortuna ripresa e dissacrazione di una retorica e di una funzione del sentimento in letteratura*, in A. M. Morace e A. Giannanti (a cura di), *Letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno internazionale della Mod, 12-15 giugno 2013, Pisa, Ets, pp. 217-25.

Landucci S. (1977), *Darwinismo a Firenze: tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olschki.

Lavaud M. (2008), *Le créateur et le médecin: psychopathologie de l'homme de lettre au XIX^e siècle*, in *Image et pathologie au XIX^e siècle*, in P. Tortonese (a cura di) *Image et Pathologie au XIXe siècle*, Bergamo-Paris, Sestante Edizioni-Bergamo University Press-L'Harmattan.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25739

Lombroso C. (1877), *Genio e follia*, terza edizione ampliata con 4 appendici, Milano, Hoepli.
Madrignani C. A. (2020), *Le mal de Maupassant*, in Id. *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di A. Giannetti, G. Lo Castro e A. Resta, Pisa, Ets.
Maffei G. (2017), *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati.
Mantegazza P. (1887), *Le estasi umane*, Milano, Paolo Mantegazza.
Idem (1995), *Il secolo nevrosico* [1887], a cura di B. Maier, Pordenone, Studio Tesi.
Muoio I. (2022), *Capuana e il modernismo*, Pisa, Pacini.
Pellini P. (2001), *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco-Marna.
Idem (2010), *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze-Milano, Le Monnier Università-Mondadori Education.
Stasi B. (1995), *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino.
Taine H. (1866), *Histoire de la littérature anglaise* [1863], Paris, Hachette.
Idem (1985), *Philosophie de l'art* [1865 e 1882], Paris, Fayard.
Idem (2017), *La storia, il suo presente, il suo futuro*, introduzione e note di P. Tortonese, trad. it. di L. Tortonese, Pisa, Pacini.
Veglia F. (2007), *Il 'maestro' e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in R. Luperini (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, pp. 23-53.
Verga G. (1983), *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni.
Idem (2023), *Carteggi con Cameroni, Farina e Martini*, a cura di M. Vitale, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea.
Zola É. (1986), *Thérèse Raquin* [1868²], Paris, Fassquelle.
Idem (1890), *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier.

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

Tasso e gli alienisti. *Un* excursus *ottocentesco*

Andrea Lazzarini

Università di Genova
Corresponding author e-mail: andrea.lazzarini@unige.it

Abstract

L'intervento ricostruisce la fortuna patografica ottocentesca della figura di Torquato Tasso, divenuta terreno privilegiato di confronto e scambio tra metodo erudito-documentario e medico-antropologico. La biografia tassiana è passata al vaglio dei clinici, che, con finalità diagnostiche, leggono testi e documenti in cerca di precisi sintomi delle sofferenze del poeta. Negli ultimi anni dell'Ottocento saranno soprattutto Lombroso e la sua scuola a portare questo discorso alle estreme conseguenze, leggendo Tasso nel quadro della teoria degenerativa del genio. L'analisi di questa produzione saggistica invita a riflettere sui suoi moventi profondi, non sempre incomprensibili o illegittimi.

This paper reconstructs the nineteenth-century pathographic reception of Torquato Tasso, whose figure became a privileged arena for the interplay between erudite-documentary and medico-anthropological approaches. Tasso's life was subjected to clinical scrutiny, as physicians – pursuing diagnostic aims – read his texts and documents for precise symptoms of psychological suffering. In the final decades of the century, it was above all Lombroso and his school who pushed this discourse to its extreme consequences, interpreting Tasso through the lens of the degenerative theory of genius. A critical examination of this body of writings invites reflection on its deeper motivations, which are not always incomprehensible or illegitimate.

Keywords

Torquato Tasso, patografia, alienismo, Cesare Lombroso, genio e follia, critica letteraria positivista, Andrea Verga, pathography, alienism, genius and insanity, positivist literary criticism

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

Il trentunesimo capitolo della *Vita di Torquato Tasso* pubblicata da Angelo Solerti nel 1895 è, forse, tra quelli che meno hanno resistito alla prova del tempo. La monografia, caposaldo dell'erudizione di scuola storica e punto di partenza imprescindibile per gli studi tassiani, terminava infatti con un affondo titolato *La pazzia. La leggenda. Giudizi complessivi*, in cui Solerti ricostruiva le tappe della sofferenza psichica che afflisse in poeta:

> Chi abbia seguito con me le vicende fortunose di Torquato, credo non rimarrà dubbioso nel riconoscere che il sommo poeta fu affetto da pazzia alternante dal compimento della *Gerusalemme*, nel 1575, fino alla morte; che la sua pazzia fu prima esaltazione, poi monomania religiosa con conseguente timore di persecuzione che durò sempre; che nei primi tempi ebbe non pochi accessi furiosi, i quali divennero più rari quando il corpo fu indebolito per continui disturbi gastrici e intestinali, sino a ridurlo negli ultimi anni in uno stato febbrile quasi permanente, senza forza, senza volontà.[1]

Lo studioso, da sempre vicino alla scuola lombrosiana, procedeva poi a una meticolosa ricostruzione delle opinioni sulla pazzia tassiana espresse nel corso dei secoli, con particolare attenzione alla letteratura critico-medica. L'attenzione di Solerti per questioni 'patologiche' legate alla biografia del poeta era già stata ben dimostrata da un articolo dal titolo laconico e ominoso – *Anche Torquato Tasso* – edito nel 1887 sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana»: qui, a partire da una lettera che dimostrava Tasso «insozzato di un vizio contro natura», era investigata la pruriginosa questione della sua omosessualità.[2] Il contributo sarebbe poi stato oggetto delle ironie di Croce: «e, parrebbe incredibile, voleva dire, con luccichio di speranza e con incipiente gioia da erudito sul volto: "Anche Torquato Tasso fu pederasta?"».[3] Ed è proprio a figure quali Solerti che Croce doveva pensare in un suo fondamentale contributo del 1907, teso a dimostrare l'intima simpatia fra la scuola storica di fine Ottocento – ai cui raggiungimenti guardiamo oggi con occhio benevolo – e la tanto vituperata scuola antropologica positivista, anche di marca lombrosiana.[4] Come il filosofo osservava, «gli eruditi di quei tempi furono, come a dire, i positivisti nel campo della storiografia». Alcuni aderirono in modo più o meno esplicito alle teorie lombrosiane sul genio, mostrando «grandi simpatie pei positivisti», e sostennero l'introduzione di cattedre di psicologia fisiologica e sociologia nelle facoltà di lettere, così come l'istituzione di «gabinetti di linguistica sperimentale». Non mancavano, tra questi, coloro che proponevano «l'abolizione dell'insegnamento filosofico nelle scuole secondarie», confondendo l'idealismo con lo spiritualismo o il reazionarismo religioso. Il problema, per Croce, non stava nel metodo storico-filologico in sé, ma nella «metafisica materialistica o agnostica» che gli eruditi avevano intrecciato all'erudizione «sin dai loro giovani anni», al punto da «non saper più dissociare» l'una dall'altra. Di conseguenza, «pretendevano studiar la storia umana prescindendo dagli ideali dell'uomo, la storia dell'arte e della poesia prescindendo dall'arte e dalla poesia».[5]
Le tensioni teoriche evidenziate da Croce trovano preciso riscontro nel dibattito medico che, lungo tutto l'Ottocento, si sviluppò attorno al tema della follia di Tasso. L'interesse per il «misterioso» caso tassiano fu, in quegli anni, prerogativa quasi esclusiva di psichiatri e alienisti.[6] Le pagine seguenti tenteranno di ricostruire le principali direttrici di queste indagini patografiche, concentrandosi sui contributi di medici ed escludendo, per circoscrivere il campo, quelli dei letterati.[7] Saranno così messi in luce gli snodi principali di questa vicenda: dalle prime letture cliniche alla svolta determinata dalla pubblicazione del carteggio tassiano per le cure di Cesare Guasti, sino alla sistematizzazione psichiatrica *fin de siècle* influenzata dal paradigma lombrosiano.

1. Prima di Lombroso: Giacomazzi e Verga (1827-1845)

Una lunga tradizione – originata, secondo Solerti, dalla *Gondola a tre remi* di Girolamo Brusoni (1657) – vedeva la prigionia del Tasso a S. Anna come motivata non da scompensi mentali congeniti ma da un fatto puntuale: l'amore impossibile e pericoloso per Eleonora (o Lenora) d'Este, sorella del duca Alfonso.[8] La tesi, che identificava in questo amore infausto la causa delle sventure cortigiane e dei patimenti psicologici

del poeta, avrebbe poi influenzato autori del calibro di Goldoni, Goethe e Leopardi, ma sarebbe stata avversata da quasi tutte le indagini mediche ottocentesche: il poeta non era vittima incolpevole di un amore sconveniente per Eleonora o qualche altra dama di corte, ma un malato mentale.
Il primo studio condotto da un medico sulla biografia di Tasso fu quello del bresciano Stefano Giacomazzi (1790-1830), titolato *Dialoghi sopra gli amori, la prigionia, le malattie ed il genio di Torquato Tasso* (1827).[9] È soprattutto il terzo dialogo – *Sopra le malattie ed il Genio famigliare* – ad affrontare la questione delle sofferenze psicologiche del poeta, del quale sono investigate le vicende sentimentali, le condizioni di salute e le modalità del processo creativo. Le posizioni di Giacomazzi sono affidate a un personaggio evocativamente nominato Celso, come l'autore latino del *De medicina*; la sua diagnosi è di «gastro-encefalite», ovvero «una lenta infiammazione del ventricolo e del tubo intestinale, e del cervello e delle sue membrane» dovuta «ai lunghi, continui e troppo intensi suoi studj, e dalle moltissime avversità, e forti passioni ch'ebbe a sostenere». Pur «rodendo e disfacendo il corpo», simili sofferenze «non di rado aguzz*a*no l'ingegno ed eccit*a*no la fantasia ad operazioni insolite e meravigliose»:[10] Giacomazzi, come altri avrebbero fatto dopo di lui, mette dunque in stretta relazione la stranezza e la genialità artistica di Tasso, definito, in piena continuità con le dottrine antiche e rinascimentali, un melancolico.[11]
Il maggiore contributo ottocentesco sull'argomento della pazzia di Tasso è ad ogni modo quello di uno dei padri della psichiatria italiana, Andrea Verga (1811-1895). Nel 1845, mentre lavorava come alienista presso il manicomio privato milanese di Villa Antonini, Verga tenne davanti ai soci del Reale Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti, una lezione, data subito alla stampe, sulla *Lipemania del Tasso*.[12] Per capire che cosa Verga intendesse col termine *lipemania*, che mutuava dalla classificazione di Jean-Étienne Dominique Esquirol, è senz'altro utile rimandare a una sua più tarda definizione:

> Fu Esquirol che trovando strano che si chiamasse melancolico un pazzo che si deliziava nell'idea fissa di essere per esempio un principe, il Papa, o Dio medesimo, introdusse per il primo ad indicare i deliri parziali la schietta parola *monomania*, divise le *monomanie* in tristi e gaie, e contrassegnò le prime col nome speciale di *lipemania* (da λύπη dolore, tristezza) riserbando quello di *monomania* alle gaie.[13]

Nel suo saggio del 1845, Verga si soffermava sui fattori congeniti della follia tassiana, come la melancolia del padre e la morte della madre in preda a deliri, nonché sulla precocità del genio del piccolo Torquato, già in grado di parlare a sei mesi: «E fin dai primi anni offrì quel non so che di straordinario, che il volgo ha per argomento sicuro di genio e che è più frequentemente foriero di pazzia».[14] Verga impiega qui, forse senza accorgersene, il sintagma *non so che*, caro a Tasso epico e lirico: del resto, per scrivere il proprio contributo, il medico aveva studiato, oltre all'opera tassiana, la biografia di Manso e le lettere (che cita però sempre in corsivo, nel corpo del proprio testo, in forma adattata e senza rimandi diretti alle fonti).[15] Secondo Verga, invece di moderarsi negli studi, il poeta vi si concentrò sin dalla più tenera età contribuendo ad aggravare le proprie patologie:

> Invece Torquato, avido di gloria, insisté tanto ne'suoi studj, che a 29 anni potè pubblicare l'*Aminta*, e a 30 la *Gerusalemme liberata*; ed al suo cuore, disgraziatamente da una troppo corriva educazione mal preparato contro le traversie della vita, crebbero coll'età le noje e le pene. Ancor fanciullo avea perduto la patria, le sostanze, la madre; a 30 anni accompagnò anche il padre alla tomba; e vide la sua *Gerusalemme* bersaglio di mille censure. Laonde era diventato calvo prima del tempo e pativa di mal di stomaco, e spesso gli pigliavano febbri ardentissime, talvolta a tipo intermittente, con vive cefalalgie, vertigini e spossamento universale; e se è vero che l'*Aminta* intendesse parlare di sè stesso parlando di Tirsi, egli sentì a 29 anni i prodromi della lipemania e conobbe che dovea *errar forsennato* e *muovere insieme pietà e riso*.

Il riferimento è al primo atto del dramma tassiano, e più precisamente ai vv. 311-313, dove Dafni declama: «Or tu non sai / ciò che Tirsi ne scrisse? allor ch'ardendo / forsennato egli errò per le foreste / sì che 'nsieme

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

movea pietate, e riso». In questo ricorso, spesso ingenuo, al testo letterario come fonte diretta per la ricostruzione di fatti biografici o psicologici, si riconosce uno dei tratti più persistenti della critica erudita ottocentesca (non lontano dai presupposti metodologici che Proust avrebbe contestato a Sainte-Beuve). Secondo Verga, Alfonso si trovò costretto a internare Tasso a Sant'Anna non per le gelosie amorose, né tantomeno per le invidie tipiche delle corti, ma per contenere i rischi di una condotta ormai divenuta incontrollabile:

> Ma presto o tardi che il duca abbia ordinata la reclusione di Torquato, l'avrebbe sempre ordinata in vista del di lui disordine mentale. All'incontro il Tasso, che già sospettava d'esser mal voluto in corte, si tenne certissimo che il duca avea agito con tanta severità per castigarlo di mancanze che l'invidia cortigiana avea inventate o almeno ingrandite; così i lipemaniaci che si trovan sequestrati in un ospizio sospettano di tutto, fuorché della vera causa della loro reclusione.[16]

Ricostruendone le fughe errabonde e le visioni (anche religiose), Verga vede in Tasso tutti e tre gli stadi progressivi della *melancolia* per come era stata definita nel Settecento da uno dei massimi precursori della psichiatria moderna, Vincenzo Chiarugi, che – insieme ad Esquirol – era stato ispiratore del suo lavoro:[17]

> la *volgare*, in cui prevale il timore alla tristezza; la *errabunda*, che imparte all'individuo maggiore attività e lo obbliga a correre qua e là per i luoghi più solitari senza riguardo e senza determinazione; e la attonita, che induce una specie di stupore e toglie la volontà e il moto e comprende l'estasi degli autori. Or bene noi abbiam visto il Tasso passare per tutti e tre questi gradi. Era nel primo, allorché per un vano timore fuggì da Ferrara la prima volta e corse il Piemonte, la Romagna, il Napoletano. Era giunto al secondo, allorché, ritornato in Ferrara e trovatovi inclinatissimo il duca e tutta la corte a beneficarlo, non vi poté stare e si diede nuovamente a errar pedestre per varie città d'Italia, non sapendo neppur egli che volesse, né trovando mai luogo di sua soddisfazione. Passò finalmente al terzo stadio, quando restituitosi a Ferrara fu ritenuto in Sant'Anna, giacché quivi cominciò a dolersi di smemorataggine, d'incapacità ad applicarsi, ed offerse manifesti accessi d'estasi, come abbiam veduto. Benché adunque possa Torquato aver avuto qualche allucinazione fin dal primo impazzire, ciò che sarebbe fuor di dubbio, ove l'accidente del coltello scagliato contro l'imaginario esploratore fosse vero, ammetteremo che solo nel terzo stadio la sua melancolia sia divenuta veramente sensoria.[18]

Verga concludeva osservando che la follia di Tasso non aveva comportato un crollo totale della sua ragione: il delirio può infatti concentrarsi su un nucleo ristretto di idee e lasciare intatte molte altre facoltà, accompagnandosi a periodi di piena lucidità. Proprio questa forma di alienazione parziale, compatibile con un'intensa attività intellettuale, gli sembrava descrivere in modo esatto il caso del poeta.[19] Il settennio di reclusione a Sant'Anna non fu

> di minor rammarico al duca, che di pena al poeta e di scandalo alla turba belante dei Tassisti. Muratori, Serassi, Zuccala ed altri che scrissero poi sull'illustre epico, riconobbero in lui un malinconico soggetto a frenesie, a fugaci delirj, a stravolgimenti dei fantasmi dell'imaginativa; ma nessuno ardì applicare quell'umiliante ed abborrita parola di matto ad un uomo che li avea sbalorditi coll'eroica tromba e fatti svenir di dolcezza colla pastorale zampogna. Fecero come quei medici che, provocati da un tisico a spiegarsi sulla natura della sua malattia, tanto ribelle ai mezzi dell'arte, si schermiscono inviluppando il loro giudizio nelle barbare appellazioni di bronchite capillare, di pneumonite lenta, di catarro bronchiale cronico e simili, e tengono ben chiusa nelle fauci quella spietata parola di tisi. Così il Tasso fu lungamente adulato dopo morte.

Nel commentare il lungo periodo di prigionia, Verga insiste sulla riluttanza dei biografi sette e ottocenteschi ad applicare a Tasso l'etichetta esplicita di «matto»: Muratori, Serassi o Zuccala descrivevano senza esitazioni malinconia, frenesie e disordini dell'immaginazione, ma – come medici spaventati dalla loro stessa diagnosi – evitavano accuratamente un termine che avrebbe compromesso la rispettabilità dell'autore. Nella similitudine medica è ben riassunta la postura della psichiatria positivista: presentarsi come la voce finalmente schietta che osa dire ciò che la critica aveva taciuto, smascherando l'idealizzazione biografica

e restituendo Tasso alla verità oggettiva della sua patologia. Per questo, pur liquidando velocemente la sua diagnosi di gastro-encefalite, Verga elogia Giacomazzi che, «da buon medico»: «non ebbe paura di pronunziare che il Tasso dopo i 30 anni fu a certi intervalli un pazzo vero e reale».[20] Ad ogni modo la malattia mentale della quale Tasso pativa non deve essere intesa come sminuente per la sua grandezza: «La sua memoria, anzi che oscurarsi per la suprema delle umane sventure, che pur tanti altri grandi ingegni ha colpito, riuscirà più viva e più commovente, e c'insegnerà ad adorare i decreti di quella Provvidenza, che colloca il male accanto al bene, il delirio accanto alle ispirazioni del genio».[21]
Le tesi di Verga riscossero da subito molto consenso anche presso studiosi di letteratura italiana come Francesco D'Ovidio; nel suo saggio su *Il carattere, gli amori e le sventure di Torquato Tasso* (1878), D'Ovidio dichiarava di avervi trovato la conferma delle proprie intuizioni rispetto alla «monomani*a*» della quale l'autore soffrì: «Tasso fu così evidentemente affètto d'una malattia mentale, che pare impossibile ci si sia disputato su tanto».[22]

2. La svolta delle Lettere edite da Guasti: Cardona, Girolami, Rothe, Corradi

La pubblicazione, tra 1852 e 1855, del primo volume delle lettere tassiane nell'edizione procurata da Cesare Guasti segnò una decisa svolta anche negli studi patografici:[23] quasi tutte le successive ricerche, infatti, partirono da più o meno meticolose schedature dell'epistolario, che offriva una ricca messe di informazioni sul poeta e sul suo stato di salute.
Nel 1873, proprio partendo dall'edizione Guasti, anche lo psichiatra marchigiano Filippo Cardona (1823-1881) decise di cimentarsi nell'impresa diagnostica; i risultati delle sue ricerche furono editi sulle pagine della «Nuova Antologia», periodico fra i più letti in quegli anni.[24] In una lettera di scuse a Verga pubblicata successivamente sul «Buonarroti» (1878), Cardona confessò di non essere stato a conoscenza del suo saggio del 1845.[25] Ciò che sorprende, tuttavia, è che giungesse di fatto alle medesime conclusioni, confermando persino la diagnosi verghiana di *lipemania*:

> Per le quali tutte considerazioni, attestazioni e confessioni debbo con mio dispiacere e ripugnanza, ma in fede, annunciar dichiaratamente intorno il gran poeta e gran prosatore e filosofo Torquato Tasso:
> 1. Che per cagioni, parte congenite e parte acquisite, fosse nel vero senso del termine fisicamente alienato.
> 2. Che il delirio scoppiasse qualche anno innanzi la prigionia e probabilmente dal '75, certamente dal tempo che fu sostenuto nel palagio ducale, e continuasse qualche anno dipoi che ricoverò la libertà.
> 3. Che il delirio medesimo fosse accompagnato da visioni, illusioni, allucinazioni dapprincipio: d'annullamento di coscienza talvolta e anche da smarrimento di memoria in successo, e aggravato dall'errore d'esser continuamente e da tutti perseguitato per alterazion cerebrale.
> 4. Che la forma della sua pazzia fosse di quelle speciali, che possono unirsi ad ingegno di primo ordine e che sono compatibili coll'integrità delle altre specie mentali, com'è proprio della lipemania o, come diciamo, monomania e monodelirio triste.
> 5. Che tal forma battesse un andamento intermittente, framezzato da vari intervalli splendidissimi.
> 6. Che finalmente essa mattezza fosse mal conosciuta e peggio medicata da' molti che furon chiamati a curarla, e che quelli, invece d'attenuarla, riuscirono ad aspreggiarla più che mai e renderla assolutamente funesta.[26]

Colpisce, nelle conclusioni di Cardona, soprattutto la retorica della «ripugnanza», con cui lo studioso finge di opporre resistenza alla propria stessa diagnosi di alienazione. Allo scienziato è insomma richiesto di mostrarsi lucido e pronto a dire il vero, senza particolari riguardi verso la grandezza del personaggio storico oggetto di analisi.
Nello stesso 1873, a Roma, anche Giuseppe Girolami (1809-1878) diede alle stampe i suoi *Riscontri psichiatrici sull'indole morale di Torquato Tasso*, ai quali aggiungeva un interessante saggio su Ariosto (*La mania amatoria raffigurata nell'Orlando Furioso*).[27] Girolami, all'epoca direttore del manicomio romano di S. Maria della Pietà, partecipava in quegli stessi mesi ai lavori del congresso fondativo della Società

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

freniatrica italiana; lì si era opposto fortemente all'idea sostenuta dagli alienisti milanesi, capeggiati da Verga, che alla denominazione di «freniatrica» avrebbero preferito quella di «psichiatrica». Da materialista convinto, voleva infatti allontanare dalla disciplina qualsiasi «sospetto di spiritualismo».[28] Girolami non citava nel suo scritto il lavoro di Verga del 1845, ma soltanto quello di Cardona, dissociandosi dalla sua diagnosi, ritenuta troppo severa:

> Vero è che i disordini sensoriali, allucinatorii, vanno anzi più di frequente associati alle forme diverse delle follie mentali; ma io sarei piuttosto di parere nel caso di criteri cotanto ambigui ed in epoca sì ben remota dal fatto avvenuto, quando ancora regnavano ubbie molte e superstizioni, e più anche perché altrimenti contradirebbero le sapienti scritture e i prodotti della mente del nostro Poeta e Filosofo colle sue eccentriche fantasticaggioni e collo stesso circoscritto delirio propriamente detto, apprezzando pur molto le opinioni ultimamente emesse nella *Nuova Antologia* dal Professor Cardona e non già le altre anteriori, varie e cozzanti, e non proferite da uomini della speciale scienza, restringerei, dico, la detta alterazione mentale, ad una melancolia semplice, che molti chiamano perciò ragionante, non sostanzialmente dissimile da quella del Rousseau, dello Zimmermann di cui parlò a lungo il Goethe nelle sue memorie. Ed il sensoriale delirio che vi si associò temporaneamente, lo raffiguro circoscritto e pressoché fisiologico, alla maniera di quello del Pascal e di altri non pochi, specialmente se nervosi ed ipocondrici; come si narra che per parecchi anni fu pure ipocondrico per circostanze il Metastasio, e lo fu anco il già detto Giangiorgio Zimmermann.[29]

Dunque, pur ammettendo la presenza di alcuni disturbi sensoriali, Girolami riteneva impossibile parlare di una piena alienazione, circoscrivendo il delirio a fasi ben precise. Tasso, segnato da un «originario sbilancio fra la vita animale nervosa e la vegetativa e musculare», vide le sue condizioni peggiorare a causa delle sfortunate vicissitudini biografiche, fino al prevalere delle «prerogative fantastiche riproduttive ed associative, in modo talora eziandio temporaneamente passivo»; ciò lo portò «ai relativi fenomeni sì fisici che morali e mentali».[30]

Anche fuori dall'Italia l'interesse per il 'caso Tasso' era vivo. Nel 1879 il medico polacco Adolf Rothe (1832-1903) – autore anche di studi patografici su Re Lear e Ivan il Terribile – pubblicò sulla «Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie» uno studio che animò vivaci reazioni: *Torquato Tasso. Eine psychiatrische Studie*.[31] Nella sua voluminosa monografia, Rothe non teneva però in alcun conto la bibliografia italiana sul tema, né l'epistolario tassiano, ma seguiva invece antichi stereotipi biografici come quello dell'amore di Torquato per Eleonora d'Este; restituiva inoltre del Rinascimento una visione oleografica e imprecisa che gli procurò, non a torto, le critiche dell'accademia italiana. Affidiamo il riassunto della sua diagnosi alle parole di Solerti: «il Tasso, nato con disposizioni morbose, accresciute dall'educazione, cadde, spintovi da cause morali e da diverse malattie fisiche, quali le febbri intermittenti e il tifo, in una decisa malinconia con allucinazioni, vaneggiamenti e sopratutto con il delirio di persecuzione; vi si aggiunsero alcuni accessi di veemente agitazione, che, quasi toccando il furore, lo condussero all'ospedale di S. Anna. Dopo pochi accessi e per effetto del tempo cotali fenomeni si mitigarono, ma non cessarono del tutto: sicché, malgrado l'eccellenza del suo ingegno, il sommo epico moriva come un pazzo».[32]

Proprio a Rothe, «non […] sufficientemente preparato» per discutere dell'argomento, rispose col suo accuratissimo studio, pubblicato solo parzialmente, Alfonso Corradi (1833-1892);[33] Corradi, storico della medicina, fu presidente del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere di Milano, presidente del Consiglio di amministrazione del Collegio Ghislieri di Pavia, presidente della Regia società italiana di Igiene, oltre che Rettore dell'Università di Pavia per ben due mandati (1875-1876, 1877-1878). Sulle *Memorie* dell'Istituto da lui diretto – che, si ricordi, già avevano ospitato lo scritto di Verga – uscì nel 1880 la prima parte del suo studio sulle *Infermità di Torquato Tasso*; le due restanti parti, lette davanti ai soci del medesimo consesso tra il 1884 e il 1885 rimasero inedite, e sono note solo tramite i riassunti pubblicati nei *Resoconti* dell'Istituto.[34]

Nell'*Introduzione* al suo studio, Corradi si compiaceva della fortuna critica della quale il biografismo godeva presso i letterati della sua epoca; era infatti «generale la persuasione […] che non per altra guisa

si possa giungere a ben giudicare dell'intelletto, dell'animo del poeta che formandosi giusto concetto dell'uomo».[35] Ricordava però che la «psicologia», praticabile anche dagli uomini di lettere, non poteva da sola giungere a conclusioni ben definite, tanto da rischiare «di riavere anche dopo tanto lavorìo un Tasso fantastico, punto vero».[36]
Come già si diceva, al rianimarsi del discorso medico sul poeta aveva molto giovato la pubblicazione dell'ed. Guasti delle *Lettere*: a Giacomazzi e Verga, che non se ne erano potuti servire, «malagevole riesciva allora quella investigazione […] necessaria per cogliere tutti gli stadj del morbo, seguirne le varie manifestazioni, connetterne le parti».[37] Lo studio di Cardona, che si era servito di quel materiale, non aveva tuttavia esaurito la questione, lasciando margini a un «più sicuro e più preciso giudizio».[38] Ma è sullo studio di Girolami che Corradi esprime un parere particolarmente negativo:

> per ossequio a preconcette opinioni, e perchè il caso avrebbe contraddetto a quanto egli avea veduto nella lunga pratica (non potersi cioè avere scritto di pregio quando la follia, oltre al perturbare qualche idea, perturba anche la parte sentimentale, affettiva), metteva da lato ogn'altro fatto, ed appena appena consentiva che in Torquato la semplice melanconia fosse stata turbata da quel fugace delirio sensoriale solito e 'presso che fisiologico negl'ipocondriaci'. Certo che v'ha contraddizione fra il Tasso poeta e filosofo, e il Tasso fantastico, visionario, delirante; ma poiché v'ebbe l'uno e l'altro, al medico dotto in psichiatria, quale fu il Girolami, correva obbligo d'indagare fino a qual punto le due opposte condizioni potevano trovarsi insieme, e come l'una cedendo in certa guisa il posto all'altra, succedevano opposti e perfino contrarj effetti; i quali riguardati senza maggior considerazione, condurrebbero ad ammettere due nature e due uomini, quando in verità non ve n'ebbe che uno: il quale dalla varia successione degli eventi, dalle mutabili influenze esterne ed intrinseche era tratto a' più diversi sentimenti e, divagando ne' pensieri e negli affetti, sé stesso manifestava nelle più disformi maniere.[39]

Il saggio si sviluppa poi come una vera e propria biografia del poeta, ricostruita attraverso i documenti (con una predilezione per il dato epistolare); la ricerca è introdotta da un'*Anamnesi* sui genitori di Torquato, e copre poi un arco temporale che, dalla nascita del poeta nel 1544, giunge sino alla sua uscita da Sant'Anna (1586). Nell'incompiuto studio del 1881 Corradi tuttavia non arrivò ad avanzare alcuna ipotesi circa la qualità della follia tassiana; una sintetica diagnosi di «pazzia alternante» è invece proposta nel resoconto del suo secondo intervento davanti all'Istituto:

> Descritta la vita che l'infelice Torquato condusse nei 7 anni della sua reclusione, e mostrato che veramente fu pazzo, cerco a quale forma di pazzia possa la sua essere attribuita; trovo che le possono essere attribuiti parecchi de' caratteri che contraddistinguono la così detta pazzia alternante. Risalgo all'origine e segno lo svolgimento del delirio. Indago la ragione vera ed ascosa che conduceva il Duca di Ferrara a tenere per tanto tempo rinchiuso un uomo e farlo curare suo malgrado, dimostrandosi così crudele per una parte, umanissimo per l'altra; giacché quella reclusione, troppo mite e riguardosa per un colpevole, sarebbe divenuta pena ingiusta se altrimenti fosse andata a pesare su d'un innocente o su d'un ammalato. Torquato non aveva colpe, era un infermo; nondimeno Alfonso II aveva buone ragioni per non acconsentire alla liberazione del poeta, non ostante che da esso continuamente e vivamente venisse supplicata, e da molti personaggi gliene fosse l'istanza raccomandata.[40]

Conviene, a questo punto, ricordare a quali conclusioni giungesse Solerti che, ricostruito il dibattito psicopatologico sul poeta, se ne serviva per stabilire una distinzione critica tra la prima e la seconda produzione tassiana. Una posizione dura a morire, ancor oggi oggetto di veementi smentite:

> Così ai nostri giorni la scienza, alleata alla ricerca storica e psicologica negli studi letterari, ci ha spiegato quello che formò già la maraviglia dei contemporanei e fu mistero per quasi tre secoli. Tuttavia non è ancora trovato il limite che separa il genio dalla follia, e se per il pazzo la veste poetica de' pensieri è la più consueta, come il ritmo che governa tutti i suoi movimenti, vi sono pure dei pazzi che godono di una lucidità di mente maravigliosa. Il Tasso poté essere poeta e pazzo, filosofo e pazzo; ma perciò appunto la sua opera doveva avere, e ha, ineguaglianze grandissime così di concezione

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

> come di forma: si paragonino le due *Gerusalemmi* fra di loro; l'*Aminta* al *Torrismondo*, il *Rinaldo* al *Mondo creato*. Come uomo è infelice fin da fanciullo; accresce la predisposizione naturale alla malinconia con gli studi soverchi; la medesima precocità è un sintomo, come lo sono la carnagione bianca, la biondezza de' capelli, la lieve balbuzie, lo sguardo ceruleo e incerto. Tempra e carattere debolissimi, il compimento della sua opera maggiore segna il principio della malattia, per esaurimento nervoso. Forse una cura efficace avrebbe potuto salvarlo; invece cade nella pazzia, che dissolve in lui ogni forza fisica, ogni idea morale, ogni concezione intellettuale. […] Non abbiamo paura che la nostra critica distrugga la idealità di un popolo, perché la leggenda, abbellita dalla poesia, dura oltre la storia; e se abbiamo strappato il velo che nasconde il mistero, lascieremo che gridino alla profanazione gli spiriti deboli che hanno paura della verità. A noi la verità par più bella: più compiuto è l'uomo con le sue debolezze, e più maravigliose le creazioni di una mente talvolta vacillante e folle.[41]

L'ultimo capitolo della *Vita* solertiana si conferma dunque come punto di incontro e mediazione tra le istanze dell'erudizione di scuola storica e quelle degli studi patografici. Nella nota a commento del passo citato, oltre a citare *Ragione e pazzia* del celebre psichiatra Augusto Tebaldi, Solerti aggiungeva:[42] «È soverchio ricordare le dottrine e le opere del Lombroso a questo proposito, e la vita del Tasso, come ora è conosciuta, porgerà certo argomento a nuovi studi».

3. Genio e follia: Lombroso, Roncoroni, Bellezza

I «nuovi studi» auspicati da Solerti non tardarono ad arrivare. L'anno del terzo centenario dalla morte del poeta, il 1895, incoraggiò inchieste patografiche su Tasso, e animò Lombroso e i lombrosiani.[43]

L'interesse del principale alienista italiano per Tasso era in realtà molto più antico: nel 1872 gli aveva infatti dedicato un capitoletto di *Genio e follia*, descrivendolo come un evidente esempio di genio alienato sulla base della diagnosi di lipemania avanzata da Andrea Verga (dal quale riprendeva anche la citazione dell'*Aminta* sopra discussa).[44] Nello stesso capitolo si presentavano molti altri casi consimili (Harringhton, Poe, Ampère, Comte, Schumann, Cardano, Swift, Newton, Rousseau, Lenau, Széchenyi, etc.). Lo spazio dedicato a Tasso era via via aumentato nel corso delle successive riscritture dell'opera. Ne *L'uomo di Genio* (1882) si legge un interessante tentativo di congiungere alla diagnosi anche un giudizio di tipo stilistico, nel quale Tasso era ancora una volta posto in compagnia di molti altri geni, da Cardano a Baudelaire:

> Questi genii infermi hanno uno stile loro proprio, passionato, palpitante, colorito, che li distingue da tutti gli altri scrittori, forse perché non poteva organarsi se non sotto gli impulsi maniaci. Tant'è che tutti confessano non saper più comporre, e quasi pensare, fuori dei momenti dell'estro. Tasso scriveva in una sua lettera: «Io sono difficile ed infelice in tutto, ma specialmente nel comporre» (Manso, Vita, p. 249). «Ho l'idea, confessa Rousseau, imbarazzata, lenta a nascere, a svilupparsi, nè posso esprimermi bene che nei momenti di passione». – Gli esordii così eloquenti e vivaci delle opere di Cardano, così differenti dal resto dei suoi monotoni libri, indicano quanto diverso fosse egli nei primi e negli ultimi momenti dell'estro. – Haller, che fu pure felice poeta, diceva tutta l'arte poetica consistere nell'esser difficile. – Pascal ricominciò tredici volte la sua XVIII *Lettera provinciale*. Forse appunto questa analogia di natura e di stile spingeva Swift e Rousseau a prediligere il Tasso, ed Haller, il severo Haller, ad amare il fantastico e immoralissimo Swift, ed Ampère ad inspirarsi alle bizzarrie di Rousseau; e Baudelaire a quelle di Poe, cui perfino traduceva, e di Hoffmann che divinizzava (Du Vin., I, 1880).[45]

La serie di micro-esempi – relativi a Tasso, Rousseau, Cardano, Haller, Pascal, Swift, Poe, Baudelaire, Hoffmann – raccoglie materiali tratti da autori distanti per epoca e per genere, ma li dispone come se costituissero un *corpus* omogeneo. L'effetto, come sempre in Lombroso, è quello di un'accumulazione suggestiva, che ben poco ha di argomentativo: la somma di singolarità biografiche decontestualizzate, giustificata attraverso un sistema citazionale vago e impreciso, è chiamata a fondare una regola generale.

Gli studi lombrosiani sul genio costituiscono tuttavia un indubbio punto di svolta per la critica patologica a Tasso: se, infatti, prima di questo momento, la questione del rapporto tra creatività tassiana e follia era stata affrontata con qualche imbarazzo dagli studiosi, *Genio e follia* intendeva dimostrare una volta per

tutte che in questa associazione non vi era, in fondo, nulla di insolito. Anche se la follia era sicuramente vista come un possibile impedimento alla creazione artistica, essa era il prodotto di processi degenerativi che la collegavano strettamente alla genialità. La follia – come Giacomazzi e Verga avevano in parte affermato, senza pretesa di sistematicità, nei loro studi – era dunque uno degli scotti che l'uomo di genio poteva essere chiamato a pagare.[46]

Giunti al centenario del 1895, felice di esaudire l'auspicio formulato da Solerti nella conclusione della sua *Vita*, Lombroso si mise al lavoro per favorire una serie di nuove pubblicazioni su Tasso. Nel gennaio del 1895 scrisse personalmente a Verga (i rapporti col quale dovevano essere scientificamente tesi da almeno un ventennio, vista l'aperta ostilità del grande anatomista e psichiatra milanese ad alcuni dei princìpi fondanti della teoria lombrosiana) per ottenere copia del suo studio a nome dell'allievo e assistente Luigi Roncoroni.[47] Roncoroni, medico, era già autore di un libro dall'accattivante titolo di *La criminalità femminile all'estero* (1893) e di un *Trattato clinico dell'epilessia* (1894). Una lettera del medico e critico letterario Augustin Cabanès dell'8 aprile ci informa, peraltro, che, sempre in occasione del centenario, lo stesso Lombroso avrebbe voluto affidare a una rivista francese un mai realizzato studio sulla «Folie du Tasse».[48]

Il volume di Roncoroni vide la luce l'anno successivo, nel 1896, presso i torinesi Fratelli Bocca, editori 'ufficiali' del circolo lombrosiano.[49] L'omaggio al maestro non si limitava alla dedica iniziale («Al prof. Cesare Lombroso, dalla cui opera questa deriva»), ma si manifestava già nel titolo, che evidentemente richiamava quello di *Genio e follia*: *Genio e pazzia in Torquato Tasso*. Il libro, di oltre 230 pagine, era articolato in quattro sezioni, delle quali solo la seconda e la terza affrontavano direttamente il caso tassiano. La prima parte, invece, proponeva una sintesi programmatica del concetto di genialità, indispensabile – nelle intenzioni dell'autore – a inquadrare teoricamente il problema prima di studiarlo sul poeta.[50] Il genio, che potrebbe essere considerato il «grado più elevato dell'evoluzione umana», è invece segno di un processo del tutto opposto a quello evolutivo, la degenerazione:

> Chi si fermasse ai caratteri più universalmente creduti proprii del genio: la gran massa di immagini vive, e profondamente scolpite, rapidamente e opportunamente associabili, e quindi di idee larghe e di forti sentimenti; la possibilità di convergere la propria attenzione su un argomento, e quindi di illuminare, con una sintesi delle somiglianze e un'analisi delle differenze, fin negli angoli più riposti il fondo delle cose e dei caratteri; la memoria tenace e fedele; l'attitudine a riprodurre rapidamente, con forza e precisione le immagini, le idee e i sentimenti – non esiterebbe pure un istante a considerare il genio come il grado più elevato dell'evoluzione umana. E comparando quelle condizioni colle comuni – scarsità di immagini, anche nel campo in cui abitualmente si agita la nostra attività; loro debole e sterile associabilità; memoria malfida; scarsa attitudine alla estrinsecazione delle idee e dei sentimenti; e di qui le continue disillusioni, derivantici dal riconoscere la nostra impotenza, le più terribili, dopo quelle dell'amore – troverebbe per lo meno strano che si potesse considerare il genio come un prodotto patologico, e l'uomo medio come il tipo da prendersi quasi a modello.[51]

Roncoroni spoglia la produzione tassiana (non limitandosi all'epistolario ma sconfinando nelle opere maggiori) per trovarvi testimonianze di aspetti patologici sui quali compiere la sua diagnosi. Il lavoro non sempre si fonda su dati di prima mano; risulta anzi evidentissima la dipendenza di Roncoroni dalla *Vita* solertiana. Nel discutere la follia del Tasso, Roncoroni dichiara di voler selezionare soltanto «le pietruzze più grosse» del vasto «mosaico di sintomi» ricavabile dalla biografia del poeta, tralasciando i dettagli minori che renderebbero l'indagine «troppo lunga e noiosa». A suo giudizio, infatti, la diagnosi emergerebbe già con totale evidenza dai documenti e dalla «storia clinica» del poeta, dove ogni sintomo risulta «sicuramente documentato». Pur riconoscendo che l'«esame somatico obbiettivo» sia inevitabilmente incompleto e che manchi del tutto il «reperto anatomo-patologico», nel caso di questa forma di malattia mentale, tali verifiche non offrirebbero comunque risultati capaci di modificare in modo sostanziale le conclusioni tratte dall'«esame psicologico dell'alienato».[52] L'analisi compiuta a partire dai soli documenti, e con un

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

paziente morto da secoli, è dunque da ritenersi possibile.
Roncoroni istituisce persino un confronto stilistico tra alcune ottave della *Liberata* e della *Conquistata*. Il giudizio tradizionale – che considera il secondo poema come sicuramente inferiore al primo – è da lui corretto sulla base di ragionamenti clinici: la qualità della *Conquistata* non è certo quella che ci si aspetterebbe da un autore «completamente esaurito».

> La *Conquistata*, dove l'imitazione appare più servile, è senza dubbio, nel complesso senza confronto inferiore alla *Liberata*. Anzi, generalmente si considera quel poema come un'opera quasi priva d'alcun valore. Ma è un giudizio troppo assoluto, e che non s'accorda con quanto sappiamo dell'affezione mentale del Tasso. Ci è noto, infatti che in lui si produsse negli ultimi anni un indebolimento mentale, come generalmente avviene nei paranoici, ma non una vera demenza. La *Conquistata* risponde appunto a una minor vigoria intellettuale, ma non è affatto l'opera d'un ingegno completamente esaurito. E ci preme dimostrarlo con qualche esempio. Quando Erminia assiste al duello Argante-Tancredi, i seguenti versi sono, è vero, assai più vigorosi nella Liberata:
>
> | *Liberata* VI, 63 | *Conquistata* VII, 83 |
> |---|---|
> | E sempre che la spada il pagan mosse, | E del nemico il ferro ella sentì |
> | sentì nell'alma il ferro e lo percosse. | Nell'alma e i duri colpi, onde languì |
>
> e così i lamenti di Erminia:
>
> | *Liberata* VI, 76 | *Conquistata* VII, 96. |
> |---|---|
> | Deh! ben fora all'incontro uficio umano | Deh ben fora all'incontro officio umano, |
> | E ben n'avresti tu gioia e diletto, | E ben n'avresti tu gioia e diletto, |
> | Se la pietosa tua medica mano | Se la pietosa tua medica mano |
> | avvicinassi al valoroso petto! | avvicinassi al valoroso petto |
> | Ché per te fatto il tuo signor poi sano | Ché per te fatto il tuo Signor poi sano |
> | Colorirebbe il suo smarrito aspetto; | Colorirebbe il suo smarrito aspetto; |
> | E le bellezze sue che spente or sono, | Nè ti saria di sua bellezza avaro |
> | Vagheggieresti in lui, quasi tuo dono. | o d'altro don che sia gradito e caro. |
>
> Ma l'ottava seguente è forse migliore nella *Conquistata*: […]. Non si può dire quindi che l'intelligenza e l'affettività fossero distrutte negli ultimi anni di vita del poeta; soltanto erano difettosi; ma il difetto esisteva già in età giovanile e in seguito si esagerò solamente, e le sue manifestazioni diventarono molto evidenti per l'azione contemporanea di altri elementi deleteri all'opera artistica (scrupoli religiosi, posizione sociale incerta, bisogno di adulare ecc.).[53]

Simili accostamenti colpiscono per la loro ingenuità romantica: secondo Roncoroni sarebbe possibile misurare 'oggettivamente' la qualità poetica di un autore attraverso il semplice confronto fra brevi *specimina* testuali, che potevano essere usati come evidenze per la ricostruzione dello stato mentale dello scrittore nel momento in cui li compose. Questo ingenuo biografismo – non lontanissimo invero da quello di molta della coeva produzione erudita – caratterizza altri luoghi del volume, in special modo quelli in cui il medico si improvvisava critico, come nel capitolo sull'*Amore*:

> Per apprezzare il Tasso come grande poeta, bisogna studiarlo a fondo, penetrarci della sua mortale tristezza. Soltanto allora si capisce quanto è grande. Molti lo trovano mediocre, ma non abbastanza lo conoscono. E non solo lo si apprezza quando si riesce a comprendere l'intimo dolore, ma lo si ama e si riconosce che nel suo genere il poeta è insuperabile.[54]

Dopo aver criticato la «castità contro natura» che, secondo Manso, Tasso avrebbe praticato passati i 35 anni, Roncoroni riprendeva, «a mala voglia» e senza citarlo, l'articolo nel quale Solerti svelava l''omosessualità' tassiana servendosi di alcune lettere ad Orazio Ariosto e del sonetto *A un leggiadro giovinetto*, che dimostravano il poeta non «immune da una perversione sessuale troppo comune ai suoi tempi, come alcuni versi troppo appassionati per giovinetti fanno temere».[55]

Nel capitolo dedicato al *Valore artistico* tassiano, Roncoroni propone un'impoverita e riduttiva parafrasi di un giudizio espresso da Francesco D'Ovidio e riferito da Solerti nel cap. XXXI della sua *Vita*.[56] Il medico spinge fino alle estreme conseguenze, e con la solita *naïveté*, l'intreccio tra giudizio estetico e diagnosi psichiatrica. Anche se dichiara di non voler studiare approfonditamente il valore artistico delle opere tassiane, egli ne delinea comunque un profilo critico rigidamente funzionale alla propria tesi patologica: Tasso non sarebbe stato un innovatore, ma un imitatore di talento; non avrebbe avuto un ideale poetico alto e coerente; sarebbero mancati in lui, anche per la limitante scelta dell'epica, quella forza visionaria e quella complessità di concezione che caratterizzano Dante o Shakespeare (geni che furono, si noti, a loro volta oggetto di vari studi patografici coevi). Per queste ragioni Tasso, pur figurando senz'altro tra i «grandi», non può schierarsi tra i poeti «somm*i*».[57]

È qui da notare come, a differenza di casi appena evocati di Dante o Shakespeare, i personaggi della *Gerusalemme*, soggetti a un maggior grado di tipizzazione legata al genere, non si prestano a quelle analisi psicopatologiche che avrebbero contraddistinto opere di scuola lombrosiana quali *Criminali e degenerati nell'Inferno dantesco* di Alfredo Niceforo, oppure gli studi di Antonio Renda e di Nicolò R. D'Alfonso sulla psicopatologia dei caratteri shakespeariani.[58] La possibilità di analisi psicologica dei personaggi (o, meglio, dei loro 'casi clinici') diviene dunque per la critica positivista di stampo lombrosiano un'implicita misura della grandezza dell'artista che li ha concepiti.

Arrivando alla sua diagnosi, Roncoroni afferma che «non occorre spendere molte parole per dimostrare che il Tasso era veramente alienato, fatto che non ci meraviglierà, se ricordiamo i rapporti tra genio e pazzia e le cause di essi». Dunque soltanto «i profani» potevano ancora affermare, come aveva fatto il Manso nella sua biografia, che «Torquato saviamente favellava della sua pazzia, il che non avrebbe potuto in verun modo alcun mentecatto fare».[59] La follia tassiana era congenita, e non acquisita attraverso «fatiche intellettuali» o «patemi d'animo».[60]

Nel 1897, un anno dopo l'uscita del libro di Roncoroni, l'insospettabile Paolo Bellezza, prossimo alla pubblicazione della sua burla ai danni dei lombrosiani, *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, fece uscire sul «Giornale Storico» un articolo di critica stilistica, titolato *Uso ed abuso di alcuni aggettivi nel Tasso*.[61] Il saggio voleva dimostrare una tendenza all'insistito impiego di forme aggettivali rimandanti a un'idea di eccesso, quali *grande*, *alto*, *sublime*, *immenso*, *sommo*:

> Tale tendenza specialmente si mostra e vien rilevata nelle immagini, nelle descrizioni e ne' traslati delle scritture tassiane. Ma più costante e sistematica, se non più perspicua a primo tratto, essa può essere rintracciata nell'uso che il poeta fa delle voci aggettivali, e segnatamente di quelle che esprimono il concetto di «grandezza», materiale o morale.[62]

Bellezza riconnetteva curiosamente quest'uso anche alla genesi della diceria critica secondo la quale Tasso sarebbe stato un anticipatore (e una causa) della corruzione stilistica secentesca.[63] In una nota redatta in fase di stampa, l'autore precisava che, al momento della pubblicazione del volume di Roncoroni, il proprio articolo era già stato completato e consegnato al «Giornale». Poiché un intero capitolo di *Genio e pazzia in Torquato Tasso* era dedicato al «delirio di grandezza» del poeta, Bellezza dichiarava che di esso il suo contributo poteva costituire «un'opportuna, per quanto modesta, illustrazione».[64] Che si trattasse di un mero atto di cortesia oppure di un giudizio proferito senza avere notizia del discorso sviluppato da Roncoroni, può colpire che Bellezza, solitamente ricordato come castigatore degli eccessi del lombrosismo,

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

concedesse così largo credito a un volume di tal fatta. Del resto, anche nel suo *Genio e follia di Alessandro Manzoni* Bellezza avrebbe dichiarato di voler denunciare «al tribunale del buon senso […] non tanto le teorie lombrosiane, quanto le esagerazioni a cui i loro seguaci le hanno spinte».[65] Anche questo dato invita a riflettere sull'estrema complessità delle interazioni fra lombrosiani e anti-lombrosiani in quegli anni.

4. Conclusioni

Il caso clinico di Tasso è stato effettivamente terreno d'incontro fra due metodi – quello erudito-documentario e quello medico-antropologico – i quali spesso si sovrapposero e produssero una lettura patologica dell'artista destinata a influenzare anche il giudizio estetico sulla sua opera; Lombroso, Roncoroni e Bellezza arrivarono persino a fondere rilievi di tipo patologico a veri e propri giudizi stilistici. Gli scienziati dell'Ottocento potevano guardare alla stessa degenerazione come fonte dell'energia che, da una parte, alimentava l'invenzione poetica del genio, dall'altra la minava e consumava. Sino a che il credito concesso agli studi sugli alienati durò, le perizie mediche su evidenze documentarie potevano avere, anche per storici della letteratura quali Solerti (o D'Ovidio), valore dimostrativo analogo a quello dei dati storici. Benedetto Croce fu tra i primi e più lucidi contestatori di questa non così sorprendente alleanza fra discipline 'positive'.

Sebbene la questione non sia mai così chiaramente inquadrata dagli studi proposti in questo *excursus*, al centro delle indagini patografiche ottocentesche su Tasso sembrano esserci domande profonde e legittime: qual è, se esiste, il nesso tra malattia mentale e creatività letteraria? È un caso che questa nasca spesso in condizioni di vulnerabilità psichica, di crisi, di sofferenza?

Le patografie ottocentesche, ingenue quando leggono testi e documenti come sicuro e affidabile catalogo di sintomi, tentano dunque di rispondere a quesiti che la teorizzazione novecentesca avrebbe continuato a ritenere centrali (e che sono, parrebbe, complessivamente aggirati dalle odierne ricerche). Anche oggi, pur lontanissimi dalle ambizioni diagnostiche degli alienisti, gli studi di storia letteraria si fregiano di aderire al dato oggettivo, dovendo però costantemente negoziare il proprio rapporto con l'obiettività vera o presunta dei loro oggetti di studio: le carte d'archivio, gli autografi, la scrittura intesa nei suoi aspetti materiali e merceologici. La vicenda patografica di Tasso ci ricorda quanto sia facile ridurre la complessità del reale al proprio paradigma di lettura, e quanto sia infondata la pretesa di eliminare, pure ancorandosi al dato positivo, i rischi di interpretazioni arbitrarie. Al di là del giustificato rifiuto novecentesco per ogni forma di determinismo fisiologico, non è da escludere che il silenzio così lungamente gravato sugli studi qui presi in esame sia, almeno in parte, imputabile alla percezione di una sottile – e pericolosa – continuità tra riduzionismi passati e presenti.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

Note

1 Solerti 1895, I p. 836. Il presente saggio rientra nelle ricerche svolte nel quadro del PRIN 2022 *Literature and Sciences in the 'Nuova Italia' (1848-1915): Psychology, Anthropology, Medicine* e del PRIN 2022 PNRR *Theorizing the Passions: Paolo Mantegazza, his cultural network and 19th-century Italian Literature*.

2 Solerti 1887: 435.

3 Croce 1947, II: 101.

4 Croce 1907.

5 Ivi: 180.

6 Solerti 1895: 861: «Mentre questi studi si seguivano, si erano impadroniti dell'argomento attraente, perché misterioso, i medici».

7 Basti rimandare qui alle monografie dello statunitense Richard Henry Wilde (1789–1847) e dello svizzero Victor Cherbuliez (1829-1899): Wilde, 1842; Cherbuliez 1864. Il solo tentativo recente di ricostruzione del dibattito patografico su Tasso è quello di Cabras–Lippi 2007.

8 Solerti 1895: 850. Sull'amore di Tasso per «Leonora» vedi Brusoni 1971: 80 sgg. e *passim*.

9 Giacomazzi, nato e morto a Bedizzole, studiò medicina presso le Università di Pavia e Padova, dove si laureò nel 1813. Divenuto medico assistente presso l'Ospedale Maggiore di Brescia, nel 1819 vinse la condotta medica del comune suburbano di S. Alessandro. Afflitto da problemi di salute, dovette abbandonare la pratica intensiva nel 1826, ritirandosi infine nella casa paterna a Bedizzole. Noto soprattutto per le sue ricerche sulle infiammazioni e sulle gangrene, Giacomazzi si dedicò anche a studi letterari. Sul G. si veda la voce biografica di Antonio Fappani in https://enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=GIACOMAZZI_Stefano.

10 Giacomazzi 1827: 194.

11 Ivi: 195: «[Giacomo:] Abbiamo già provato essere stato il Tasso un melancolico: non è vero? [Giovita:] Verissimo. [Giacomo:] Odano mo, che dice Areteo dei melanconici? Egli dice che essi acquistano in alcune circostanze una singolare finezza nella vista e nel tatto, e veder ponno e sentire oggetti, che sfuggono ai sensi naturali degli altri uomini».

12 Verga 1845; poi riproposto in Verga 1896-1897, III, pp. 188-197. Su Verga si veda Zocchi 2020.

13 Verga 1897: 152.

14 Verga 1845, pp. 38-39.

15 Ivi: 39: «In questo mio scritto ebbi cura di esporre i pensieri e i sentimenti del Tasso colle sue stesse parole cavate particolarmente dalle lettere famigliari e qui distinte con carattere corsivo, e le azioni e le diverse circostanze della sua vita, colle parole de' biografi più accreditati e specialmente del Manso».

16 Ivi: 41.

17 Vedi Chiarugi 1793-1794. Su Chiarugi si veda Scapini 1966; Cabras–Campanini–Lippi 1993.

18 Verga 1845, pp. 43-44.

19 Ivi: 47: «Coloro che per pronunziar il giudizio di pazzia vogliono il naufragio totale della ragione, sicché non si vegga più un atto, non si oda più un detto che sia dalla medesima regolato, saran lontani dal dichiarar pazzo un uomo che durante la sua infermità scrisse tante cose sensate e fu ambito da tante corti d'Italia; ma chi ha qualche pratica dei matti e sa poter qualche volta il delirio limitarsi ad una sola idea o ad una determinala serie d'idee, rimanendo nel resto affatto sana la mente; chi sa che questo parziale delirio può anche lasciar non brevi lucidi intervalli, non dubiterà che qui si tratti di vera pazzia».

20 Ivi, pp. 48-49.

21 Ivi: 47. Ma si veda anche Verga 1897, pp. 117-118: «Io non contesto le grandi analogie della ragione con la pazzia. Dirò anzi che la pazzia fino a un certo punto può vivere abbracciata col genio, confermando la verità del volgare adagio: *gli estremi si toccano*. […] È noto del resto che in Gerolamo Cardano, in Torquato Tasso, in Gian Giacomo Rousseau e in altri molti i lampi del genio si avvicendavano colle tenebre della pazzia».

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

22 D'Ovidio 1878, pp. 236-237 nota 1: «Proseguendo durante la stampa le indagini bibliografiche sul mio argomento, m'è accaduto di riconoscere, con un compiacimento che ognun certo troverà legittimo, che l'opinione da me sostenuta è press'a poco l'opinione anche dell'illustre alienista prof. A. Verga […]. Ho anche potuto leggere il prolisso lavoro di Stefano Giacomazzi […]; ove non mancano giuste osservazioni, benchè prive di quella coerenza e di quella rettitudine di deduzioni, senza cui non è possibile risolvere compiutamente alcuna questione. – [Quanto a quelli poi che non vogliono credere alla pazzia del Tasso, perché credendovi temerebbero di far torto al gran poeta, si sarebbe ben imbrogliati a convertirli! Almeno si degnino di riflettere, che, poiché le pazzie del Tasso sono innegabili, è cosa molto più rispettosa per la fama del poeta l'attribuirgli anche la pazzia, che il creder ch'egli facesse tante stravaganze essendo in cervello!]».
23 Tasso 1852-1855.
24 Cardona 1873.
25 Cardona 1878. Cardona aveva anticipato a Verga una prima versione dell'articolo il 18 aprile 1878, con preghiera di segnalargli eventuali correzioni; la lettera è consultabile presso il sito dell'Archivio Storico della Psicologia Italiana: https://www.aspi.unimib.it/it/data/oggetti/10408-cardona-filippo.
26 Cardona 1873: 410.
27 Girolami 1873.
28 Aliverti 2001.
29 Girolami 1873: 19.
30 Ivi: 23.
31 Rothe 1879a: 111-205. Cfr. inoltre Rothe 1879b; Rothe 1895.
32 Solerti 1895: 862.
33 Zanobio–Armocida 1983.
34 Corradi 1881; Corradi 1884; Corradi 1885.
35 Corradi 1881: 306-307.
36 Ivi: 309.
37 Ivi: 305.
38 *Ibidem.*
39 *Ibidem*; il rimando è a Girolami 1873: 19 (passo sopra citato).
40 Corradi 1884: 681. Cfr. anche Solerti 1895: 864.
41 Ivi: 865-866. Cfr. anche Corradi 1885: «Come prima, anche negli ultimi nove anni, nelle tregue, nei momenti di calma il malato era in grado di poetare e filosofare; ma sebbene non l'assalissero più i furori d'una volta e la perturbazione mentale prendesse forma più mite o depressa, intepidivasi l'estro ed il nerbo della mente s'allentava. La critica letteraria va d'accordo in ciò con la fisiologia e la patologia, perocché non poteva, dopo tanto travaglio del corpo o dello spirito, tanto logorio di forze, riuscire la *Gerusalemme conquistata* migliore della liberata; né il giovanile alloro dell'*Aminta* poteva rinverdire nel *Mondo creato*, languido parto di età precocemente senile».
42 Tebaldi 1884. Su Tebaldi si veda il profilo offerto in https://www.aspi.unimib.it/it/data/entita/320-augusto-tebaldi.
43 Si pensi al caso di Renda 1895a, che si concentrava per l'appunto sul delirio religioso tassiano.
44 Lombroso 1872: 37-41.
45 Lombroso 1882: 230.
46 Cfr. Rondini 2001: 27: «Il lavoro [*Genio e follia*, *ndr*.] si conclude nel ribadire la differenza tra i geni alienati e non, nell'invito a rispettare chi è afflitto dalla follia ma anche a considerare, con un tocco moralistico, come molti grandi uomini siano in realtà dei disadattati».
47 Cartolina da Torino del 9 gennaio 1895 «All'on. prof. | Andrea Verga | Senatore del Regno |

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

Milano»: «Caro Senatore, un mio assistente (d.r Roncoroni) vuole studiare la *pazzia di Tasso* e vorrebbe cominciare dal leggere la Sua monografia. Potrebbe Ella prestarcela per 24 ore? Buon anno, Tutto Suo. C. Lombroso». Vedi: https://www.aspi.unimib.it/it/data/oggetti/10626-lombroso-cesare. Sull'opposizione di Verga alle tesi di Lombroso sulla «fossetta cerebellare» presente nei casi di criminalità congenita si veda ad esempio Milicia 2014: 40-42.

48 https://lombrosoproject.unito.it/epistolario-dettaglio/?id=3267

49 Roncoroni 1896.

50 La quarta parte, espressamente nominata *Appendice*, sviluppava alcune *Considerazioni sulla paranoia*.

51 Ivi: 2.

52 Ivi: V.

53 Ivi: 131.

54 Ivi: 148.

55 Ivi: 155.

56 D'Ovidio 1878: 269: «Il Tasso non fu né un grande intelletto, né un gran carattere. L'osservazione acuta e profonda della natura, ovvero quella del carattere e del cuore umano, che è ciò che fa il grande scienziato o il gran poeta drammatico o il gran romanziere, gli mancarono. Il suo spirito era vivace, pronto, soavemente malinconico, ma superficiale e fantastico; perciò poté solo riuscire nella rappresentazione di un immaginario mondo epico, in cui non si richiedevano i caratteri più veri e profondi della natura umana. Il suo animo non era grande, non visse per nessuna grande idea o sentimento, non s'interessò né sofferse pel trionfo di nessun'idea civile, politica, o morale, o scientifica, o religiosa. Le sue aspirazioni erano, come s'è visto, affatto circoscritte alla sua persona. Il sentimento stesso in lui non aveva proprio niente di largo e di caritatevole: era una mera superstiziosa paura e una smania irrequieta ch'egli aveva per la salvazione dell'anima sua». Cfr. Solerti 1895: 864.

57 Roncoroni 1896: 156: «Io non devo qui studiare a fondo il valore artistico delle opere del Tasso: questo non è il mio scopo e non può esserlo. Ma, come a questione del genio interessa non meno di quella della paranoia, è bene determinare almeno per sommi capi i caratteri del genio del poeta per poterlo mettere in rapporto colle alterazioni psichiche. Già abbiamo veduto che il Tasso non si può affatto considerare come un innovatore, sebbene il Prinzivalli dica che nella *Gerusalemme* fece una sovrana riforma dell'epica. Egli concepì questa in un modo diverso dal Trissino, da Bernardo Tasso, dall'Ariosto, ma tuttavia non si può dire che abbia aperto nuove vie all'epica; sappiamo già che egli mirava piuttosto ad essere un eccellente imitatore che non un creatore. I lati nuovi che troviamo nella sua musa ci permettono di considerarlo come poeta originale ma non come innovatore. La differenza è abbastanza sensibile per non dovervi insistere. Basta nel campo musicale confrontare Wagner con Catalani, per afferrarla. Né anche possiamo ammettere che il Tasso sia dotato d'ima sublime idealità. Non sembra che dal complesso dell'opera e da ogni sua parte emerga un altissimo ideale. E chi paragoni l'opera di Dante colla sua se ne convince facilmente. Manca anche nel poeta la forza e nella concezione generale e nella forma. Il verso del Tasso (anche quando non è manierato), se è grave e sonoro, non ha quella potenza di ritmo e d'idea che noi troviamo in Dante; e il suo stesso capolavoro appare come una pagina di storia artisticamente narrata, ma non come una superba concezione. Né pure possiamo considerare l'arte del Tasso come complessa. I suoi personaggi non ci appaiono come nei drammi dello Shakespeare studiati da tutti i lati; il Tasso non considera che alcuni degli aspetti di un carattere e delle manifestazioni della vita. […] Mancano quindi al Tasso gli attributi del poeta sommo, e non potremo metterlo certo a pari con Dante e con Shakespeare. Bene però può schierarsi tra i grandi Poeti».

58 Niceforo 1898; Renda 1895b: 429-445; D'Alfonso 1896.

59 Roncoroni 1896: 188.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

60 Ivi: 192: «Tutti questi fatti devono farci abbandonare l'idea che nel Tasso la pazzia fosse acquisita, o dovuta alle eccessive fatiche intellettuali, o ai patemi d'animo, e nemmeno a malattie insortegli in età adulta; queste cause non furono che occasionali. L'alterazione era invece in lui congenita: questo possiamo assicurarlo, sebbene ci manchino in gran parte dati sulla sua famiglia: sappiamo solo che gli zii materni non dovevano avere il senso morale integro, se poterono appropriarsi la dote materna che era dovuta al poeta, che il padre era un uomo geniale e che da molti lustri la famiglia del Tasso era celebre per avere ristorato l'uso delle poste».

61 Bellezza 1897; Bellezza 1898.

62 Bellezza 1897: 80.

63 *Ibidem*: «Già i primi critici dell'autore della Gerusalemme – che furono anche per avventura i più severi e parziali – ebbero ad appuntargli la tendenza all'esagerato ed al falso, che fa di lui un precursore, sebbene non il primo né l'immediato, della pleiade secentistica». In realtà questa tesi si affermò soprattutto a cavallo tra Sei e Settecento, ai tempi della polemica tra Dominique Bouhours e Giovan Gioseffo Orsi: sulla questione vedi Viola 2001.

64 Bellezza 1897: 2.

65 Si legga l'*Avvertenza* premessa a Bellezza 1898. Sulla complessità del rapporto tra l'opera di Bellezza e quella di Lombroso rimando al saggio di Claudia Bonsi raccolto in questo volume e a quello di Marika Boffa nel successivo.

Bibliografia

Aliverti, M. (2001), *Girolami, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LVI, pp. 520-523

Bellezza, P. (1897), *Uso ed abuso di alcuni aggettivi nel Tasso*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXIX, pp. 80-100

Bellezza, P. (1898), *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, Milano, Cogliati.

Brusoni, G. (1971), *La gondola a tre remi*, a cura di Franco Lanza, Milano, Marzorati.

Cabras, P. L. – Lippi, D. (2007), *La Patobiografia e il caso Torquato Tasso*, «Medicina nei Secoli - Arte e Scienza», XIX, 2, pp. 475-480.

Cabras, P. L. – Campanini, E. – Lippi, D. (1993), *Uno psichiatra prima della psichiatria. Vincenzio Chiarugi ed il trattato «Della pazzia in genere, e in specie», 1793-1794*, Firenze, Scientific Press

Cardona, F. (1873), *Studi sopra del Tasso alienato*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», vol. XXII, 1873, pp. 387-410

Cardona, F. (1878) *Di nuovo sul Tasso. Al chiariss. prof. Andrea Verga*, «Il Buonarroti», vol. XII, p. 146

Cherbuliez, V. (1864), *Le prince Vitale. Essai et récit à propos de la folie du Tasse*, Paris, M. Lévy Frères

Chiarugi, V. (1793-1794) *Della pazzia in genere, e in specie. Trattato medico-analitico con una centuria di osservazioni*, 3 voll., Firenze, Luigi Carlieri (rist. an. in un volume Roma, Vecchiarelli, 1991).

Corradi, A. (1881), *Le infermità di Torquato Tasso: studio letto in parte nelle adunanze 5 giugno 1879 e 29 luglio 1880*, «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, classe di Scienze matematiche e naturali», vol. XIV, pp. 301-373

Corradi, A. (1884), *Torquato Tasso nello Spedale di Sant'Anna secondo nuovi documenti*, «Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. XVII, pp. 679-683

Corradi, A. (1885), *Le ultime infermità e gli ultimi anni di Torquato Tasso*, «Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. XVIII, pp. 839-841

Croce, B. (1907), *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, «La Critica», vol. V, pp. 177-190

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25740

Croce, B. (1947), *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, 2 voll., Bari, Laterza, 1947
D'Alfonso, N. R. (1896), *Note psicologiche ai drammi di Shakespeare (Macbeth–Amleto)*, Roma, Fratelli Bocca
D'Ovidio, F. (1878), *Il carattere, gli amori e le sventure di Torquato Tasso (1869 e 1875)*, in D'Ovidio, F., *Saggi critici*, Napoli, D. Morano, pp. 185-271
Giacomazzi, S. (1827), *Dialoghi sopra gli amori, la prigionia, le malattie ed il genio di Torquato Tasso con un discorso intorno alle ultime sue opere*, Brescia, Presso Francesco Cavalieri
Girolami, G. (1873), *Riscontri psichiatrici sull'indole morale di Torquato Tasso. La mania amatoria raffigurata nell'Orlando Furioso*, Roma, Tipografia Mugnoz
Lombroso, C. (1872), *Genio e follia*, Milano, Gaetano Brigola
Lombroso, C. (1882), *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia*, Torino, Bocca
Milicia, M. T. (2014), *Lombroso e il brigante. Storia di un cranio conteso*, Roma, Salerno
Niceforo, A. (1898), *Criminali e degenerati nell'Inferno dantesco*, Torino, Bocca
Renda, A. (1895), *Del fattore religioso nella vita e nelle opere di T. Tasso*, Caserta, Premiato Stab. Tip. Sociale
Renda, A. (1895), *Psicologia Shakespeariana. Pericle Principe di Tiro*, «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», vol. X, pp. 429-445
Rondini, A. (2001), *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, p. 27
Roncoroni, L. (1896), *Genio e pazzia in Torquato Tasso*, Torino, Bocca
Rothe, A. (1879a), *Torquato Tasso. Eine psychiatrische Studie*, «Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie», vol. XXXV, pp. 111-205
Rothe, A. (1879b), *Król Lear. Studyum psychologiczne*, Warszawa, drukiem Władysława Dębskiego
Rothe, A. (1895), *Johann Wasilewitsch IV, genannt der Grausame. Eine psychiatrische Studie*, Leipzig und Wien, F. Deuticke
Scapini, A. (1966), *La pazzia nell'interpretazione di Vincenzo Chiarugi, 1759-1820*, Pisa, Giardini
Solerti, A. (1887), *«Anche Torquato Tasso?»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. IX, pp. 431-440
Solerti, A. (1895), *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino; Roma, E. Loescher
Tasso, T. (1852-1855), *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, 5 voll., Firenze, Le Monnier
Tebaldi, A. (1884), *Ragione e pazzia*, Milano, U. Hoepli
Verga, A. (1845), *Sulla lipemania del Tasso. Frammento d'un lavoro sulle allucinazioni*, «Giornale dell'I. R. Istituto Lombardo di Scienze Lettere ed Arti», vol. XI, pp. 38-54
Verga, A. (1896-1897) *Studi anatomici sul cranio e sull'encefalo, psicologici e freniatrici*, 3 voll., Milano, Stab. tip. ditta F. Manini-Wiget
Verga, A. (1897), *Frenopatia generale (1876)*, vol. II, 3 voll., Milano, Stab. tip. ditta F. Manini-Wiget
Viola, C. (2001), *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini.
Zanobio, B. – Armocida, G. (1983), *Corradi, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXIX, pp. 313-315
Zocchi, P. (2020), *Verga, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XCVIII, https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-verga_(Dizionario-Biografico)/

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

Vittorio Alfieri e la teoria lombrosiana del genio. Gli studi psicopatologici di Giuseppe Antonini e Leonardo Cognetti De Martiis

Matteo Navone

Università di Genova
Corresponding author e-mail: matteo.navone@unige.it

Abstract

A fine Ottocento, la personalità e l'opera di Vittorio Alfieri, così come quelle di altri scrittori italiani, divennero oggetto delle attenzioni di Cesare Lombroso e di alcuni psichiatri suoi allievi. Il principale esito di questi studi è rappresentato dalla monografia *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici* (1898), che riunisce due saggi firmati da Giuseppe Antonini e Leonardo Cognetti De Martiis, nei quali, sulla scorta delle teorie lombrosiane, Alfieri viene descritto come un genio affetto da frequenti attacchi epilettici. Lo studio di Antonini, in particolare, si concentra sulla *Vita* di Alfieri, interpretando il suo nomadismo, gli scatti d'ira e la presunta mancanza di forza di volontà come sintomi di questa condizione. Questi studi generarono un dibattito che coinvolse psichiatri, antropologi e critici letterari, tra i quali Giuseppe Sergi e Rodolfo Renier.

At the end of the 19th century, the personality and work of Vittorio Alfieri, as well as those of other Italian writers, became a subject of interest for Cesare Lombroso and some of his pupils. The main outcome of these studies is represented by the monograph *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici* (1898), which brings together two essays by Giuseppe Antonini and Leonardo Cognetti De Martiis, in which, on the ground of Lombroso's theories, Alfieri is described as a genius suffering from frequent epileptic seizures. Antonini's study focuses on Alfieri's *Vita*, interpreting his nomadism, outbursts of anger and alleged lack of willpower as symptoms of this condition. These studies generated a debate involving psychiatrists, anthropologists and literary critics, including Giuseppe Sergi and Rodolfo Renier.

Keywords

Cesare Lombroso, the man of genius, genius and insanity, epilepsy, criminal anthropology, psychopathology, psychiatry and literature, Vittorio Alfieri, Vita scritta da esso, Misogallo

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

Tra gli scrittori italiani che, loro malgrado, furono oggetto di diagnosi psichiatrica da parte degli esponenti della cosiddetta 'critica patologica', compare anche Vittorio Alfieri. La cosa non può certo sorprendere, se si pensa ai molti fattori che ne facevano un soggetto ideale per questa tipologia di studi: la sua personalità dirompente, la spiccata tendenza all'autobiografismo e all'ostensione letteraria del sé, il ruolo centrale che la sua figura e la sua opera occupavano nella cultura letteraria italiana dell'Ottocento e, dunque, nel *background* culturale in cui si erano formati tanto Lombroso e i suoi discepoli quanto il pubblico a cui essi intendevano rivolgersi.[1] La personalità di Alfieri ispirò così, tra fine Ottocento e inizio Novecento, un dibattito tra psichiatri, antropologi e letterati originato dalla pubblicazione, nel 1898, della monografia *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici*, firmata a quattro mani da Giuseppe Antonini e Leonardo Cognetti De Martiis. Accolta con non poche perplessità già dai contemporanei e giudicata, a maggior ragione, «sconcertante» dalla critica moderna,[2] l'opera costituisce tuttavia una delle testimonianze più interessanti della breve ma intensa stagione degli studi lombrosiani applicati all'ambito della critica letteraria.

Prima di analizzare il lavoro di Antonini e Cognetti, è opportuno precisare che il primo a mettere Alfieri sul lettino psichiatrico fu proprio Cesare Lombroso, che in gioventù pare sia stato un grande lettore del trageda, maestro per lui, come per tanti suoi coetanei, di poesia e di passione civile.[3] Di queste letture giovanili Lombroso dovette ricordarsi quando, nelle diverse rielaborazioni della sua teoria sull'uomo di genio, incluse anche Alfieri nella sterminata galleria di artisti e intellettuali convocati per esemplificare le varie manifestazioni fisiche e psichiche della genialità.[4] In linea con il *modus operandi* del fondatore dell'antropologia criminale, si tratta per lo più di brevi o brevissime menzioni, basate su riscontri biografici acriticamente affastellati: prendendo come riferimento la sesta e ultima edizione dell'*Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (1894), Alfieri vi compare come esempio della magrezza e delicatezza fisica dei geni, della loro propensione al celibato e della loro predisposizione alle convulsioni, alle allucinazioni, ai deliri e agli attacchi epilettici che, tipicamente, precedevano le creazioni del loro estro.[5] Un più ampio ritratto è dedicato alla melanconia e alla misantropia alfieriane, ma sempre con un gusto aneddotico, incurante della citazione delle fonti:

> Alfieri negli ultimi anni non si lasciava vedere da nessuno; coi servi non parlava mai. […] Allorché si adirava col servo, era una furia, e poi medicava con una moneta che lasciava sul tavolino i calci che gli aveva dati; ed il servo doveva pigliarsela cheto cheto che non paresse suo fatto, e guai a lui se si avvisava di ringraziarnelo. […] Quando aveva visite, si occupava, per non istar ozioso, a legar libri ed a fare qualche altra cosa di simile.
>
> Coi forestieri, per quanto famosi, egli non era mai cortese. Raccontano che essendo di passaggio a Firenze il celebre Mezzofanti, questi fu presentato all'Alfieri dalla contessa D'Albany; egli si scaldava, ritto in piedi, dinanzi al camino che teneva acceso in qualunque stagione. Alla presentazione rispose appena con un cenno del capo, e non disse mai una parola. La contessa, sebbene avvezza a simili accoglienze, parlava coll'ospite studiandosi di divagarlo e di cavar fuori qualche parola dall'Alfieri. E per stimolarlo prese a discorrere del teatro tragico francese; ma il selvaggio Astigiano a quell'antifona volse le spalle e compendiò il suo giudizio sui tragici francesi con una parola... con quella parola che doveva poi rendere immortale Cambronne.[6]

Ad Alfieri è riservato anche un capitoletto inserito nella terza parte del successivo *Genio e degenerazione* (1897), intitolata ai *Nuovi geni alienati*, che consiste però, dichiaratamente, in una serie di anticipazioni tratte da «una stupenda monografia su Alfieri del Dottor Antonini, che fra poco vedrà la luce»: Lombroso si riferisce, evidentemente, allo studio che sarebbe stato edito in volume l'anno seguente, indicato, nelle note, con un titolo che sarà poi modificato, *Studio su Alfieri*.[7] Questo lancio editoriale non stupisce, in quanto il volume di Antonini e Cognetti nacque proprio grazie alla sapiente regia di Lombroso, come il 'maestro' stesso rivela nell'ampia prefazione a sua firma, in cui precisa di essere stato lui a convincere i due «ammirati alienisti»[8] a pubblicare unitariamente i loro studi e di essere persino intervenuto con alcuni tagli su quello di Cognetti, sebbene concordati con l'autore e motivati dalla volontà di evitare ripetizioni tra le

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

due ricerche.[9] Lombroso approfitta della prefazione anche per portare avanti alcuni dei suoi tanti fronti polemici, biasimando la diffidenza e la mancata collaborazione agli studi psicopatologici sul genio da parte dei «letterati» – con l'unica, seppur parziale, eccezione di Arturo Graf[10] – e rintuzzando le obiezioni alle sue teorie mosse da Max Nordau, Paolo Mantegazza e dal critico letterario Vincenzo Reforgiato, ovvero alcuni tra i nomi con i quali, già l'anno precedente, aveva discusso nelle pagine di *Genio e degenerazione*.[11]
Il *patronage* lombrosiano di questa iniziativa editoriale trova ulteriore conferma nella sua pubblicazione presso i fratelli Bocca di Torino, casa editrice di fiducia dello scienziato veronese, ma anche nell'ulteriore anticipazione dello studio di Antonini pubblicata, sempre nel 1898, all'interno di un periodico scientifico diretto, assieme ad altri, dallo stesso Lombroso, l'«Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale».[12] Gli *Studi psicopatologici* su Alfieri si inseriscono dunque a pieno titolo nella batteria di analisi psichiatriche su celebri scrittori e artisti pubblicate da discepoli o sodali di Lombroso, con l'intento di «convalidare»[13] e integrare le tesi del maestro, ma anche di perseguire, grazie al collegamento tra scienza e letteratura, due ulteriori obiettivi: dimostrare l'applicabilità del metodo lombrosiano ai più diversi ambiti del sapere e contribuire alla sua diffusione presso un pubblico non specialistico ma culturalmente curioso, in coerenza con l'importanza attribuita da Lombroso alla divulgazione della proprie teorie.[14]
Passando a parlare del saggio di Antonini, vale la pena fornire qualche minimo dato biografico sull'autore, figura tutt'altro che secondaria nel panorama della psichiatria italiana a cavallo tra XIX e XX secolo. Milanese di nascita, allievo di Lombroso, come medico contribuì al progresso degli studi sulla pellagra, mentre come psichiatra – disciplina di cui esercitò anche la libera docenza all'Università di Modena – introdusse importanti novità nella tecnica e nell'edilizia manicomiale, in particolare ideando e organizzando il manicomio di Sant'Osvaldo a Udine, «primo esempio in Italia di ospedale psichiatrico senza cinta murata»;[15] si arruolò inoltre come maggiore medico volontario durante la Prima guerra mondiale e, in questa circostanza, si dedicò allo studio delle correlazioni «tra le conseguenze dei fatti bellici e le malattie mentali».[16]
Lo studio psichiatrico di Antonini occupa lo spazio maggiore all'interno del volume e consiste, principalmente, in un attento esame dell'autobiografia alfieriana. La scelta di indagare la psiche di Alfieri attraverso le pagine della *Vita* ricalca fedelmente il metodo inaugurato da Lombroso, sia nell'utilizzo preferenziale di dati raccolti da fonti autobiografiche o epistolari, sia nella modalità di approccio a tali testimonianze, considerate, senza particolari dubbi, depositarie di verità sincere e oggettive.[17] A tal proposito, si legga quanto Antonini premette al suo studio:

> Ma noi abbiamo pure, anche per coloro che vissero in età lontane, la prova materiale dei loro pensieri e sentimenti, nella quale resteranno indubbiamente impresse le traccie [sic] della loro costituzione psichica, del loro carattere, dei loro stati morbosi, ecc. E queste prove materiali sono gli scritti di cui è tanta l'importanza ed il significato sintomatologico che in clinica mentale si può *con sicurezza*, dall'esame solo di essi, risalire al diagnostico di talune forme morbose, e l'analisi del loro contenuto può in molti casi rivelarci i disturbi più profondi e segreti dell'ideazione.
> Per un artista poi, e per un artista *sincero* come l'Alfieri, in cui lo scritto non può [fare] a meno di essere il prodotto *spontaneo* dell'animo, questa prova materiale acquista un immenso valore, sia essa l'opera d'arte propriamente detta la manifestazione geniale, siano le lettere private, le memorie, l'autobiografia.[18]

C'è qualcosa che si può anche condividere in queste parole, nella misura in cui si possono riferire all'effettiva propensione di Alfieri a far mostra di sé, non solo nelle lettere e negli scritti memorialistici, ma anche nelle opere poetiche. Lasciano invece perplessi, ovviamente, la completa fiducia nella sincerità dell'autore e la convinzione che ogni suo testo costituisca un'espressione spontanea e immediata del suo mondo interiore, priva di qualsiasi filtro. Si tratta certo di un equivoco sotteso a ogni applicazione delle teorie lombrosiane al testo letterario,[19] ma al quale è particolarmente esposto chi si esercita su un'opera come la *Vita*, che Alfieri dissemina di descrizioni dei propri stati fisici ed emotivi e di tentativi di auto-

spiegazioni (o auto-diagnosi) degli stessi. Una caratteristica ben nota della scrittura alfieriana che, per noi, è facilmente riconducibile a quella propensione all'analisi memoriale del sé, intesa anche come approccio conoscitivo all'uomo in universale, che si diffuse nella cultura europea tra la fine del Seicento e il Settecento, segnando la nascita del moderno concetto di autobiografia;[20] ma un lettore come Antonini poteva invece più facilmente scorgervi, saltando una quantità di passaggi intermedi, una sorta di anticipazione della moderna psichiatria, nonché una manifestazione del genio di Alfieri:

> Se l'Alfieri avesse avuto conoscenza dello sviluppo moderno della psichiatria, e si fosse, nello scrivere la propria vita, imposto di tener conto dei dettami della clinica per fornire ad un medico gli elementi di un diagnostico, certo non avrebbe potuto essere così felice e profondo nella scelta dei fatti che espone, e così acuto nella penetrazione del valore psicologico di minimi particolari, quanto colla *geniale* intuizione ha potuto fare nell'autobiografia, precorrendo di un secolo il movimento scientifico attuale.[21]

Anche la scelta di Alfieri di cominciare il racconto della sua vita partendo dalla *puerizia* – altro caposaldo dell'autobiografismo settecentesco – diventa, agli occhi di Antonini, un'ulteriore anticipazione della modernità, tanto che la massima con cui si chiude la prima epoca della *Vita* – «Questo primo squarcio di una vita (che tutta forse è inutilissima da sapersi) riuscirà certamente inutilissimo per tutti coloro, che stimandosi uomini si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino» (I 5)[22] – viene citata dall'alienista in funzione di «ammonimento per chi disprezza il metodo biologico nello studio della personalità umana».[23]

Lo studio di Antonini è suddiviso in dieci capitoli, i primi otto dei quali seguono sostanzialmente la trattazione cronologica della *Vita*, mentre nel nono e nel decimo l'approccio biografico lascia il campo all'analisi fisiognomica e allo studio grafologico, condotti rispettivamente sul notissimo ritratto di Alfieri realizzato da François-Xavier Fabre nel 1793 (un particolare del quale compare anche nella copertina del volume e poi nella prima tavola, che precede immediatamente il frontespizio) e su alcune riproduzioni fotografiche di autografi alfieriani conservati alla Biblioteca Civica di Torino e alla Medicea Laurenziana di Firenze.

Parto dalla sezione più ampia, quella biografica, senza ripercorrerne tutte le argomentazioni, ma limitandomi ad alcuni spunti di particolare interesse, soprattutto per verificare come Antonini si sforzi in ogni modo di dimostrare la piena riconducibilità del caso alfieriano entro la tipizzazione del genio lombrosiano. Lo si vede bene già a proposito della «nevrosi epilettica» che Antonini considera «dominatrice della condotta» di Alfieri e «determinatrice del [suo] genio»[24] e di cui rintraccia nella *Vita* varie manifestazioni, sia fisiche sia psichiche. Sul primo versante, l'alienista dà rilievo soprattutto al racconto della grave «malattia» patita da Alfieri a seguito della tormentata relazione amorosa con la nobildonna torinese Gabriella Falletti, così descritta nel cap. XIV dell'*Epoca terza*:

> Nel lungo tempo che durò questa pratica [la relazione con la Falletti], arrabbiando io dalla mattina alla sera, facilmente mi alterai la salute. Ed in fatti nel fine del '73 ebbi una malattia non lunga, ma fierissima […]. Cominciò con lo dar di stomaco per ben trentasei ore continue […]. I medici, temendo l'infiammazione, mi cacciarono sangue dal piede, e immediatamente cessò lo sforzo di quel vomito […], ma mi si impossessò una tal convulsione universale, e subsultazione dei nervi tutti, che a scosse terribili ora andava percuotendo il capo della testiera del letto, se non me lo teneano, ora le mani e massimamente i gomiti, contro qualunque cosa vi fosse stata aderente. Né alcunissimo nutrimento, o bevanda, per nessuna via mi si poteva far prendere, perché all'avvicinarsi o vaso o istromento qualunque a qualunque orifizio, prima anche di toccare la parte era tale lo scatto cagionato dai subsulti nervosi, che nessuna forza valeva a impedirli; anzi, se mi voleano tener fermo con violenza era assai peggio, ed io ammalato dopo anche quattro giorni di totale digiuno, estenuato di forze, conservava però un tale orgasmo di muscoli, che mi venivano fatti allora degli sforzi che non avrei mai potuti fare essendo in piena salute.[25]

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

Una sintomatologia siffatta non poteva non accendere l'interesse di Antonini, che la identifica come «accesso di epilessia psico-motoria»[26] – un accesso durato, in base al racconto alfieriano, ben sei giorni![27] – e come episodio spartiacque nell'evoluzione della degenerazione nevrotica dello scrittore. Con esso infatti, secondo l'alienista, si esaurì «il complesso di impulsioni, di energie, di ansie, di irrequietezze» che aveva contraddistinto la giovinezza di Alfieri, facendo sì che «il suo cervello, in un funzionamento meno agitato e tumultuoso, si orientasse decisamente verso quell'ideale che già incoscientemente lo tormentava, ed al quale la sua fine struttura cerebrale lo aveva destinato»:[28] ovvero l'estro poetico, manifestatosi per la prima volta nella composizione dei versi della *Cleopatra*, abbozzati poche settimane dopo la guarigione, nel gennaio 1774.[29] Insomma, nella ricostruzione di Antonini, la conversione letteraria di Alfieri sarebbe il frutto da una trasformazione della natura epilettica dell'autore, il quale, dopo la crisi del dicembre '73, avrebbe maturato la possibilità di sfogare «l'alta tenzione nervosa» non più in manifestazioni disordinate e puramente istintuali, ma «in modo regolare, coordinato, collo studio e il lavoro psichico»,[30] ovvero l'«osservazione interiore».[31] Del resto, per Antonini il momento creativo alfieriano coincide sistematicamente con l'accesso epilettico, in piena aderenza alle tesi lombrosiane, che alcuni passi della *Vita* sembrano confermare anche a livello lessicale; Antonini cita, ad esempio, il brano in cui Alfieri rievoca la stesura d'impulso del *Panegirico di Plinio a Traiano* e della continuazione del *Principe e delle lettere*: «e pensandovi poi e ruminandone tutto l'intero giorno, come sempre mi accade allorché non so chi mi dà questa *febbre del concepire e comporre* […]. *La creazione è una febbre*, *durante l'accesso*, non si sente altro che lei» (IV 15).[32]

All'epilessia psichica vengono invece ricondotti quasi tutti i comportamenti impulsivi e al di fuori della norma, coincidenti a loro volta con alcune delle caratteristiche che, per Lombroso, contraddistinguono la psicologia dell'alienato di genio. Tra queste, Antonini ha gioco facile a riconoscere in Alfieri quella propensione al «vagabondaggio» che Lombroso annoverava tra i tratti caratteristici del genio alienato:[33] gli basta ricordare i numerosi viaggi in Italia ed Europa descritti nella *Vita* e citare passi come i seguenti, da cui traspare l'inquietudine continua che li animò:

> In tal guisa io in Firenze, perdendo il mio tempo, poco vedendo, e nulla imparando, presto tediandomivi, rispronai l'antico nostro mentore, e si partì il dì primo Decembre alla volta di Lucca per Prato e Pistoia. Un giorno in Lucca mi parve un secolo; e subito si ripartì per Pisa. E un giorno in Pisa, benché molto mi piacesse il Camposanto, mi parve anche lungo. E subito, a Livorno (III 1).[34]

> Tutto il giorno [a Napoli] io correva in quei divertentissimi calessetti a veder le cose più lontane; e non per vederle, che di nulla avea curiosità e di nessuna intendeva, ma per fare la strada, che dell'andare non mi saziava mai, ma immediatamente mi addolorava lo stare (III 2).[35]

Nella ricostruzione a posteriori della sua giovinezza, Alfieri attribuisce la frenesia nel viaggiare e l'indifferenza per le bellezze artistiche delle città italiane all'«ineducazione»[36] ricevuta all'Accademia Reale di Torino e alla propria inquieta immaturità, due condizioni dalle quali si sarebbe gradualmente emancipato nel suo percorso di formazione, soprattutto dopo la maturazione della vocazione letteraria; per Antonini, invece, questi comportamenti altro non sono che le prime manifestazioni della degenerazione nevrotica e, al contempo, dell'indole geniale di Alfieri. Alla nevrosi epilettica è ricondotta pure la tendenza, anch'essa evidente fin dalla più tenera età, alle manifestazioni parossistiche delle proprie passioni, come ad esempio gli scatti d'ira, che nel caso della violenta aggressione in Spagna ai danni del servo Elia, colpevole di avergli tirato un capello mentre lo pettinava, rasentano «l'impulsione omicida» e, dunque, il confine tra il genio e il criminale.[37] Anche i capricci infantili e gli amori tormentati sono annoverati tra i sintomi di quel prevalere dell'irrazionale sul razionale, di quella «insufficienza a padroneggiare le passioni»[38] che è un'altra caratteristica del genio lombrosiano. Sempre a Lombroso si rifanno l'influenza delle stagioni e del

clima sull'attività creativa – con tanto di tabella e cronologia delle opere, Antonini dimostra che Alfieri componeva preferibilmente nei mesi estivi e primaverili[39] – e il riscontro di atavismi tipici dei soggetti epilettici, come l'analgesia.[40]

L'aspetto più interessante del lavoro di Antonini mi sembra però un altro: in più punti del suo studio, egli sostiene, con un certo malcelato orgoglio, di poter confutare, con «criteri positivi e scientifici»,[41] l'immagine comunemente diffusa dell'Alfieri come uomo dotato di ferrea volontà, quella insomma legata al motto *Volli, sempre volli, fortissimamente volli*: immagine che, come Antonini ricorda, aveva alimentato la fortuna ottocentesca della *Vita* come lettura scolastica e pedagogica, atta a plasmare la forza di carattere delle giovani generazioni.[42] Il ragionamento di Antonini prende le mosse da una specifica definizione di *volontà*, intesa non come tenacia nel perseguire un obiettivo, ma come sinonimo di *carattere*, ovvero «il complesso della personalità individuale prodotto dall'educazione, dalle vicissitudini della vita e dalle proprietà costituzionali innate, ereditarie», dalle «cause psicologiche che ciascuno porta con sé, e delle quali […] non può rendersi conto»:[43] in questo senso, secondo Antonini, Alfieri dimostrò in più occasioni di non possedere la «forza di carattere»[44] e, dunque, di volontà sufficiente a dominare razionalmente le sue passioni. L'alienista fa molti esempi, ma uno è particolarmente significativo, perché riguarda un episodio spesso indicato come prova della ferrea volontà di Alfieri, ovvero l'espediente di farsi legare dal servo Elia alla sedia per impedirsi di tornare dalla Falletti, dopo aver deciso di non vederla più (III 15);[45] per Antonini, questo episodio comprova non già la tenacia ma la debolezza d'animo di Alfieri, costretto a farsi legare a una seggiola perché altrimenti incapace di vincere, col solo intelletto, una passione ormai avvertita come dannosa e di troncare la relazione «in forme convenienti ad un animo forte e virile».[46] Anche l'attività di scrittore rivelerebbe l'irresolutezza di Alfieri che, una volta scoperta questa sua vocazione, avrebbe rinunciato a ogni altra forma di realizzazione, come ad esempio quella di avere una famiglia:

> Sarà temerario il dirlo, ma l'Alfieri appunto perché degenerato e debole non ha tanta energia da sostenere sul teatro della vita la sua parte d'attore […], ma compreso, che egli non vi potrebbe compiere che quella di un personaggio secondario e sprovveduto degli elementi necessari alla vittoria, si mette con animo risoluto a prepararsi i mezzi invece coi quali eccitare altri sulla via che non gli è dato percorrere; e fa agire, poiché egli ne è impotente, sulla scena tragica invece che nel complesso e tumultuoso campo dell'azione reale, quelle passioni e quei sentimenti che lo turbano, lo eccitano e lo dominano tutto, ma che egli non sa tradurre in atto.[47]

L'arte alfieriana, soprattutto quella tragica, sarebbe insomma una sorta di sublimazione sia delle «giovanili eccessività passionali» (quelle prevalenti fino all'accesso epilettico del 1773) sia delle «nuove vie» non tentate nell'età virile, in virtù della scelta di convogliare tutte le sue energie sullo studio e sull'attività artistica.[48] Queste argomentazioni certo colpiscono per il ritratto anticonvenzionale che tratteggiano, ma non vanno assunte come prova di una particolare originalità di pensiero di Antonini: egli infatti, molto probabilmente, si orientò verso questa tesi per consolidare la perfetta riconducibilità della psiche alfieriana alla teoria di Lombroso, che contempla, tra i tratti psicologici del genio, anche la scarsa volontà («questi geni alienati non hanno pressoché punto carattere», aveva scritto Lombroso in uno dei suoi primi saggi sul tema).[49]

Il tema è interessante anche per il piccolo dibattito che generò tra i lombrosiani. Nell'ottobre 1903, l'antropologo Giuseppe Sergi pubblicò sulla «Rivista d'Italia» un articolo che, seppur con modi cortesi, contestava varie conclusioni di Antonini e Cognetti, tra cui quella relativa alla scarsa volitività di Alfieri; infatti, per Sergi, che definisce la *volontà* come la «coscienza», stimolata dal «sentimento», di perseguire «un fine determinato» di «carattere intellettuale», Alfieri ebbe «il volere fortissimo», proprio perché continuamente spronato da un «intensissimo […] sentire».[50] Sergi, anch'egli attivo nel campo degli studi psichiatrici sui letterati di genio (un suo saggio su Leopardi fu pubblicato proprio nello stesso anno della monografia di Antonini e Cognetti),[51] non concorda neppure con la diagnosi di epilessia, contestando la

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

spiegazione della crisi del dicembre 1773 («un accesso epilettico che duri sei giorni continui, che incominci col vomito, non esiste»)[52] e, più in generale, l'insistenza nell'interpretare ogni comportamento impulsivo come accesso epilettico:[53] per Sergi, Alfieri fu sì un «nevropatico», ma non «epilettico», bensì «isterico con tutti i segni e gli atti d'un isterico, e con la tristezza, spesso senza motivo, con l'incontentabilità, propria di tutti gl'isterici, e con l'irrequietezza non mai soddisfatta».[54] Resta comunque ben salda anche in Sergi la convinzione che, «nei suoi caratteri generali», la «dottrina lombrosiana sul genio […] non può essere meglio confermata che dall'analisi della personalità di Alfieri».[55] Antonini rispose a Sergi in un breve articolo pubblicato, sempre nel 1903, sul «Giornale di psichiatria clinica», nel quale, pur ribadendo le sue tesi, evitava lo scontro frontale, asserendo che le differenze tra le sue conclusioni e quelle del collega antropologo erano meno profonde di quanto potesse sembrare, alla luce anche della recente letteratura scientifica che insisteva sulle molteplici «analogie fra isterismo ed epilessia».[56]

Tornando al libro del 1898, Antonini vi intaccava anche un altro aspetto importante del mito alfieriano, stavolta di carattere politico: l'amore per la libertà e l'odio per ogni tirannide. Queste idee, per lo psichiatra, non derivarono soltanto dall'influenza del contesto storico e culturale in cui Alfieri visse, ma anche e soprattutto dal suo egocentrismo e da un «atavismo sentimentale che lo rendeva impulsivo nell'odio e nella simpatia»: la «genesi» degli ideali politici di Alfieri risiederebbe, insomma, in «emozioni istintive, piuttosto che in deduzioni logiche».[57] Detto in altri termini, se ad Alfieri stavano antipatici i sovrani assoluti del suo tempo, si trattasse di Carlo Emanuele III di Savoia, di Federico II o di Caterina II, ciò non dipendeva dall'«amore della libertà e dell'indipendenza dei popoli»,[58] ma dal fatto che essi imponevano delle regole cortigiane e degli ordinamenti militari che limitavano la sua libertà personale. Al di là della banalizzazione del pensiero politico alfieriano, di tale evidenza che non è necessario insistervi, conta semmai registrare, anche in questo caso, la presa di distanza di Sergi, che identificò proprio nel liberalismo e nell'antimilitarismo di Alfieri uno dei tratti del suo genio, in quanto concepiti «quando nessuno sognava libertà di pensiero e di azione in Italia», a dimostrazione del fatto «che il genio non è l'eco della società», ma ne anticipa gli sviluppi.[59]

A questo tema se ne collega un altro, che riguarda l'unica altra opera di Alfieri, oltre alla *Vita*, brevemente contemplata da Antonini, ovvero il *Misogallo*, il prosimetro in cui, nell'ultima parte della sua vita, Alfieri raccolse buona parte delle sue poesie e prose antifrancesi e antirivoluzionarie, di registro prevalentemente satirico. Per Antonini, in quest'opera si riflettono «tutti i difetti e le esagerazioni del carattere alfieriano», nonché le «indubbie stigmate del disordine e dell'infiacchirsi dell'intelligenza»;[60] i neologismi e i giochi di parole – di cui sono effettivamente ricchi i sonetti e gli epigrammi del *Misogallo,* come da convenzione del genere comico-satirico – appaiono così al medico segni di infantilismo e addirittura di tendenze paranoiche, così come le simbologie del *Rame allegorico* – l'illustrazione con cui si apre l'opera, nella quale la Francia rivoluzionaria e altre nazioni europee sono rappresentate in forme animalesche[61] – gli ricordano «le più note iconografie manicomiali di paranoici riformatori religiosi e politici».[62] Anche il misogallismo alfieriano viene inoltre privato di ogni connotato ideale e derubricato a egocentrico risentimento per il sequestro dei beni, comminatogli dal governo rivoluzionario dopo la sua fuga da Parigi, nell'agosto del 1792.[63] Addirittura, Antonini si abbandona a un insolito giudizio estetico, quando definisce alcune soluzioni formali del *Misogallo* segni di «impulsioni del pensiero e di barocchismo formale»;[64] un giudizio sul quale, senza troppa sorpresa, il giudizio di Antonini coincide non solo con quello di Cognetti e Sergi,[65] ma persino con quello della critica letteraria coeva, che pronunciò sul prosimetro giudizi negativi o riduttivi fondati su preconcetti non troppo distanti da quelli che ingannarono i lettori lombrosiani.[66]

Qualche breve parola va spesa anche sugli ultimi due capitoli dello studio di Antonini, se non altro per evidenziarne la varietà d'approccio, che contempla anche, come si è detto, il metodo fisiognomico e quello grafologico, di entrambi i quali viene difesa la validità scientifica. Nel caso dello studio anatomico, dopo aver scartato la descrizione fisica contenuta nel sonetto autoritratto, in quanto troppo povera di dati,

l'alienista individua nel ritratto di Fabre (fig. 1) ulteriori prove della genialità dell'astigiano, come l'assenza di tratti marcatamente etnici (senza spiegare bene a cosa si riferisca, Antonini asserisce che il volto di Alfieri «non ha nulla del piemontese, né […] dell'italiano, avvicinandosi più al tipo dell'anglo-sassone»),[67] già rilevata da Lombroso («molte volte [i geni] differiscono dal tipo del loro paese […] Byron non aveva fisonomia né carattere inglese […] né Alfieri faccia e carattere piemontese»);[68] e ancora «il carattere apparente di femminilità» della sua fronte, simile a quella di Émile Zola,[69] e la grandezza dell'occhio che, sulla scorta degli studi di Lavater, viene considerato prova di un'indole creativa, ma anche «molto sensibile» e «difficile a trattarsi».[70] Per quanto concerne, infine, l'analisi grafologica, Antonini manifesta un atteggiamento più cauto nel servirsi di questo metodo («la grafologia, come scienza positiva, è appena or ora uscita dalle nebulosità e dalle incertezze, e non sono ancora state sufficientemente analizzate le sue basi fisiologiche»),[71] che pure era stato certificato dallo stesso Lombroso, il cui manuale di grafologia, edito presso Hoepli nel 1895, viene qui scrupolosamente seguito. L'analisi degli autografi alfieriani, di cui sono fornite anche un paio di riproduzioni fotografiche, non aggiunge tasselli particolarmente nuovi, limitandosi a confermare l'assenza in Alfieri di una volontà energica e a constatare una somiglianza con le grafie di altri due personaggi intellettualmente affini, Foscolo e Mazzini.[72]

Si può trascorrere più rapidamente sul saggio di Cognetti, relegato nell'appendice del volume e certo meno interessante di quello di Antonini, di cui ripete molte conclusioni. Cognetti, figura meno fulgida di Antonini (fu un colonnello dell'esercito italiano e uno psichiatra impegnato nell'assistenza ai membri delle forze armate),[73] sembra inizialmente adottare un atteggiamento più cauto verso la *Vita*, precisando che la sua testimonianza non può ritenersi del tutto sincera, sulla base dei giudizi formulati da alcuni critici, ma anche di quanto scrive lo stesso Alfieri;[74] poi però, di fatto, anche lui la utilizza a piene mani, integrandola con altre testimonianze coeve e con una ricerca, volutamente trascurata da Antonini, sulle ereditarietà che Alfieri avrebbe tratto dalla famiglia paterna e da quella materna.[75]

Un'altra differenza rispetto ad Antonini si nota nel fatto che Cognetti ci tiene a dimostrare di non essere digiuno di critica letteraria: cita infatti diversi saggi, dedicati in tutto o in parte ad Alfieri, affastellandoli un po' caoticamente e inducendo il legittimo sospetto che la carrellata di *auctoritates* (tra cui Giosue Carducci, Luigi Settembrini, Silvestro Centofanti, Giuseppe Mazzatinti, Alessandro D'Ancona, Guido Mazzoni) serva soprattutto a cautelarsi maldestramente dagli attacchi degli specialisti. Peraltro, queste letture critiche non hanno impedito a Cognetti di interpretare le immagini contenute in alcune liriche come allucinazioni, piuttosto che come semplici traslati poetici; lo si osserva anche in casi molto banali, come quello del «pestifero angue» che «addenta», «attosca» e «squarcia il cuore» nel sonetto *Tante, sì spesse, sì lunghe, sì orribili* (*Rime* [*Parte Prima*], CLXXII, vv. 6-7), metafora dell'ira (o forse, meglio, della gelosia) che angustia il poeta, ma interpretato da Cognetti come «disturb*o* della percezione».[76] Cognetti concorda con Antonini nel considerare Alfieri tanto un epilettico – la diagnosi finale è di «epilessia psichica»[77] – quanto un genio, soprattutto per l'originalità impressa a tutta la sua produzione letteraria, dalle tragedie alle commedie e alle *Satire*, ma anche per essere stato il primo, dopo Machiavelli, a concepire l'idea dell'Italia come nazione, consegnandola «a tutta una generazione»; Cognetti dunque, evidentemente influenzato dalla vulgata dell'Alfieri ispiratore del Risorgimento, non svaluta il pensiero politico dell'astigiano come Antonini, riconoscendovi tensione etica e ideale.[78] Tuttavia, anche Cognetti contesta l'immagine di Alfieri come uomo di ferrea volontà, constatando a sua volta la dominante impulsiva del suo temperamento e la «debolezza di poteri inibitori» delle passioni.[79]

In un successivo studio del 1899, Cognetti provò a esercitare la sua psichiatria anche sull'eroe alfieriano per eccellenza, il Saul protagonista dell'omonima tragedia. È però facile accorgersi che il vero oggetto dell'analisi è ancora il trageda, osservato stavolta per interposto personaggio, del quale si sottolineano con insistenza i tratti autobiografici: anche al re israelitico vengono infatti diagnosticate, con poco sforzo, iracondia, ipertrofia emotiva, predominio dell'irrazionalità, allucinazioni, delirio di grandezza e manie di

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

Fig. 1 - François-Xavier Fabre, *Ritratto di Vittorio Alfieri*, 1793. Firenze, Galleria degli Uffizi.

persecuzione, oltre all'immancabile epilessia, riscontrata anche nell'originale biblico, con la differenza che il Saul della Bibbia è per Cognetti un «uomo epilettico» che «resta al disotto di Samuele», mentre il Saul di Alfieri è piuttosto un «titano epilettico, […] un gran ribelle che sovrasta a' sacerdoti».[80]

Gli studi di Cognetti e Antonini (che ad Alfieri dedicò anche una conferenza tenuta all'Università Popolare di Milano il 26 novembre 1913 e data alle stampe l'anno seguente)[81] suscitarono un discreto dibattito sia nel mondo psichiatrico sia in quello letterario. Nel primo caso, si è già detto della disputa tra Antonini e Sergi, di fatto interna alla cerchia lombrosiana, alla quale va aggiunta la piuttosto severa recensione pubblicata già nel 1898 dallo psichiatra Arturo Morselli che, intervenendo sulla rivista «Il pensiero italiano», criticò gli *Studi psicopatologici* e «altri lavori simili della scuola del Lombroso» per il «difetto»[82] di piegare l'analisi dei fatti alla dimostrazione di un'unica tesi, quella della coincidenza tra atto creativo e accesso epilettico; contestualmente, Morselli si dichiarava invece persuaso – al pari del padre Enrico, anch'egli esimio psichiatra – della relazione tra genialità e isterismo (una tesi simile, va notato, a quella che Sergi proporrà cinque anni dopo per il caso alfieriano).[83]

In ambito letterario, la scuola storica reagì con diffidenza, ma senza manifestare una totale chiusura. Rodolfo Renier, pronunciandosi dalle colonne del «Giornale storico della letteratura italiana», in una recensione 'cumulativa' dedicata anche ad altri studi di marca lombrosiana,[84] cassò sbrigativamente il lavoro di Cognetti, ma salvò invece alcune acquisizioni di quello di Antonini, in particolare «la constatazione della debolezza volitiva del grande tragico»,[85] pur contestando al medico milanese il mancato vaglio critico della veridicità delle affermazioni contenute nella *Vita*, e pur non nascondendo le sue perplessità sulla stessa qualifica di Alfieri come genio, in senso sia artistico sia politico.[86] Più *tranchant*, sorprendentemente, fu un altro collaboratore del «Giornale storico» meglio disposto verso la scuola lombrosiana, Enrico Carrara, il quale, pur difendendo la liceità del metodo, cosa che gli guadagnò il plauso di Lombroso in una nota dell'«Archivio di psichiatria»,[87] attaccò invece l'applicazione che ne avevano fatto Antonini e Cognetti: «Il libro così fatto né piace, né persuade, né soddisfa in tutto anche il lettore benevolo, e sarebbe da consigliarsi ai due valenti studiosi di rifonderlo e di compierlo».[88]

Altri interessanti riscontri sulla ricezione della coppia Antonini-Cognetti, in ambito italianistico e storico, provengono da un paio di studi critico-biografici firmati da Emilio Bertana ed Ernesto Masi, i quali, proprio per le loro date di pubblicazione – 1902 e 1903, rispettivamente – non potevano non fare i conti con le conclusioni degli *Studi psicopatologici*, ancora freschi di stampa. Bertana, nel suo *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, un classico della storia della critica alfieriana, non nega la presenza in Alfieri di sintomi nevrotici, ma si dimostra più diffidente verso la diagnosi di epilessia, di fatto accusando Antonini e Cognetti di aver condotto una ricerca a tesi, tautologica:

> Io, che non son medico, ho il sacrosanto dovere d'astenermi dal giudicare; e quantunque (dirò il vero) mi dia qualche sospetto la scuola a cui i due egregi scienziati [Antonini e Cognetti] appartengono, e dubiti che la preoccupazione della tesi ch'essi propugnano possa compromettere la sicurezza delle loro "diagnosi", confesso che vi son fatti nella vita dell'Alfieri, i quali inducono la quasi certezza di profonde alterazioni nel suo sistema nervoso.[89]

In realtà Bertana, almeno su un punto, tenne ben presente il lavoro dei due psichiatri: mi riferisco al cap. VII, intitolato *La volontà* e incentrato sulla sistematica demolizione del mito del *Volli* alfieriano: anche per Bertana, il trageda fu incapace di governare le proprie emozioni pressoché in ogni frangente della vita, né seppe tradurre in azione concreta i suoi ideali politici, dimostrando effettiva forza di volontà solo nello studio e nell'attività letteraria.[90] Pagine come queste non possono non essere state quantomeno ispirate

dalle affermazioni di Antonini e Cognetti, ma Bertana cita poco e malvolentieri solo il secondo, peraltro accusandolo di inefficacia: «Il Cognetti De Martiis ha affastellato molti fatti per provare la debolezza della volontà dell'Alfieri; ma parte di quei fatti non servono punto al suo scopo, e nell'insieme la sua dimostrazione riesce incompiuta».[91] Ebbe quindi le sue buone ragioni Antonini quando, recensendo sull'«Archivio» il volume di Bertana, peraltro in termini molto positivi, fece notare con garbo che molte delle argomentazioni e degli esempi proposti dall'italianista erano già presenti nel suo studio.[92] Più sbrigativo fu invece Masi, il quale, nel capitolo finale della sua storia della famiglia Alfieri e dei suoi secolari legami con la città di Asti, contrappose la sua ricostruzione delle «propaggini gentilizie di Vittorio Alfieri» alle «indagini positiviste […] che vollero vedere in lui […], al lume non della critica letteraria, ma della psicopatologia più severamente scientifica, un malato ereditario di epilessia psicomotoria, paranoia, sensibilità meteorica e via dicendo; in conclusione, un *mattoide*». La stoccata, esplicitamente diretta contro lo studio di Antonini e Cognetti, citato in nota, si chiude con una considerazione piuttosto scontata: «Per me, se fosse permesso, direi che Vittorio Alfieri non è né più malato, né più mattoide di quello che siamo un po' tutti a questo mondo, senza aver poi, per compenso, l'ingegno e l'animo di Vittorio Alfieri».[93]
Le testimonianze sopra ricordate – alle quali, scavando ancora, si potrebbe forse aggiungere qualche altro titolo – dimostrano che il volume di Antonini e Cognetti esercitò una certa influenza immediata sulla critica e sugli studi alfieriani: in particolare, la recensione di Renier e la monografia di Bertana confermano che l'intento dichiarato di Antonini – indurre nei lettori un ripensamento su alcuni tratti sclerotizzati dell'immagine di Alfieri – fu, almeno in parte, raggiunto. All'onda lunga suscitata dal rinnovato dibattito sull'astigiano – favorito peraltro, a inizio Novecento, anche dalla ricorrenza del primo centenario della sua morte – sono forse da ricondurre anche altri casi collaterali, ma non ascrivibili direttamente all'ambito degli studi lombrosiani. Penso soprattutto alla serie di conferenze tenute all'Università di Bologna dal filosofo rosminiano Pietro De Nardi, poi pubblicate in serie presso una tipografia forlivese. In una di queste, dedicata all'*Animalità (Sensitività corporea e temperamento fisico) di Vittorio Alfieri*, l'autore indaga il carattere del poeta in un'ottica – come recita il sottotitolo – «psico-fisiologic*a*-etnic*a*», attribuendogli un «temperamento sanguigno-bilioso-nervoso»;[94] è evidente una certa familiarità con le ricerche lombrosiane sul genio (argomento di una delle conferenze),[95] soprattutto laddove il temperamento nervoso viene ricondotto all'isteria oppure viene collegato alla «grandezza dell'ingegno» e all'«amor della gloria».[96] Ulteriori, piccole prove della momentanea fortuna degli studi medico-scientifici dedicati ad Alfieri.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

Note

1 Sul 'mito' di Alfieri, cfr. almeno Di Benedetto - Perdichizzi 2014: 278-285; sul rilievo di Alfieri nella cultura italiana dell'Ottocento, tra Risorgimento e primi decenni post-unitari, cfr. Ricuperati 2002: 21-29.

2 In tempi recenti, gli studi psicopatologici dedicati ad Alfieri a fine Ottocento sono stati ricordati, in termini aspramente critici, da Ricuperati 2002: 27-29 (da cui anche la citazione, a p. 27); Fabrizi 2002: 216.

3 Cfr. Rota 2015-2016: 18.

4 La bibliografia relativa agli studi lombrosiani sull'uomo di genio è ormai piuttosto ampia: tra le più recenti monografie dedicate a Lombroso, segnaliamo Guarnieri 2000: 163-168; Rondini 2001: 23-78; Frigessi 2003: 291-352.

5 Cfr. Lombroso 1894: 8, 14, 61, 141.

6 Ivi: 64-65.

7 Cfr. Lombroso 1897: 74-77 (la citazione e la nota sono a p. 74).

8 Lombroso 1898: V.

9 Cfr. ivi: XIV-XV.

10 Cfr. ivi: V-VI e XII-XIII. Lombroso si riferisce a una recentissima pubblicazione in cui Graf, pur non acconsentendo all'idea di un legame necessario tra genio e malattia mentale, aveva invitato i colleghi letterati ad aprirsi, nelle loro ricerche, agli strumenti della «psicologia normale e patologica», oltre che della biologia: cfr. Graf 1898: 182; e inoltre Frigessi 2003: 334-335.

11 Cfr. Lombroso 1897: 233-256, 266-267 e 289-291; da notare che alcuni passaggi contenuti in queste pagine sono quasi esattamente riprodotti nella prefazione al volume alfieriano (ad es., cfr. ivi: 290-291; Lombroso 1898: X-XI). Sempre nella premessa (cfr. ivi: VIII-XII), Lombroso confuta le critiche mossegli da un francese, tal G. Valbert, autore di una recensione alla traduzione francese dell'*Uomo di genio*, uscita nel giugno 1897 sulla «Revue des Deux Mondes».

12 Cfr. Antonini 1898b. Sull'«Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale» si veda il saggio di M. Boffa nel fascicolo VI, 2 (2025) di questa rivista.

13 Lombroso 1898: XIV.

14 Su cui cfr. Frigessi 2003: 329-330.

15 Cfr. Gasparini 1961: 521.

16 *Ibidem*.

17 Cfr. Rondini 2001: 53.

18 Antonini 1898a: 1-2 (qui e in seguito sempre miei i corsivi, salvo diversa segnalazione).

19 Basti ricordare il caso eloquente dello studio sulla *Donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), in cui Lombroso si basa quasi esclusivamente su esempi letterari piuttosto che su reali ricerche empiriche. Cfr. Rondini 2001: 53.

20 Sono ovviamente copiosi gli studi dedicati a questo tema: si vedano, tra i più recenti, Zatti 2024: 59-85; Fedi 2025.

21 Antonini 1898a: 5.

22 Alfieri 1951: 25.

23 Antonini 1898a: 5.

24 Ivi: 21. Sulla centralità dell'epilessia nello studio lombrosiano del criminale e del genio, cfr. Rondini 2001: 28-30.

25 Alfieri 1951: 139-140.

26 Antonini 1898a: 30.

27 «Finalmente col sesto [giorno] la convulsione allentò» (Alfieri 1951: 140).

28 Antonini 1898a: 21.

29 Cfr. Alfieri 1951: 141-142.
30 Antonini 1898a: 49.
31 Ivi: 31.
32 Alfieri 1951: 262-263.
33 Cfr. Lombroso 1894: 22-23.
34 Alfieri 1951: 67.
35 Ivi: 71.
36 Il termine compare nel titolo dell'*Epoca seconda*, l'*Adolescenza*: cfr. ivi: 27.
37 Antonini 1898a: 3. Per l'episodio della lite con Elia, cfr. *Vita*, III 12 (Alfieri 1951: 128-129).
38 Antonini 1898a: 29.
39 Cfr. ivi: 66-67. Già Lombroso aveva riscontrato l'influsso delle stagioni e del clima sull'ispirazione di Alfieri, annoverandolo tra gli esempi dell'«istantaneità» e «intermittenza» delle creazioni del genio (Lombroso 1894: 23, 25 e 154). Anche Lombroso costruì tabelle per misurare la 'produttività' degli scrittori in base al mese dell'anno (cfr. ad es. ivi: 158), citando la tabella elaborata da Antonini per Alfieri in Lombroso 1897: 172.
40 Antonini 1898a: 27. Per l'insensibilità al dolore, il riferimento è alla slogatura alla spalla occorsa ad Alfieri per una caduta da cavallo, durante la burrascosa relazione londinese con Penelope Pitt: cfr. *Vita* III 10 (Alfieri 1951: 110-111).
41 Antonini 1898a: 3.
42 Cfr. *ibidem*.
43 Ivi: 43.
44 Ivi: 45.
45 Cfr. Alfieri 1951: 149.
46 Antonini 1898a: 45.
47 Ivi: 50; cfr. anche ivi: 51-54.
48 Ivi: 50.
49 Traggo la citazione da Rondini 2001: 26.
50 Sergi 1903: 576.
51 Cfr. Sergi 1898, su cui si veda, in questo fascicolo, il contributo di S. Mallamaci.
52 Sergi 1903: 579.
53 Ivi: 579-580.
54 Ivi: 580.
55 Ivi: 584.
56 Antonini 1903: 312.
57 Antonini 1898a: 40.
58 Ivi: 39.
59 Sergi 1903: 574.
60 Antonini 1898a: 75.
61 Cfr. Alfieri 2016: 2-5.
62 Antonini 1898a: 75.
63 Cfr. ivi: 75-76. L'episodio della fuga da Parigi è narrato in *Vita*, IV 22: cfr. Alfieri 1951: 292-297; Alfieri 2016: 38-42.
64 Antonini 1898a: 76.
65 Cfr. Cognetti 1898: 127-128; Sergi 1903: 580, dove il *Misogallo* è annoverato tra le «manifestazioni strane di atti e di scritti».
66 Emblematico l'esempio offerto da Rodolfo Renier, il quale, pur diffidando del metodo lombrosiano

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

di Antonini e Cognetti (cfr. *infra*), biasimò quest'ultimo per non aver abbastanza insistito sul *Misogallo*, «quella tra le opere alfieriane che più palesa uno squilibrio psichico non indifferente» (Renier 1899: 390). Sulla ricezione critica del *Misogallo* si veda almeno Gorret 1991: 16-20.

67 Antonini 1898a: 82.

68 Lombroso 1894: 15.

69 Cfr. Antonini 1898a: 83. Antonini non arriva a ipotizzare esplicitamente la presenza di pulsioni omosessuali in Alfieri, come invece fa Cognetti, pur senza insistervi troppo (cfr. Cognetti 1898: 149).

70 Antonini 1898a: 85.

71 Ivi: 87.

72 Cfr. ivi: 92-93.

73 Cfr. Ferrario 2018.

74 Cfr. Cognetti 1898: 112. Cognetti cita l'*incipit* della *Prosa seconda* del *Misogallo* («non sento in me quel carattere disappassionato, che necessario si reputa per veridicamente narrare»; Alfieri 2016: 17), dove però Alfieri si riferisce alla differenza tra il mestiere di storico e quello di poeta; ma lo psichiatra avrà avuto in mente anche l'*Introduzione* alla *Vita* («se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia»; Alfieri 1951: 6).

75 Cfr. Cognetti 1898: 97-110.

76 Ivi: 122. Il sonetto citato da Cognetti si legge ora, con il commento di C. Cedrati, in Alfieri 2015: 455.

77 Cognetti 1898: 149.

78 Cfr. ivi: 151-154 (la citazione da p. 153).

79 Cr. ivi: 140-150 (la citazione da p. 149).

80 Cognetti 1899: 72.

81 Cfr. Antonini 1914.

82 Morselli 1898: 244.

83 Cfr. ivi: 245. Nello stesso fascicolo, alle pp. 203-208, si legge una recensione positiva al libro della coppia Antonini-Cognetti, firmata da Giovanni Allara. Antonini rispose alla recensione di Morselli con una breve e fiacca noterella, pubblicata nell'«Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», XIX, 1898, pp. 645-646.

84 Oltre al volume di Antonini e Cognetti, in Renier 1899 sono recensiti i saggi di P. Rossi (*Genio e degenerazione in Mazzini*, Cosenza, Nuova tipografia della lotta, 1899), P. Bellezza (*Genio e follia di Alessandro Manzoni*, Milano, Cogliati, 1898), M. L. Patrizi (*Nell'estetica e nella scienza. Conferenze e polemiche*, Milano-Palermo, Sandron, 1899).

85 Renier 1899: 391.

86 Cfr. ivi: 392-393.

87 Cfr. «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», XIX, 1898, pp. 647-648. La nota, che riporta ampi stralci della recensione di Carrara (originariamente edita nella rivista «Iride», 29-30 ottobre 1898, pp. 229-231), è accompagnata da un commento a piè di pagina contenente un elogio dell'italianista, firmato con la sigla «C. L.», che sta, verosimilmente, per Cesare Lombroso.

88 Non essendo riuscito a recuperare il testo integrale della recensione di Carrara, traggo la citazione da Renier 1899: 390, nota 1.

89 Bertana 1902: 108.

90 Cfr. ivi: 105-132.

91 Ivi: 113.

92 La recensione di Antonini si legge in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», XXII, 1902, pp. 625-626.

93 Masi 1903: 590-591 (nel primo brano citato, il corsivo è nel testo).
94 De Nardi 1903: 9.
95 Ecco i titoli delle altre quattro conferenze, tutte edite a Forlì, presso la Tipografia Sociale Successori Bordandini, tra il 1903 e il 1904: *Dell'intelligenza di Vittorio Alfieri*; *La scuola antropologica lombrosiana ed il genio di Vittorio Alfieri*; *Della volontà di Vittorio Alfieri: come, che, quando volle*; *Filosofia del Genio di Vittorio Alfieri*.
96 De Nardi 1903: 12 e 19.

Bibliografia

Alfieri V. (1951), *Vita scritta da esso*, vol. I, *Edizione critica della stesura definitiva*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri.
Alfieri V. (2015), *Rime*, a cura di C. Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
Alfieri V. (2016), *Il Misogallo*, edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
Antonini G. (1898a), *Contributo allo studio della psico-patologia di Vittorio Alfieri*, in Antonini G. e Cognetti De Martiis L., *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici*, Torino, Bocca, pp. 1-94.
Antonini G. (1898b), *Psicopatologia di Vittorio Alfieri*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», XIX, pp. 177-233.
Antonini G. (1903), *La personalità di Vittorio Alfieri secondo G. Sergi. Note critiche*, «Giornale di psichiatria clinica e tecnica manicomiale», XXXI, pp. 310-315.
Antonini G. (1914), *Vittorio Alfieri e la teoria lombrosiana della degenerazione del genio*, Casale, Stabilimento Tipografico Ditta C. Cassone.
Bertana E. (1902), *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Torino, Loescher.
Cognetti De Martiis L. (1898), *Appendice*, in Antonini G. e Cognetti De Martiis L., *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici*, Torino, Bocca, pp. 95-154.
Cognetti De Martiis L. (1899), *La pazzia di Saul ne la tragedia alfieriana*, «La rivista moderna di cultura», II, 1, pp. 61-73.
De Nardi P. (1903), *Dell'animalità (sensitività corporea e temperamento fisico) di Vittorio Alfieri (Studio psico-fisiologico-etnico*, lettura fatta nell'Università di Bologna il 15 gennaio 1903, Forlì, Tipografia Sociale Successori Bordandini.
Di Benedetto A. - Perdichizzi V. (2014), *Alfieri*, Roma, Salerno editrice.
Fabrizi A. (2002), *Commentare Mirra*, in Da Rif B. M. (a cura di), *Il commento e i suoi dintorni*, con una nota di G. Capovilla, Milano, Guerini, pp. 211-238.
Fedi F. (2025), *L'autobiografia in Italia nel Settecento: Goldoni, Alfieri, Casanova*, in Castellana R. (a cura di), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, pp. 115-136.
Ferrario O. (2018), *La Zona Grigia: considerazioni di Placido Consiglio e di Leonardo Cognetti sull'assistenza psichiatrica nell'esercito e nella marina antecedenti la Prima guerra mondiale*, «Biografie mediche», 9-10, pp. 19-24.
Frigessi D. (2003), *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi.
Gasparini L. (1961), *Antonini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 3, pp. 521-523, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonini_(Dizionario-Biografico)/> (ultimo accesso: 10 agosto 2025).
Gorret D. (1991), *Il poeta e i mille tiranni. Per una rilettura critica del «Misogallo» di Vittorio Alfieri*, Salerno, Laveglia.
Graf A. (1898), *Foscolo Manzoni Leopardi*, Torino, Loesher.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25741

Guarnieri L. (2000), *L'atlante criminale. Vita scriteriata di Cesare Lombroso*, Milano, Mondadori.
Lombroso C. (1894), *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica. Sesta edizione completamente mutata*, Torino, Fratelli Bocca.
Lombroso C. (1897), *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, Palermo, Sandron.
Lombroso C. (1898), *Prefazione*, in Antonini G. e Cognetti De Martiis L., *Vittorio Alfieri. Studi psicopatologici*, Torino, Bocca, pp. V-XV.
Masi E. (1903), *Asti e gli Alfieri nei ricordi della Villa di San Martino*, Firenze, Barbera.
Morselli A. (1898), *La psicopatologia dell'Alfieri*, «Il pensiero italiano. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e coltura sociale», XXIV, 94, pp. 243-245.
Renier R. (1899), *Rassegna bibliografica*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIV, pp. 390-402.
Ricuperati G. (2002), *Alfieri politico e testimone critico del suo tempo*, in Tellini G. e Turchi R. (a cura di), *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-20-21 ottobre 2000), Firenze, Olschki, 2 voll.: I, pp. 21-48.
Rondini A. (2001), *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
Rota L. (2015-2016), *La letteratura in Lombroso e Lombroso nella letteratura*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, a. a. 2015/2016.
Sergi G. (1898), *Degenerazione e genio in Leopardi*, lettura del 7 maggio 1898 ad invito del Comitato per il centenario leopardiano, Torino, Bocca.
Sergi G. (1903), *La personalità di Vittorio Alfieri*, «Rivista d'Italia», VI, 10, pp. 569-584.
Zatti S. (2024), *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet.

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

*«Dei nervosismi del Foscolo son pieni i libri». Il poeta e gli alienisti**

Matilde esposito

Università degli Studi di Milano-Bicocca
Corresponding author e-mail: matilde.esposito@unimib.it

Abstract
Il saggio esplora le interpretazioni in chiave patologica a cui furono sottoposte la vita e l'opera di Foscolo, in particolare nel clima del Positivismo. Si sofferma sull'immagine del poeta veicolata da Cesare Lombroso in *Genio e follia* e *L'uomo delinquente* e da Paolo Mantegazza, che condusse un'analisi craniologica sulla salma di Foscolo. Lo studio riflette inoltre su come l'identità letteraria possa essere modellata dai paradigmi scientifici del proprio tempo, esaminando come Foscolo e il suo *Ortis* siano stati letti con indosso gli occhiali della Nuova Scienza da scrittori quali Igino Ugo Tarchetti e Luigi Capuana e dal critico Arturo Graf.

This essay explores the pathological interpretations to which Foscolo's life and work were subjected, particularly in the Age of Positivism. It focuses on the image of the poet conveyed by Cesare Lombroso in *Genius and Madness* and *Criminal Man* and by Paolo Mantegazza, who conducted a craniological analysis on Foscolo's remains. The study also reflects on how literary identity can be shaped by the scientific paradigms of its time, examining how Foscolo and his *Ortis* were read through the lens of the New Science by writers such as Igino Ugo Tarchetti and Luigi Capuana, and by the critic Arturo Graf.

Keywords
Ugo Foscolo, Positivism, Igino Ugo Tarchetti, Luigi Capuana, Cesare Lombroso, Paolo Mantegazza, Arturo Graf

* Il presente saggio si inserisce all'interno del progetto PRIN 2022 PNRR *Theorizing the Passions: Paolo Mantegazza, his cultural network and 19th-century Italian Literature*, di cui è responsabile Claudia Bonsi (Università degli Studi di Milano-Bicocca).

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

> Del tuo *Ortis* non ho voglia di parlarne. […] Questa è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo ch'è l'opera del tuo cuore, e ciò appunto mi duol di più, perchè temo che tu ci abbia dentro un mal canceroso e incurabile.[1]
>
> Lettera di Melchiorre Cesarotti a Ugo Foscolo (Padova, 7 maggio [1803])

> […] quell'acuto ed ingegnoso matto di Foscolo.[2]
>
> Lettera di Vincenzo Monti a Ferdinando Marescalchi, a Parigi (Milano, 30 agosto 1806)

> Egli è un pazzo, e forse anche peggio, ma è tutto cuore, fantasia ed ingegno […].[3]
>
> Mario Pieri, *Memorie* (Milano, 5 aprile 1814)

Queste tre citazioni – alle quali se ne potrebbero aggiungere molte altre – furono scritte da illustri contemporanei e conoscenti stretti di Ugo Foscolo e testimoniano come, ben prima dell'avvento degli alienisti di epoca positivista, la vita e l'opera del letterato zantiota, nella fattispecie l'*Ortis*, fossero state percepite nel segno dell'eccentricità e del patologico. Tale lettura trovò ulteriore legittimazione *post mortem*, in particolare quando, per i tipi di Le Monnier, tra il 1852 e il 1854, fu dato alle stampe un documento imprescindibile per penetrare ancor più nel profondo i «segreti» dell'anima del poeta: l'*Epistolario* in tre volumi, curato da Francesco Silvio Orlandini ed Enrico Mayer. Già nell'*Avvertenza* dei curatori si paventava, infatti, l'eventualità che quell'intimo materiale avrebbe potuto offrire la sponda a una pericolosa strumentalizzazione: «[…] col farci editori de' suoi scritti non vogliamo, nè vorremo mai porgere pretesto a' mal prevenuti, agl'invidi e ai tristi di fingerla quale non fu, se non se per avventura in qualche transitoria occasione della sua varia e tempestosa esistenza».[4] *Vox clamantis in deserto*, se pensiamo che, giusto 24 anni dopo, nel 1876, anno di uscita de *L'uomo delinquente*, Foscolo sarebbe stato incluso nella nutrita schiera dei *delinquenti* lombrosiani.[5]

La pubblicazione dell'*Epistolario* rappresenta, dunque, uno snodo determinante per tracciare la storia dell'interpretazione in chiave patologica del "personaggio" Foscolo. Già alcune biografie un po' tendenziose, in particolare quella redatta nel 1830 da Giuseppe Pecchio, in seguito saccheggiata da Nievo e Rovani,[6] avevano offerto materia alla costruzione di un Foscolo «d'un naturale cupo, irascibile, inclinato alla misantropia».[7] Ne è testimonianza, tra gli altri, il commento all'ipotetica opzione del celibato ecclesiastico che, stando alle parole del biografo, poi smentito dal fratello Giulio, aveva vagliato in gioventù e che aveva presto respinto: «Ma che prete o che frate doveva egli riescire con quella violenza di passioni, con quel suo sfrenato carattere? Qual pulpito avrebbe potuto resistere ai suoi scalpiti, ai suoi gesti da ossesso?»;[8] o quella postilla che accompagna l'evocazione del suicidio del fratello Giovanni, cioè che l'inclinazione all'«ipocondria» da cui anche Foscolo era affetto sarebbe stata una «malattia di famiglia».[9]

Una cosa era però sentire parlare della stravaganza della personalità foscoliana da un biografo, tutt'altra poter accedere alla sua viva voce. Così l'*Epistolario* contribuì, in una generazione di «figli dei padri ammalati»,[10] per dirla con Emilio Praga, a rinforzare il processo di immedesimazione con il poeta; un'immedesimazione che in alcuni casi andava oltre l'immagine, di grande e duratura fortuna tra Otto e primo Novecento, di un Foscolo patriota, Padre della Patria, sapientemente costruita dalla critica mazziniana e di area democratica. Non sorprende, allora, di ritrovare l'opera tra le letture di Giorgio, voce narrante di *Fosca* (1869) di Igino Ugo Tarchetti, un romanzo tutto all'insegna della malattia, della nevrosi: «Passai quella prima notte in una specie di delirio; lessi l'epistolario di Foscolo, – l'uomo antico – e rividi in un'allucinazione le scene passate della mia vita».[11] D'altra parte, l'eccezionalità della personalità dell'autore dell'*Ortis*, nella quale Giorgio si riconosce in un momento cruciale, quando è preda dei turbamenti in lui suscitati dal primo incontro con Clara, aveva suggestionato a tal punto Tarchetti da fargli assumere il nome di Ugo: così infatti si firma nelle lettere rivolte all'amata Carlotta Ponti; così, a partire dal 1864, sarebbe stato ribattezzato all'interno del cenacolo culturale milanese di via dei Fiori Chiari (animato, tra gli altri, da Salvatore Farina e Federico

Aime), «perchè fra i tanti scrittori della generazione appena tramontata, Foscolo era quello che gli avea preso meglio il cuore».[12]

Nell'estate di quello stesso 1864 qualcun altro intratteneva un rapporto osmotico con la personalità di Foscolo: Luigi Capuana che, da Firenze, era intento alla scrittura di una *Vita* del poeta,[13] poi rimasta a uno stadio progettuale. Lo scrittore siciliano, che, stando a quanto ci racconta Pirandello, in età giovanile aveva richiesto al padre di cambiare nome in Ugo,[14] all'epoca – aveva 25 anni – attende infatti a dei curiosi quanto inquietanti esperimenti, dei quali avrebbe dato conto in *Spiritismo?* (1884). Essi coinvolgevano la figura di Beppina Poggi, la diciottenne figlia dei suoi padroni di casa, «di costituzione linfatico-nervosa», dotata di straordinarie «facoltà di sonnambula».[15] Quello che ci interessa in questa sede è che in una serie di episodi di sonnambulismo indotto – fenomeni paranormali che nell'opera del 1884 Capuana avrebbe riletto alla luce delle nuove acquisizioni scientifiche sulle alterazioni della coscienza[16] – la giovane entrò in contatto per più sere proprio con lo spirito di Foscolo su sollecitazione dello stesso Luigi che, intenzionato a colmare alcune lacune biografiche sul poeta, agiva da "magnetizzatore". Beppina si ritrova così a rispondere «con una voce contraffatta, grossa, di uomo burbero e violento»,[17] quella appunto dello Spirito foscoliano. A trasfigurarsi non è solo la voce della ragazza, ma anche il suo aspetto che, durante lo stato di *trance* medianico, appare irriconoscibile, con i capelli scomposti, lo sguardo pallido e atterrito. La personalità del poeta assume, nel resoconto di Capuana, caratteri di puro sadismo, come testimonia il fatto che egli induce Beppina a prostrarsi a terra, a piangere, a ubriacarsi, a cantare e ballare, a eseguire ogni suo perverso comando: «Insomma, non la avrebbe lasciata più! Mai più! Era sua, sua per sempre!».[18] L'esperimento, di forte impronta teatrale e carico di suggestioni morbose, culminava in una sorta di estasi, segno tangibile della fusione tra la medium e lo spirito.[19] Giovanni Verga, armato di forte scetticismo, liquidò quei fatti con un commento misogino, indice della diffusa equazione tra sessualità femminile e isterismo: «Con quella tua Beppina che aveva urgente bisogno di andare in letto con lo spirito di Ugo Foscolo avresti fatto molto meglio ad andare a dormire tu stesso in carne e in ossa per calmare gli isterismi del suo utero».[20]

Tale processo di immedesimazione, tuttavia, non coinvolse solo i letterati. L'*Epistolario* foscoliano divenne in effetti uno dei *livres de chevet* del più illustre rappresentante del positivismo italiano, Cesare Lombroso, come ci testimonia una lettera inviata dallo scienziato il 22 febbraio 1854, nel pieno della giovinezza, all'amico Ettore Scipione Righi. In essa racconta come, durante la lettura di «quei famosi sfoghi, quei nobili sdegni, quelle simpatie candide, slanciate, imperiose», gli si affacciasse il desiderio di abbandonare il «triste ed impassibile cortello anatomico» per abbracciare la vita «del poeta e dell'uomo di cuore»:

> In uno dei momenti d'ozio, che mi concedono a male stento gli altri miei studi, io leggeva l'epistolario di Ugo Foscolo, che tu devi già sapere a mente, dall'assaporare quei generosi sfoghi, quei nobili sdegni, quelle simpatie candide, slanciate, imperiose, io povero pensatore che dovetti annichilare ogni scintilla di fantasia per non barcollare nella mia strada prefissa, io che passo dal triste ed impassibile cortello anatomico, alla fredda e severa analisi della storia mi sento tratto tratto scappare il proponimento irremovibile, e mi vien voglia di abbandonare la vita del pensatore, per quella del poeta e dell'uomo di cuore e provare quelle fervide e negate passioni, quei sussulti vigorosi e pronunziati quelle gioje e quei grandi dolori che valgono ben la fioca e intermittente fiammella di qualche acuta osservazione, o di qualche nuova scoperta.[21]

Anche in un appunto diaristico, trascritto nella biografia redatta dalla figlia Gina e datato al 18 novembre 1857, ritorna sulla carica emozionale destata dall'*Epistolario* foscoliano e, più in generale, dalle lettere, «vera confidenza intima dei grandi».[22]

Con Lombroso prende però avvio anche la patologizzazione, scientificamente legittimata, del poeta di Zante. In *Genio e follia*, edito per la prima volta nel 1864 e poi ribattezzato, dopo numerose revisioni e ampliamenti, *L'uomo di genio* (1888), lo scienziato, che definisce l'*Epistolario* il «più bel monumento

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

della sua [di Foscolo] grand'anima»,[23] attinge largamente alle confessioni intime foscoliane alla ricerca delle evidenze delle profonde analogie che legano l'alienazione alla genialità, a supporto della sua teoria degenerativa del genio: la «febbre di mente» che lo attraversa durante il processo creativo; la spiccata sensibilità e la propensione a una violenta passionalità (specie nei confronti del sesso femminile); la pressoché totale inettitudine in certi domini della vita; il fatto che il suo spirito fosse suscettibile all'influenza meteorica, ossia fosse propenso a una maggiore fecondità creativa in presenza del calore (*Le Grazie* fu, non a caso, composto in gran parte in estate); fino a giungere alle caratteristiche craniologiche che lo avvicinerebbero agli alienati, come la protrusione della mascella inferiore.

È, tuttavia, con *L'uomo delinquente*, apparso a partire dal 1876, che, come anticipato, l'immagine di Foscolo subisce il colpo più duro. Il poeta diventa infatti esponente di una schiera di letterati e artisti criminali, inclini a una passionalità incontenibile, tale da sfociare in episodi di violenza e persino nel delitto: «[…] e quindi dobbiamo annoverare fra i delinquenti Bonfadio, Rousseau, Aretino, Ceresa, Brunetto Latini, Franco, e forse Foscolo e Byron».[24] A parziale risarcimento da tale severo giudizio, sta il fatto che Lombroso avesse lasciato lì quel *forse* e avesse dichiarato di ravvisare in lui tracce di pentimento tanto per le proprie «malvagie passioni»,[25] quanto per quelle che avrebbe potuto suscitare nei lettori dell'*Ortis*, della *Ricciarda*, del *Tieste* («[…] fu il primo ad irritarsi quando vide altri prenderlo troppo alla lettera nell'imitazione del male»).[26]

Curioso come, dopo aver portato sul banco degli imputati illustri letterati e artisti italiani, Lombroso ci tenesse a precisare, in uno slancio di orgoglio patriottico, che in nessuna circostanza «questi grandi *avessero* potuto inquinare la purezza dell'arte colle brutture dell'animo loro» (e, anzi, l'Italia «si pregia forse più di tutte le nazioni d'Europa per castità nelle lettere e nelle belle arti»); ben diverso il caso dei letterati d'Oltralpe Balzac, Hugo, Dumas, Sue e Gaboriau e dei loro epigoni inglesi, promotori, come ha sottolineato Rodler, di una «letteratura iperbolica»[27] che aveva introdotto nell'etereo regno della letteratura «il triste miasma del bagno e del meretricio».[28]

In ogni caso, l'accusa mossa al poeta di Zante non lasciò indifferenti gli ambienti colti del tempo che, nella persona di Alessandro D'Ancona, lanciarono il loro grido di protesta di fronte a un così spiacevole strazio della memoria foscoliana. Per comprendere a pieno la polemica inaugurata dall'allora titolare della cattedra di Letteratura italiana all'Università di Pisa è opportuno premettere che nel 1873 Lodovico Corio aveva pubblicato, a partire da un'indagine archivistica condotta presso l'Archivio di Stato di Milano, delle *Rivelazioni storiche intorno ad Ugo Foscolo*. Si tratta di uno studio che macchiava notevolmente l'immagine del poeta, incolpandolo, tra le altre cose, della sparizione di un *cabriolet* dell'esercito ai tempi della Cisalpina e di una somma di denaro (326 lire e 17 centesimi), consegnatagli nel 1801 mentre ricopriva il ruolo di capitano, che l'interessato dichiarava aver smarrito per «sbadataggine»[29] sua e del Ceroni: un ritratto ben lontano, dunque, da quello che aveva costruito Edmondo De Amicis, peraltro richiamato nello studio, il quale in uno dei suoi bozzetti editi sull'«Italia Militare» nel 1870 aveva tessuto le lodi dell'Ufficiale Ugo Foscolo e della sua capacità di «tenere in regola i registri».[30] Anche attraverso la pubblicazione di nuovi documenti, Corio imputava al letterato zantiota scarso attaccamento patriottico e un certo opportunismo, manifestato in occasione delle fasi progettuali del giornale sollecitato dalle autorità austriache: lo stadio di avanzamento delle trattative mostrava, a suo dire, come Foscolo si fosse spinto più in là di quanto egli stesso non avesse ammesso nella *Lettera apologetica* e – fatto ancora più grave – che egli avesse consapevolmente «presentato il piano d'un giornale che doveva essere *secondo lo spirito del governo austriaco*».[31]

Recensendo il volume sulla «Nuova Antologia», D'Ancona, come sottolineava scherzosamente il filologo Adolfo Mussafia, dava una vera e propria «sciacquata di capo al Corio»,[32] responsabile di aver strumentalizzato e manipolato le fonti in suo possesso «con evidente intento di danneggiare la riputazione di Ugo»; egli si scagliava così «contro un sistema che in omaggio al "criticismo" dell'età nostra, reca nella

indagine storica e biografica la intenzione inquisitoriale e lo spirito fiscale del giudice d'istruzione».[33] Se, dunque, D'Ancona s'indignava per il fatto che le *Rivelazioni* avevano consegnato al pubblico – un pubblico tutto sommato di nicchia, fatto di eruditi e studiosi – il ritratto di un Foscolo «subdolo e traditore»,[34] ben si comprende il suo commento risentito, apparso su «La Rassegna Settimanale» nel 1879, a *L'uomo delinquente* di Lombroso, le cui opere vantavano ben altra circolazione. Che le due questioni – il recupero storico-documentario e l'analisi medico-scientifica – fossero strettamente connesse lo testimonia l'ampio riferimento che, nell'articolo in questione, intitolato *Ugo Foscolo giudicato da un alienista*, viene fatto proprio alle *Rivelazioni*. Lo studioso riportava infatti l'episodio della sparizione del *cabriolet*, che, stando allo stesso Corio si concludeva con l'offerta, da parte di Foscolo, di ripagarlo, come anche quello relativo alla somma di denaro dispersa, che insieme con il Ceroni si mostrò disposto a risarcire. Tuttavia, D'Ancona sfruttava sapientemente tale materiale documentario a sostegno dell'onestà foscoliana, laddove invece lo studioso milanese lo aveva utilizzato per corroborare un'immagine del cantore dei *Sepolcri* ben più vicina a quella che avrebbe costruito Lombroso nella sua trattazione scientifica. Questi, nel mettere il poeta in compagnia di tipi davvero poco raccomandabili, dal «Verzeni violatore e strangolatore di donne», all'«Agnoletti, uccisore del proprio figliuoletto», alla «Trossarello, omicida per mandato dell'amante infedele»,[35] aveva, a dire di D'Ancona, poggiato l'ipotesi di un Foscolo delinquente su fondamenti assai fragili. Tra le altre cose, contestava il fatto che il «fisiologo dei delittuosi»[36] avesse sfruttato citazioni tratte dalle opere foscoliane – su tutti il caso di una battuta di Ulisse dall'*Ajace* – per far ricadere, secondo un meccanismo di sovrapposizione personaggio-autore, le colpe di quel «fior di briccone»[37] del re di Itaca anche sul poeta.

Lo scontro sarebbe continuato anche al di fuori delle colonne della stampa periodica, per via epistolare. Dallo scambio inedito emerge il fermo proposito di Lombroso di non modificare la sua posizione (anzi, arriva persino a dire che quel *forse* è «anche di troppo»), tanto più che l'accusa di "delinquente" affibbiata a Foscolo poggiava su «dettagli noti in Firenze a tutti i frequentatori di Casa Capponi e della Maggiotti»: ad esempio, il fatto «che egli fu baro che visse non solo adultero ma speculando sugli adulteri e sulle donne».[38]

Nel 1884, in occasione della terza edizione de *L'uomo delinquente*, Lombroso, alla luce di tale polemica, avrebbe introdotto una variante testuale significativa, da rintracciare nello slittamento della formula dubitativa da Foscolo e Byron al solo Byron: «E, quindi, dobbiamo annoverare fra i delinquenti Bonfadio, Rousseau, Aretino, Ceresa, Brunetto Latini, Franco, Foscolo e forse Byron». Avrebbe inoltre aggiunto una nota di risposta all'articolo di D'Ancona, apparso «in un giornale più noto per la serietà che per la cortesia». In quello spazio non solo rimarcava di aver tratto dai versi di Foscolo «le confessioni di tendenze immorali che per lo meno lo possono far passare per reo d'impeto», ma anche che «da persone degne di fede apprese che egli gavazzava nel giuoco e nell'orgie, mentre la famiglia stentava la vita», senza contare i dettagli offerti dallo studio di Corio e «il duplice e forse triplice adulterio, quasi contemporanei e uno non disinteressato».[39]

A supporto delle sue teorie era, peraltro, sopraggiunta l'analisi craniometrica del medico e antropologo monzese Paolo Mantegazza, condotta sul teschio di Foscolo al momento del tanto atteso rientro delle spoglie dell'esule a Firenze nel 1871.[40] Esame che, come scrive Lombroso, «ci rivelava una serie di anomalie gravi quali riscontrammo nei criminali», in perfetto accordo con le caratteristiche fisiognomiche consegnate dalle fonti iconografiche e dall'autoritratto in versi, oltre che dalle testimonianze dei contemporanei (gli «archi sopracigliari spiccati», i «crespi, folti e rossi capelli», «l'occhio tetro se non torvo»).[41]

Nonostante le confortanti premesse espresse in apertura al suo studio («[…] la scienza non sfronda d'una sola foglia l'albero della poesia, non calpesta alcuno dei più delicati sentimenti che fanno palpitare il cuore umano»),[42] Mantegazza mostrava in effetti il poeta di Zante in una luce tutt'altro che benigna stando ai canoni e ai *clichés* dell'epoca: rilevava infatti come il cranio presentasse, visto da dietro, caratteristiche

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

proprie del sesso femminile («nella sua rotondità, nella piccolezza delle creste ossee alle quali si attaccano i muscoli»)[43] e che il volume del cervello – pari a 1426 centimetri cubici – «era inferiore a quello di molti uomini volgari e anche a quello di parecchie donne».[44]

Nel 1880, inoltre, sul «Fanfulla della Domenica» non mancava di offrire il suo contributo a un'interpretazione in chiave *nevrosica* – per usare un lemma chiave nel glossario mantegazziano – della personalità foscoliana («Dei nervosismi del Foscolo son pieni i libri»), raccontando alcuni aneddoti volti a corroborare la sua immagine di «spirito irrequieto, convulso, eccitabilissimo». Degno di nota il dettaglio riportatogli da un cugino della madre, che aveva conosciuto il tenente Foscolo nell'esercito, stando al quale nessuno, quando era di stanza a Milano, voleva sedersi a fianco dello zantiota a tavola: «[…] tutti ne fuggivano il pericoloso vicinato; per modo che spesso il poeta dei *Sepolcri* pranzava fra due sedie vuote».[45]

Anni dopo Mantegazza avrebbe messo in discussione la validità dell'esame condotto nel 1871 e, polemizzando con la dilagante «ipercraniologia»[46] (e, dunque, con Lombroso, con il quale si sarebbe infatti consumata una rottura), avrebbe espresso la necessità di ridimensionare il protagonismo accordato ai procedimenti craniometrici che, a suo dire, dovevano essere riformati secondo un metodo linneano. Come avrebbe scritto in *Di alcune recenti proposte di riforma della craniologia* (1893): «[…] il teschio di Ugo Foscolo avrà sempre contenuto il cervello di un genio, benché sia più piccolo del cranio d'una donna e abbia tanti caratteri proprii ai tipi bassi».[47]

Ciò non toglie che, ancora in un articolo del 1900 edito sulla «Nuova Antologia», intitolato *I caratteri umani*, il ritratto di Foscolo risultasse ancora profondamente legato alla lezione lombrosiana e all'equazione genialità-alienazione-delinquenza:

> Invano ci si affacciano le ombre di Bacone, del Foscolo e di tanti altri per dirci all'orecchio, che il genio non esclude la colpa. […] Senza volerlo manteniamo sempre il nostro pregiudizio, che tanto alletta le nostre idee pedagogiche e i nostri sogni provvidenziali e continuiamo a credere, che quei grandi immorali o egoisti sono eccezioni e che il vedere dall'alto le cose e gli uomini deve tenerci lontani dal fango e dalle bassezze dai piaceri animaleschi e dalle viltà.[48]

Mi propongo ora di dedicare qualche ultima considerazione all'interpretazione alla quale, nella seconda metà dell'Ottocento, con indosso gli occhiali della "Nuova Scienza", venne sottoposto il personaggio foscoliano patologico per antonomasia, Jacopo Ortis. In primo luogo, è doveroso rilevare che un pervasivo "ortisismo" caratterizzò non soltanto l'opera, ma, a ben vedere, anche la vita di tanta gioventù scapigliata.[49]

Un caso interessante di come la "funzione Ortis" agì in quel particolare *milieu* ci viene offerto dalla lettura del racconto *Lorenzo Alviati* di Tarchetti, apparso parzialmente sulla «Palestra musicale» nel 1867, poi incluso nella raccolta *Amore nell'arte* (1869). Se già il nome del protagonista eponimo riecheggia quello di un personaggio ortisiano, Lorenzo Alderani, l'influenza del romanzo foscoliano è manifesta nella struttura dell'opera che, come l'*Ortis*, si finge ricordo postumo, corroborato da materiali epistolari, di un amico scomparso. Un'ulteriore tessera è poi rintracciabile nel libro-simbolo che Tarchetti mette in mano a Lorenzo Alviati,[50] le *Vite* del «divino Plutarco», chiaro omaggio a uno dei *livres de chevet* di Jacopo. È interessante osservare da una parte come il modello foscoliano venga qui svuotato di ogni carica politica; dall'altra, come proprio alla luce del dilagare dell'immaginario legato alle nuove acquisizioni in campo medico-scientifico, l'attenzione venga spostata – e un discorso simile potrebbe farsi anche per *Postuma* (1877) di Lorenzo Stecchetti,[51] *alias* Olindo Guerrini – dal suicidio alla descrizione del tormentato incedere della patologia, all'«anatomia di un'anima»[52] eccezionale. Lorenzo Alviati, pittore geniale che attraversa varie forme di nevrosi – dalla sessuofobia, a una sorta di necrofilia, fino a un patologico narcisismo – non muore togliendosi la vita, ma, come annunciato alla fine del racconto, «nel manicomio di Alessandria l'11 giugno 1863».[53] Come rilevato da Ghidetti,[54] nel testo è, d'altra parte, già ravvisabile l'influenza della lezione lombrosiana, in particolare per ciò che concerne la sovrapposizione tra genialità creativa e alienazione mentale: Tarchetti parla infatti degli artisti come di «uomini infermi, creature malate, esseri

incompleti»[55] e di Lorenzo scrive che «ebbe natura e passioni e genio eccezionali».[56]
Come ultimo passaggio, vorrei sottolineare il fatto che l'impatto della nuova rivoluzione scientifica non investì solo il piano tematico e lessicale della scrittura letteraria; diverse ricadute si ebbero anche nella definizione di nuove forme narrative e nella costruzione di un diverso modo di approcciarsi alla storiografia letteraria. A questo proposito, è utile rilevare che, proprio a quest'altezza, l'*Ortis* venne riconosciuto – più o meno meritatamente – come capostipite italiano di una categoria di grande fortuna critica, quella del "romanzo psicologico". In questi termini ne parla infatti Arturo Graf in un articolo apparso sulla «Nuova Antologia», *Rileggendo le «Ultime lettere di Jacopo Ortis»* (1895). Nello scritto egli riprende infatti – mutandolo di segno – un giudizio espresso da De Sanctis. Quest'ultimo, in un confronto tra il *Werther* e l'*Ortis*, rilevava la superiorità del primo, nel quale, a suo dire, «Goethe ti dà un lavoro finamente psicologico»,[57] «c'è tutta una storia psicologica»[58] che invece mancherebbe nel romanzo foscoliano: «una prosa poetica, che nel suo andamento asmatico e saltellante manca di tono e di gradazione, perché manca di analisi […]».[59] Al contrario, Graf sosteneva che l'*Ortis* fosse a buon diritto definibile come «romanzo psicologico», ma che, a fronte dello spessore della materia psicologica offerta dalla trama costruita da Foscolo, l'autore non avesse saputo metterla a frutto a dovere («mi sembra che lasci desiderare una più diligente, più sottile e più ricca psicologia»),[60] come invece avrebbe fatto «uno dei sottilissimi nostri, e talvolta troppo sottili romanzieri psicologi» («e vedrete […] se anzi non c'è pericolo che ne cavi troppa»).[61]
Che cosa ne sarebbe stato dell'interpretazione in chiave patologica della personalità di Foscolo in epoca fascista? Se la monumentalità conferita ai "Sepolcri" – dal 1934 la cripta di Santa Croce avrebbe ospitato il Sacrario dei martiri fascisti – e il ruolo di Vate assegnato al poeta si situavano perfettamente in linea con la retorica del Ventennio (e questo spiega, ad esempio, l'antifoscolismo gaddiano),[62] l'immagine di profeta della Nuova Italia mal si sposava invece con quella di un Foscolo "malato"; lo stesso dicasi per la storia di Jacopo, il cui suicidio poneva notevoli criticità. Come avrebbe ricordato Giuseppe Antonio Borgese in *Goliath. The March Of Fascism* (1937), nell'Italia fascista «La melanconia non aveva il permesso di diventare protesta e disperazione o di cercare una via di uscita nel suicidio, rigorosamente proibito come argomento letterario»:[63] questo avrebbe portato a una forte censura di alcuni aspetti del romanzo foscoliano, spesso estromesso dai manuali scolastici.[64]
Si può ben comprendere come, alla luce di tali *diktat*, il personaggio Foscolo fosse da sottoporre a una necessaria "guarigione", anche in considerazione della progressiva marginalizzazione alla quale, in pieno Fascismo, fu condannata la dottrina dell'ebreo Lombroso (Julius Evola, uno dei teorici del razzismo, avrebbe definito «aberrante» l'«equazione fra il genio e l'epilettico, fra l'uomo superiore e il degenerato»).[65]
In quest'ottica può essere forse spiegato un testo del 1939 del medico Gaspare Alagna,[66] *Ugo Foscolo visto da un medico*, nel quale l'autore, intento a offrire un «diario clinico» puntuale del poeta, si perita invece di concludere il suo studio delegittimando l'etichetta di «soggetto malato» con la quale spesso era stato bollato e di comprovarne la sanità mentale («Il volere considerare il Poeta come affetto da psicosi affettiva, allo stadio attuale delle nostre conoscenze, non è sostenibile»), tenuto conto che in lui le «altre funzioni psichiche (ideazione, critica, volontà)», «si manten*nero* costantemente in perfetto equilibrio anche nelle contingenze più difficili».[67]

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

Note

1 Foscolo 1949: 180-181.
2 Monti 1929: 51.
3 Pieri 2017: 198. Sulla doppiezza della personalità di Foscolo e sulle «sottili strategie di nascondimento e purificazione» messe in atto nell'*Ortis* cfr. D'Intino 2020.
4 E. Mayer, F. S. Orlandini, *Avvertenza* a Foscolo 1852: II.
5 Già Binni rilevava come, in epoca positivista, «[…] il "genio", la poesia, la vita interiore del Foscolo vennero sottoposti alle umilianti visite medico-antropologiche degli "scienziati"». Binni 2017: 215.
6 Per l'influenza esercitata dalla biografia redatta da Pecchio su *Cent'anni* di Rovani e *Le Confessioni d'un Italiano* di Nievo, si rimanda a Nicoletti 1978.
7 Pecchio 1830: 46.
8 Ivi: 27-28.
9 Ivi: 65.
10 Si cita dalla poesia *Preludio* in Praga 1963: v. 1, 115.
11 Tarchetti 1967: II, 252.
12 Farina 1910: 74.
13 «Io sto scrivendo la vita del Foscolo, e fra sei sette mesi spero averla in pronto per Le Monnier», lettera di L. Capuana a L. Vigo (Firenze, 5 settembre 1864) in Capuana 2002: 112-113.
14 Pirandello 2006: 146.
15 Capuana 1884: 56.
16 Per un approfondimento, cfr. Cigliana 1995; Giannetti 1996.
17 Capuana 1884: 96.
18 Ivi: 112.
19 «E, nel godimento di un'ineffabile felicità, prorompeva in esclamazioni interrotte, da cui non potevasi ben rilevare che cosa lei sentisse e vedesse durante quel mistico rapimento», Ivi: 115.
20 Lettera di Giovanni Verga a Luigi Capuana (Milano, 31 luglio 1884), in Raya 1984: 224.
21 Verona, Biblioteca Civica, Manoscritti Righi, 619/90.7, disponibile sul portale #LOMBROSO Project: https://lombrosoproject.unito.it/epistolario-dettaglio/?id=3823 (ultimo accesso: 18 giugno 2025). Il passo, qui riscontrato sull'originale, è parzialmente citato in Bulferetti 1975: 45.
22 «18 novembre 57 – Sono tremende le emozioni che procura la lettura della vera confidenza intima dei grandi – le lettere. Era molto tempo che le mie labbra non si scotevan tanto quanto a quelle del Foscolo», in Lombroso-Ferrero 1915: 64.
23 Lombroso 1864: 218. A questo proposito è interessante richiamare la risposta che Lombroso diede all'editore Hoepli, nel contesto dell'inchiesta *I migliori libri italiani*, al questionario «Quali sono i libri che Ella giudica i migliori in qualunque ramo della nostra letteratura, anche per le scienze ed arti, o almeno quali sono i libri italiani che Le hanno fatto più profonda impressione e che più influirono sul corso luminoso della sua professione?»: la *Scienza nuova* di Vico, *Le Grazie* di Foscolo e la *Vita* di Cellini. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Autografi, AE XV 14/81, lettera di Cesare Lombroso a Ulrico Hoepli (Torino, 24 novembre 1889), disponibile sul portale #LOMBROSO Project: https://lombrosoproject.unito.it/epistolario-dettaglio/?id=5705 (ultimo accesso: 18 giugno 2025). Cfr. Hoepli-Fumagalli 1892: 108. Echi foscoliani sono, d'altra parte, ravvisabili nel componimento poetico lombrosiano *Mnemosine o fisiologia della memoria*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1907 ma di datazione incerta, per il quale cfr. Rondini 1995.
24 Lombroso 2011: 187.
25 Ivi: 224.
26 Se nella prima edizione Lombroso alludeva esclusivamente all'*Ortis*, nella seconda del 1878 aggiunge il riferimento alla *Ricciarda* e al *Tieste*. Cfr. Idem 1878: 234.

27 Rodler 2012: par. 19.
28 Lombroso 2011: 226.
29 Corio 1873: 32.
30 Per un approfondimento cfr. Dota 2015.
31 Corio 1873: 87.
32 Lettera di A. Mussafia ad A. D'Ancona [Vienna, novembre 1873] in Curti 1978: 331.
33 D'Ancona 1873: 432.
34 Lettera di A. Mussafia ad A. D'Ancona [Vienna, novembre 1873] in Curti 1978: 331.
35 D'Ancona 1883: 214.
36 Ivi: 215.
37 Ivi: 219. Come sottolinea Rondini, «D'Ancona non condivide il giudizio espresso da Lombroso su Ugo Foscolo e su altri artisti di genio nell'*Uomo delinquente* perché viziato da un'indebita sovrapposizione tra dati testuali e occorrenza biografica: lo scienziato desume dai componimenti poetici foscoliani elementi ritenuti validi per delineare la fisionomia psicologica – o meglio patologica – del poeta, laddove essi sono invece scelte letterarie», Rondini 2011: 82.
38 Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore, Fondo Alessandro D'Ancona, Cartolina postale di C. Lombroso ad A. D'Ancona, a Pisa (Torino, 22 febbraio 1879). La missiva fa seguito alla cartolina postale inviata da D'Ancona a Lombroso il 21 febbraio 1878, conservata presso il Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino, IT SMAUT Carrara/CL. – D'Ancona, Alessandro_02, disponibile sul portale #LOMBROSO Project: https://lombrosoproject.unito.it/en/correspondence-detail/?id=5190 (ultimo accesso: 4 luglio 2025).
39 Lombroso 1884: 463 e n.
40 Sull'episodio cfr. Fagioli 2019a, 2019b.
41 Lombroso 1884: 463n.
42 Mantegazza 1871: 301.
43 Ivi: 303.
44 Ivi: 304.
45 Idem 1880a.
46 Idem 1880b: 117.
47 Idem 1893: 51.
48 Idem 1900: 296-297.
49 È il caso, ad esempio, del poeta comasco Giulio Pinchetti, morto suicida a 26 anni nel 1870. Come ci testimonia l'*Epistolario* residuo, anche lui fu segnato profondamente dall'ombra di Foscolo, in particolare dalla lettura dell'*Ortis* («Leggo solo, per vincere questa tristezza che mi logora l'anima, il tuo e mio Foscolo; ma non vo più in là dell'*Ortis*», Lettera a Niccolò Sardi, [Como], 25 ottobre 1866, in Pinchetti 1974: 242). In data 24 dicembre 1867 confida inoltre all'amico Sardi: «Ho già fisso un lavoro: ma lungo, arduo, superiore alle mie forze: ma lo so tentare. "La vita di Ugo Foscolo"». Ivi: 264.
50 «Era lui: seduto presso una siepe di carpino, leggeva ad alta voce *Le Vite* di Plutarco», Tarchetti 1967: 567.
51 Il canzoniere viene presentato come monumento postumo a Lorenzo Stecchetti, poeta immaginario morto di tisi a 30 anni, i cui versi – nelle parole dello scrivente «testimoni del perir mio lento» (Stecchetti [Guerrini] 2001: 14) – furono raccolti dal "cugino" Olindo Guerrini, in realtà autore dell'opera. Come commentano i curatori, «non senza qualche peso apparirà il fatto che l'amico al quale Jacopo confida le sue pene si chiami Lorenzo e che l'opera si apra con una premessa intitolata, come quella dei *Postuma*, "Al lettore"», Ivi: 3n.
52 Tarchetti 1967: 596.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

53 Ivi: 597.
54 Ghidetti 1993: 12.
55 Tarchetti 1967: 584.
56 Ivi: 596.
57 «Goethe sembra Galileo che guarda col telescopio nell'anima e ne scopre tutti i segreti», De Sanctis 1972: 221.
58 Ivi: 226.
59 *Ibidem*.
60 Graf 1895: 405.
61 Ivi: 407.
62 Gibellini 1982.
63 Borgese 1983: 264.
64 Lanfranchi 2008: 155-160.
65 Arthos [pseud. di Julius Evola], "*Il genio d'Israele". L'azione distruttrice dell'ebraismo nel campo della cultura*, «La Vita Italiana», CLXXXIII, 1938, citato in Germinario 2009: 48.
66 Gaspare Alagna (1877-1945), incaricato di otorinolaringoiatria presso la Regia Università di Palermo, nel 1934 era stato nominato Cavaliere e, nel 1937, Ufficiale.
67 Alagna 1939: 80.

Bibliografia

Alagna G. (1939), *Ugo Foscolo visto da un medico*, Palermo, Tip. Boccone Del Povero.
Binni W. (2017), *Storia della critica foscoliana* [1982], in *Foscolo (1954-1982)*, Firenze, Il Ponte Editore.
Borgese G. A. (1983), *Golia. Marcia del Fascismo*, introduzione di M. L. Salvadori, trad. ita. di D. Caprin Oxilia, Milano, Mondadori.
Bulferetti L. (1975), *Cesare Lombroso*, UTET, Torino.
Capuana L. (1884), *Spiritismo?*, Catania, Giannotta.
Idem (2002), *Lettere inedite a Lionardo Vigo (1857-1875)*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni.
Cigliana S. (1995), *Introduzione* a L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, pp. 7-53.
Corio L. (1873), *Rivelazioni storiche intorno ad Ugo Foscolo. Lettere e documenti tratti dal R. Archivio di Stato in Milano*, Milano, Libreria editrice d'educazione e d'istruzione di Paolo Carrara.
Curti L. (a cura di) (1978), *Carteggio D'Ancona*, vol. 6, *D'Ancona-Mussafia*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
D'Ancona A. (1873), [recensione a] *Rivelazioni storiche intorno a Ugo Foscolo di Lodovico Corio*, «Nuova Antologia», XXIV, 9, pp. 431-433.
Idem (1883), *Ugo Foscolo giudicato da un alienista* [1879], in *Varietà storiche e letterarie*, Prima serie, Milano, Fratelli Treves, pp. 213-227.
De Sanctis F. (1972), *Ugo Foscolo* [1871], in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, pp. 205-244.
D'Intino F. (2020), *Il "segreto" del ladro di virtù. Costruzione e occultamento della soggettività libertina nell'*Ortis *di Foscolo*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 53-65.
Dota M. (2015), *Da* Ugo Foscolo ufficiale *a* Il capitano Ugo Foscolo*: mutamenti linguistico-letterari in un dittico self-helpista di Edmondo De Amicis*, «Italiano LinguaDue», 7, 1, pp. 242-264, <https://doi.org/10.13130/2037-3597/5021> (ultimo accesso: 16 giugno 2025).

Fagioli S. (2019a), *Relitto/Reliquia. Paolo Mantegazza, Ugo Foscolo e Pellegrino Artusi tra fisiologia e antropologia culturale*, «Archivio per la Antropologia e la Etnologia», CXLIX, pp. 29-43.

Idem (2019b), *«Un Genio svolazza sempre su quella beata isola»: Ugo Foscolo da Londra a Firenze nel 1871*, «Rassegna Storica Toscana», LXV, 1, pp. 81-122.

Farina S. (1910), *La mia giornata. Dall'alba al meriggio*, Torino, S. T. E. N.

Foscolo U. (1949), *Epistolario*, vol. I, *Ottobre 1794 – giugno 1804*, a cura di P. Carli, Edizione Nazionale delle Opere, XIV, Firenze, Le Monnier.

Germinario F. (2009), *Fascismo e antisemitismo. Progetto razziale e ideologia totalitaria*, Roma-Bari, Laterza.

Ghidetti E. (1993), *Tarchetti: la malattia come trascendenza*, in *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 5-66.

Giannetti V. (1996), *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, «Lettere Italiane», 48, 2, pp. 268-285.

Gibellini P. (1982), *Gadda e Foscolo*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», 505, pp. 26-63.

Graf A. (1895), *Rileggendo le "Ultime lettere di Jacopo Ortis"*, «Nuova Antologia», LVII, 9, pp. 401-419.

Hoepli U., Fumagalli G. (a cura di) (1892), *I migliori libri italiani consigliati da cento illustri contemporanei*, Milano, Hoepli.

Lanfranchi S. (2008), *La recherche des précurseurs. Lectures critiques et scolaires de Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo et Giacomo Leopardi dans l'Italie fasciste*, Thèse de Doctorat en Études italiennes, Tesi di Dottorato in Studi storici, Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis, Università degli Studi di Firenze.

Lombroso C. (1864), *Genio e follia, prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. Università di Pavia*, «Gazzetta medica italiana. Lombardia», 25, pp. 217-223.

Idem (1878), *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie, aggiuntavi la Teoria della tutela penale del Prof. Avv. F. Poletti*, Roma-Torino-Firenze, Fratelli Bocca.

Idem (1884), *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Terza edizione completamente rifatta con 17 tavole e 8 figure nel testo, Roma-Torino-Firenze, Fratelli Bocca.

Idem (2011), *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie* [1876], a cura di L. Rodler, prefazione di D. Melossi, Bologna, il Mulino.

Lombroso-Ferrero G. (1915), *Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere narrata della figlia*, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca.

Mantegazza P. (1871), *Il cranio di Ugo Foscolo*, «Archivio per la Antropologia e la Etnologia», I, 1, pp. 301-306.

Idem (1880a), *Il nervosismo di alcuni grandi italiani*, «Il Fanfulla della Domenica», II, 34.

Idem (1880b), *La riforma craniologica. Studii critici*, «Archivio per la Antropologia e la Etnologia», X, 1, pp. 127-137.

Idem (1893), *Di alcune recenti proposte di riforma della craniologia*, «Archivio per la Antropologia e la Etnologia», XXIII, 1, pp. 45-55.

Idem (1900), *I caratteri umani (Continuazione)*, «Nuova Antologia», LXXXIX, 692, pp. 285-299.

Monti V. (1929), *Epistolario di Vincenzo Monti, Raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, vol. 3, *1806-1811*, Firenze, Le Monnier.

Nicoletti G. (1978), *Ugo Foscolo "personaggio" fra Rovani e Nievo*, in *Il "metodo" dell'Ortis e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 191-211.

Pecchio G. (1830), *Vita di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia e C.

Pieri M. (2017), *Memorie II (dicembre 1811 – settembre 1818)*, a cura di C. Chiancone, Ariccia, Aracne.

Pinchetti G. (1974), *Opere*, a cura di F. Vittori, Milano, Marzorati.

Pirandello L. (2006), *Profili letterari – Luigi Capuana* [1896], in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, pp. 143-148.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25742

Praga E. (1963), *Tavolozza e Penombre*, a cura di A. Romanò, Bologna, Cappelli.

Raya G. (a cura di) (1984), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Rodler L. (2012), L'Uomo delinquente *di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura*, «Criminocorpus», 4, *Histoire de la criminologie. Autour des* Archives d'anthropologie criminelle *1886-1914*, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/1905> (ultimo accesso: 2 maggio 2025).

Rondini A. (1995), *Una poesia di Cesare Lombroso:* Mnemosine o fisiologia della memoria in Dell'Aquila M. (a cura di), *La scrittura dispersa. Testi e studi su inediti e rari tra Seicento e Novecento*, Pisa, Giardini, pp. 125-135.

Idem (2001), *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stecchetti L. (pseud. di Olindo Guerrini) (2001), *Postuma*, a cura di C. Mariotti, M. Martelli, Roma, Salerno Editrice.

Tarchetti I. U. (1967), *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli Editore, 2 voll.

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

Un dibattito sul tavolo anatomico. Fisiologia di Giacomo Leopardi

Stefania Giovanna Mallamaci

Università della Calabria
Corresponding author e-mail: stefania.mallamaci@unical.it

Abstract

Il saggio analizza alcuni dei più rilevanti testi che, negli anni intorno al centenario dalla nascita di Giacomo Leopardi, animarono il dibattito tra sostenitori e detrattori della critica psico-antropologica applicata al poeta. In particolar modo l'intervento si concentra su come, attraverso l'analisi delle opere e della figura di Leopardi, vengano discussi anche i nuovi equilibri che andavano istaurandosi, in quei decenni, tra letteratura e scienza, così come il ruolo che la cultura scientifica avrebbe dovuto rivestire, a partire da quel momento, nella critica letteraria.

This paper examines several key texts from the years surrounding the centenary of Giacomo Leopardi's birth, which fueled the debate between proponents and detractors of psycho-anthropological criticism applied to the poet. The analysis focuses specifically on how the works and figure of Leopardi were used to discuss the new balance emerging between literature and science during those decades, as well as the role that scientific culture was expected to play in literary criticism from that point forward.

Keywords

Giacomo Leopardi, psycho-anthropological criticism, genius, insanity, pessimism

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

Nell'aprile del 1900 appariva, sulle colonne del mensile «Hesperia», un articolo di Salvatore Rago[1] in cui lo studioso sosteneva la necessità di tirare le fila della «fungaia»[2] di pubblicazioni dedicate, in quel torno d'anni, a Leopardi. Rago tuonava contro la critica storica, «affogat*a* nel pelago sterminato delle sottigliezze letterarie»,[3] ma, con maggiore vigore, inveiva contro la «pletora malnata de' degenerati e de' finti psichiatri»,[4] quella «turba malefica d'interpreti ignoranti» che aveva fabbricato un Leopardi foggiato a sua posta, «completamente diverso dalla vera ed originale fisonomia del poeta»: «un tipo da manicomio, uno squilibrato». Pur riconoscendo, infatti, come questi ultimi avessero «lasciato intravedere una simpatica benevolenza» nei confronti del poeta, Rago riteneva loro responsabilità l'aver alienato al pubblico il «vero campo leopardiano». In particolar modo i più giovani, persuasi dalla «lunga terminologia di sedicenti scienziati» e dai ragionamenti circa l'insorgenza del genio sulla base organica del neoplasma, si erano lasciati trascinare nel dominio della «fisiologia, della psicopatia ed antropologia», concentrandosi, invece che sull'opera, sulle «incertezze, i difetti e le costumanze private del povero poeta». Rago osservava come, nonostante interpretazioni di quest'ultima tipologia avessero interessato anche altri autori (tra cui, ad esempio, Tasso), su nessun'altra figura di artista si fosse scatenata una «bufera»[5] critica paragonabile a quella generata dallo scontro che letterati e scienziati combattevano 'sul corpo' di Leopardi. Le ragioni di questo eccezionale interesse venivano da Rago individuate nella prossimità cronologica del poeta, nel bisogno avvertito dagli studiosi di spiegare il suo pessimismo e infine nel «risveglio clamoroso che venne provocato dalla sua commemorazione centenaria».[6]

In effetti, com'è noto, proprio in occasione del centenario dalla nascita dello scrittore si svolsero alcune tra le più rilevanti – e animate − discussioni tra sostenitori e detrattori della critica fisiologica applicata a Giacomo Leopardi.[7] Un dibattito che fu contemporaneamente su Leopardi e oltre Leopardi. Attraverso la dettagliatissima indagine a cui l'autore e la sua opera vennero sottoposti, difatti, venne affrontato anche il tema dei nuovi equilibri che andavano istaurandosi, in quei decenni, tra letteratura e scienza e del ruolo che la cultura scientifica avrebbe dovuto eventualmente rivestire, a partire da quel momento, nella critica letteraria. È possibile seguire i passaggi nodali di questa disputa attraverso un gruppo di testi che dialogano, in modo diretto o indiretto, tra loro.

In questo senso, il nostro punto di avvio precede di qualche anno il centenario e si colloca nel 1896, anno in cui Mariano Patrizi dà alle stampe, presso l'editore Bocca di Torino, le quasi duecento pagine del suo *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*. Particolarmente rilevanti ai nostri fini sono alcune premesse metodologiche che Patrizi espone nell'*Introduzione*. Quest'ultima si apre, infatti, con la constatazione di come, nonostante i recenti numerosi studi dedicati al poeta e alla sua famiglia avessero portato alla luce nuove informazioni sull'uomo Leopardi, gli studiosi non stessero realizzando quanto «cangiat*a*»[8] risultasse l'immagine dell'autore a seguito dell'acquisizione di questi dati. La pubblicazione di opere come i *Sette anni di sodalizio* del Ranieri, le *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia* di Teresa Teja Leopardi o l'edizione Piergili delle lettere indirizzate a Giacomo dai suoi familiari[9] avevano, secondo Patrizi, «riverberato sulla figura di lui un nuovo lume»,[10] di cui, però, non si accorgevano gli ammiratori di Leopardi, «inconsapevoli o incuranti delle rivelazioni della critica positiva».[11] Intento di Patrizi è quello di muovere, nel suo saggio, in direzione contraria: beneficiando della mole di dati sino a quel momento disponibili sul poeta, avendone rintracciati di nuovi − anche grazie alla propria provenienza recanatese e alla disponibilità degli eredi del poeta − egli si propone di esaminare, in un testo «d'indole prevalentemente scientifica sotto veste popolare […] il corpo e la mente di Giacomo Leopardi, col sussidio delle conoscenze di antropologia e di psicologia normale e patologica».[12] A questo proposito Patrizi sente il bisogno di affermare preventivamente ed esplicitamente come il suo lavoro non sia indirizzato ai letterati:[13] nonostante, infatti, presupponga «spesso nel lettore la familiarità colle discussioni leopardiane», si concentra più sull'uomo Leopardi che sulla sua opera, più che discutere delle teorie pessimistiche del poeta ne indaga le «radici somatiche» e di fronte alla sua «mostruosità dell'ingegno […] si sforza di

ricercarne i fattori fisiologici o morbosi e le influenze etiologiche, la preparazione ereditaria e il contributo dell'ambiente». I risultatati presentati nel saggio vengono difatti proposti come una conferma degli indizi di degenerazione che Cesare Lombroso aveva individuato in Leopardi e segnalato sin dalle prime edizioni dell'*Uomo di genio*.[14] Apologeticamente Patrizi rileva poi come, proprio alla luce della diffusione e del credito accordato a quell'altezza cronologica alle teorie lombrosiane, non dovrebbe sorprendere (e dunque contrariare) un libro come il suo, in cui «l'equilibrio mentale del poeta recanatese»[15] è messo in discussione. Le proprie pagine sono, dall'autore, presentate come «scritte in servizio della verità e non in omaggio a principî»: al prezzo di «far cadere da un uomo geniale il drappo della leggenda», esse contribuiranno, scrive Patrizi, allo studio di un «fenomeno dalla grande rilevanza psicologica e sociale, ovvero il pessimismo» e alla conoscenza della «dottrina del genio, intorno a cui con successo s'affatica la scuola italiana». La separazione tra i campi di competenza del fisiologo e del critico letterario è ribadita con particolare enfasi in apertura del VII capitolo. Lo richiedeva, evidentemente, l'argomento trattato: *Sensazioni e reazioni estetiche*. Scrive il professore:

> Interrogato l'uomo fisico e i suoi sentimenti patetici ed etici, facciamo oggetto della nostra inchiesta l'autore. L'intonazione delle pagine precedenti ci risparmia il promettere che neppure in questa nuova direzione delle nostre ricerche ci dimenticheremo di esser medici per farla da critici […]. In faccia all'esplicazione estetica d'un cervello, l'atteggiamento di chi esercita psicologia non differisce gran che da quello che egli assume di fronte a qualsiasi reazione fisiologica […]. Anche l'arte toglie alimento dai sensi, si serve dell'asse cerebro-spinale, impiega le facoltà motrici ed è accompagnata da stati emotivi al pari di tutte le altre attività nervee. Il proporsi di considerarla come una fra queste, mena dall'uomo all'opera, e dall'opera riconduce all'uomo, restando sempre nell'ambito del naturalista […]. L'estetica del Leopardi è un prodotto specifico della sua biopsicologia.[16]

Il concetto è ripetuto anche nelle ultime righe del capitolo, in cui Patrizi riassume come l'indagine sul Leopardi artista abbia confermato gli esiti dell'analisi sul Leopardi uomo. Egli utilizza nuovamente la medesima, rassicurante, formula a cui era ricorso in apertura, un'espressione che efficacemente comunica l'immagine di uno sconfinamento nel dominio della critica letteraria circoscritto e giustificato dalla sussunzione della creazione artistica tra le funzioni biospicologiche: «Così dunque dall'opera siamo ritornati all'uomo».[17] Del resto la scelta della forma monografica è spiegata, nell'*Epilogo*, con ragioni di metodo tutte connesse all'indagine scientifica sulla natura del genio, in particolare alla volontà di sottoporre al vaglio approfondito di un singolo caso studio la teoria lombrosiana (operazione che egli definisce come pressappoco inedita sino a quel momento).[18] Il metodo positivo, infatti − precisa Patrizi − risulta più affidabile se applicato a un unico soggetto, su cui è necessario raccogliere il maggior numero possibile di dati: è quanto egli ha realizzato nel caso leopardiano, «analizzato fino alla pedanteria».[19] Il *Saggio* si conclude con l'immagine dei destinatari ideali di quelle informazioni: se, difatti, in ragione della loro specificità, i dati raccolti da Patrizi non possono

> aver voto deliberativo nella controversia scientifica sul genio, giaceranno in archivio ad attendere altri dati di altre monografie avvenire sopra singoli uomini geniali; comporranno esse, fra lunghi anni, la vera *Storia naturale dei geni*, da cui i maestri della psichiatria trarranno il giudizio generale e inappellabile.[20]

Differente era stato, l'anno precedente, l'atteggiamento di Lombroso nei confronti della critica leopardiana. In dicembre egli aveva, infatti, commentato il *Saggio* di Patrizi (che aveva avuto occasione di conoscere in bozze)[21] sul numero 48 dell'«Illustrazione italiana». L'articolo, dal titolo *Nuove osservazioni sulla vita di Leopardi*, si apre così:

> Una prova che il nuovo indirizzo da me dato alla critica letteraria col mezzo della psichiatria e dell'antropologia criminale, è veramente fecondo, mi è data dai più recenti studi su Tasso, e su Byron, i quali inutilmente si potevano lumeggiare

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

> colla comune psicologia. Sventuratamente quell'indirizzo non è ancora compreso; e i nostri critici più eminenti, si perdono svenevolmente nelle più oziose minuzie letterarie; felici se tolgono dall'oblio qualche inutile frammento, che l'autore certo avrebbe vergogna d'aver scritto, felicissimi se cavano da quelle lettere, che egli voleva probabilmente nascondere a tutti, la rivelazione di una storia inutile o scandalosa; ma nessuno si dà dattorno per cogliere dalla vita vissuta dell'uomo, la spiegazione della sua opera, sopratutto quando questa vita accenna ad essere più triste e più patologica della comune. Essi che sono integri di mente, *et pour cause*, non possono immaginare che i geni siano malati; nè solo si rifiutano all'ipotesi, ma anche all'ammissione del fatto, quando esso sia pur solennemente dimostrato. Un esempio singolarissimo ne dà il Leopardi. Credo che su questo grande le monografie, le critiche, sommino a parecchie migliaia; ma non ve n'è una forse, se si eccettui qualche linea di Magalahez e di Corradi, che paia pur sospettare della sua psicopatia. Ora solamente in questi ultimi tempi, un pensatore profondo, il professore Patrizi, giù assistente all'illustre Mosso ed ora insegnante di Fisiologia a Ferrara, nativo dello stesso paese di Leopardi, e che per strana eccezione, oltre essere un fisiologo, è anche un letterato distinto, si è occupato del Leopardi, seguendo la strada precisamente opposta a quella di quanti se ne occuparono finora, studiandolo cioè come un soggetto pschiatrico, e applicando le scoperte avute, specialmente dalle rivelazioni dei concittadini, dallo studio sui manoscritti, alla interpretazione delle sue opere.»[22]

Identificandosi come fondatore di un nuovo indirizzo critico-letterario, attaccando quanti, tra gli studiosi di letteratura, quell'indirizzo rifiutassero preferendovi la minuziosa ricerca d'archivio, Lombroso evidentemente non condivide le premure che saranno di Patrizi, il quale, anzi, viene presentato come un fine letterato, oltre che un fisiologo.[23]

Non un critico letterario, bensì un «anatomico»[24] il professore viene invece definito da Mantegazza quando questi, nel 1896, dà notizia sulla «Nuova Antologia» del «bellissimo»[25] *Saggio* di Patrizi, sconsigliandone la lettura a quanti vogliano mantenere la propria venerazione nei confronti di Leopardi, per suggerirla, invece, a «psichiatri, antropologi e psicologi». Infatti, se quelli del «becchino» e dell'«anatomico» sono ruoli necessari all'interno di una società, secondo Mantegazza non tutti hanno l'obbligo di rivestirli. Suona in proposito come un richiamo beffardo alla − più sopra ricordata − conclusione del volume di Patrizi l'osservazione secondo cui questo vasto lavoro su Leopardi «potrebbe servir di modello a tutti quelli che volessero con rigore scientifico e scalpello inesorabile rifare la storia naturale dei grandi uomini». Pur dichiarando di apprezzare l'approfondito studio genealogico condotto da Patrizi su Leopardi − da cui emergerebbero evidenti i segni della degenerazione[26] − Mantegazza contesta proprio ciò di cui Patrizi si era ripetutamente detto soddisfatto, ovvero la supposta dimostrazione della teoria lombrosiana del genio. Si tratta di un'obiezione che va al di là del 'caso studio' leopardiano e ben oltre il lavoro di Patrizi, il quale, difatti, sotto questo rispetto, viene accomunato a «tutti i discepoli di Lombroso»:[27] se ciò che per Mantegazza definisce un grande scrittore è la sensibilità estetica,[28] ad aver determinato il genio leopardiano fu la «sua straordinaria sensibilità»,[29] unita alle sue «squisite energie estetiche».[30] Non per via della sua «psicopatia ereditaria»,[31] dunque, ma «ad onta di essa»[32] Leopardi fu un grande poeta. Dal *Saggio*, come si anticipava, la contestazione si estende alla teoria del genio, confutata anche a livello metodologico:

> Eguali psicopatie ci presentano molti uomini volgari, volgarissimi, ma di essi nessuno si occupa, e come scompaiono oscuramente travolti nel grand'oceano dell'oblivione, così non entrano a turbare le statistiche e le convinzioni della scuola lombrosiana.
> Del genio noi non conosciamo ancora la genesi nascosta e misteriosa, perché deve avere le sue origini in una data forma e in una data quantità di cellule nervose; e l'istologia del sistema nervoso ci rivelerà questi misteri in un tempo non troppo lontano. Ma il tentar di provare che il genio è fratello della pazzia e dell'epilessia, perchè questi fenomeni tanto diversi nella loro natura si rassomigliano in certi caratteri secondari e accidentali e perchè spesso si trovan vicini, è lo stesso che affermare, che la voluttà e il dolore sono fratelli, perchè spesso si esprimono in uno stesso modo.[33]

> Ormai il famoso matrimonio del *Genio e follia* è molto sfatato: ed io son fermamente convinto che colla stessa logica si potrebbe scrivere quest' altri libri: *Genio e dispepsia — Genio e stitichezza — Genio e gotta*, ecc.[34]

Proprio in merito al tema dell'epilessia, Mantegazza rileva invece uno scarto tra Patrizi e Lombroso e, anche a questo proposito, non risparmia una critica alla scuola lombrosiana. La definizione di Leopardi come di un epilettico sarebbe, infatti, secondo Mantegazza, formulata da Patrizi a malincuore, in ossequio alle teorie di Lombroso e dei suoi discepoli, i quali avevano esteso la categoria dell'epilessia al punto «che con un poco di buona volontà si troverebbe che siamo tutti quanti un poco epilettici».[35] Dove Mantegazza concorda con Patrizi, invece, è circa l'origine «organica»[36] e non «intellettuale» del pessimismo leopardiano: è, infatti, sullo sviluppo di quest'ultimo che avrebbe inciso l'«eredità nevrosica», determinando la sua «malinconia».

La reazione del mondo letterario alla pubblicazione del *Saggio* di Patrizi – e, più in generale, all'applicazione degli studi psico-antropologici agli scrittori – fu, com'è noto, variegata. Tra le repliche per noi di maggior interesse vi è la recensione che del *Saggio* redasse Rodolfo Renier sul «Giornale storico della letteratura italiana» in quel medesimo 1896. Prima di addentrarsi nell'esame del testo di Patrizi, infatti, il critico manifesta la propria esplicita approvazione nei confronti di ricerche di tipo fisiologico e psichiatrico che possano «integrare la retta comprensione di uno scrittore».[37] Un'accettazione che è presentata come «logica conseguenza»[38] per chiunque sia seguace della critica storica, dal momento che

> vana davvero sarebbe l'esumazione di tanti dati di fatto, talora minuti e apparentemente insignificanti, intorno alla vita, alle abitudini, all'attività degli uomini grandi, se quel materiale non dovesse servire a conoscerli profondamente, a valutarne in tutta l'estensione il carattere, e quindi i fattori organici e psichici del carattere. In tale valutazione è bene che l'analisi anatomica e fisiologica dia la mano all'analisi storica ed estetica.[39]

Renier è, del resto, d'accordo con Patrizi nel sostenere che non vi sia luogo per l'indignazione nel valutare le risultanze di questa tipologia di ricerche quando esse taccino di malattia un autore, dal momento che quello sdegno altro non sarebbe che un ingiustificato strascico retorico dell'abitudine di venerare gli individui geniali. La distinzione tra le competenze del medico e quelle del critico letterario resta, nello scritto di Renier, evidente: l'operazione di Patrizi è infatti definita come «lo studio nel Leopardi scrittore»[40] del «Leopardi uomo» e, in quest'ultimo, del suo «organismo». Nel valutare uno dei capitoli di argomento maggiormente 'artistico' del *Saggio*, poi, Renier commenta come esso sia apprezzabile ma non esaustivo e in proposito dichiara l'imprescindibilità di una specifica competenza critica nell'analisi dei testi letterari:

> Il Nordau, poco amico delle sfumature, scrisse: "Una educazione esclusivamente estetico-letteraria è la peggiore preparazione per riconoscere giustamente il carattere patologico delle opere dei degenerati". A cui vien voglia di rispondere: una educazione esclusivamente fisiologica è la peggior preparazione per riconoscere giustamente il carattere delle opere estetiche.[41]

Renier ribadisce in più punti della sua recensione il proprio apprezzamento per l'approfondito lavoro di Patrizi e, con alcune eccezioni, [42] anche per il rigore con cui esso venne condotto. Prevedibilmente, ad ogni modo, il critico non condivide le posizioni del fisiologo in merito ai due temi che maggiormente, in quegli anni, accendevano lo scontro tra umanisti e scienziati: l'individuazione delle cause del pessimismo e la teoria del genio. Renier insiste, in merito al nesso genio-follia, sulla necessità di formulare preliminarmente una definizione di cosa sia il genio e di cosa si intenda per individuo sano, prima di poter procedere, seguendo la via tracciata da Patrizi con la sua monografia, all'analisi dei singoli casi di uomini geniali. Nel merito dell'indagine leopardiana, convince il critico la spiegazione del pessimismo del poeta come connesso a ragioni esclusivamente fisiche (e dunque al suo «stato patologico innegabile»).[43] Renier ritiene, invece, che Patrizi «dia in ciampanelle»[44] quando – banalizzando un fenomeno che, in varie declinazioni, si è manifestato in popoli e momenti storici molto differenti tra loro – estende quella soluzione all'interpretazione di un intero «sistema filosofico»,[45] negandone l'origine intellettuale e rifiutando di prendere in considerazione le «ragioni d'ambiente»,[46] che influiscono sulla sua diffusione.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

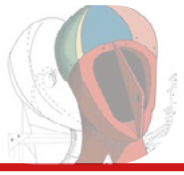
Arrivando al 1898, il lavoro di Patrizi venne valutato come «più meritevole d'essere lodato che biasimato»[47] da Arturo Graf in *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, nel paragrafo *Della psiche di Giacomo Leopardi*. Nel commentare il volume, le osservazioni di Graf − come quelle di Lombroso, Mantegazza e Renier − travalicano il caso leopardiano. È innanzitutto interessante che, nonostante Patrizi avesse ripetutamente definito il proprio uno studio di ambito medico e non critico-letterario,[48] Graf annoveri tra i meriti del *Saggio* quello di opporre «una critica informata a soli principii scientifici (comunque erronea talvolta nella pratica) alla critica sentimentale, ch'è la peggiore delle critiche, anzi la negazion d'ogni critica».[49] Precisando, poi, di non nutrire alcuna esitazione nell'asserirlo, Graf afferma come dal testo di Patrizi fosse derivato «un utile avvertimento […] ai letterati di professione»[50] in merito all'impossibilità di fare ormai a meno «dei lumi e degli ajuti della psicologia normale e patologica, e, più in generale ancora, della biologia».[51] Graf concorda con Patrizi e Renier su come non vi sia nulla di profanatorio[52] nel cercare e nel dire la verità sulla condizione patologica leopardiana e, anzi, considera la diagnosi di «degenerazione»,[53] «psicopatia, e […] sintomi gravi di una nevrastenia cerebro-spinale» formulata da Patrizi, non solo «tratta legittimamente», ma «inoppugnabile». Questa condizione, però, contrariamente a quanto ritenuto da Patrizi, non è secondo Graf sufficiente a spiegare il pessimismo leopardiano. Il critico non nega che «in molta parte»[54] esso sia «l'inevitabile riverbero delle condizioni organiche sul colore della filosofia», bensì che si tratti unicamente di un «fenomeno psicastenico». L'influsso esercitato da questioni fisiche e psichiche, così come quello prodotto dagli accidenti della vita, non è infatti considerato bastevole a dar conto di un convincimento che fu prodotto in parte dalla ragione e fu «moltiforme: lirico, empirico, civile, filosofico».[55] In merito al nesso degenerazione-genio-follia, anche Graf ragiona su come la scienza non fosse ancora in grado di fornire una definizione del genio.[56] Dopo averne formulato una propria, funzionale al discorso in corso di svolgimento e ritenuta completamente insufficiente a descrivere il concetto in termini generali,[57] Graf espone le ragioni per cui Leopardi rientrerebbe nella categoria dei geni: si tratta di motivazioni tutte connesse al vigore del suo intelletto e alla novità della sua produzione («come nei cieli della poesia inglese il Byron, così nei cieli della poesia italiana appare subitaneo e inopinato il Leopardi»).[58] La teoria sul binomio genio e follia non suscita, ad ogni modo, in lui l'indignazione che, in quegli anni, manifestavano in proposito numerosi letterati e amanti del poeta:[59]

> Io non ho bisogno di schierarmi (e in coscienza non potrei) né con coloro che affermano essere il genio una vera e propria psicosi, anzi una forma larvata di epilessia, nè con coloro che di sì fatta affermazione molto si stupiscono e più si adontano. A dir vero, le conclusioni mi pajono tratte un po' a precipizio, così dall'una parte come dall'altra, scambiate spesso le prime parvenze per prove, con definizioni improprie, con criteri incerti, con metodo arrischiato, e spesso più con desiderio di vincere l'avversario, che di accertare il vero. Il problema è oscurissimo tra quanti se ne possono proporre alla umana ragione. Veggo bene come assai volte il genio sia accompagnato dalle stimate della degenerazione, dai turbamenti di una mutevole psicosi; ma la ragione ultima e certa e la regola di quell'accompagnamento mi rimangono occulte […]. E forse noi non intendiamo ancora i fatti della vita e della psiche in genere tanto che basti a lasciarci penetrare la natura del genio.[60]

> Non è punto dimostrato che la malattia sia condizione necessaria del genio; ma che il genio possa meravigliosamente vivere e operare accanto e dentro alla malattia, e di essa giovarsi, è provato da esempii senza numero.[61]

L'obiezione, dunque, è prevalentemente di tipo metodologico. In effetti Graf evidenzia alcune approssimazioni e banalizzazioni anche nel testo di Patrizi (dei rilievi in questo senso, come accennavamo più sopra, erano presenti anche nella recensione di Renier). Si consideri, in proposito, questo passaggio emblematico:

> nello studio e nella estimazione della eredità psicopatica e geniale del poeta (capitolo II) le conclusioni cui giunge l'autore pajonmi assai malsicure, dacchè egli considera i fatti e le testimonianze in sè stessi, mentre dovrebbe considerarli



> nella mutevole significazione che vengono ritraendo dalla condizione dei tempi e dei costumi. Intantochè vige il diritto della primogenitura, e, nelle famiglie nobili, il celibato è imposto al più gran numero dei figliuoli, e la vita pubblica dura piena di trambusto e di pericolo, e i chiostri offrono sicurezza e pace alle nature meno gagliarde, le monacazioni frequenti in una famiglia non possono, così senz'altro, essere notate quali un segno di misticità morbosa. Altro è il significato della violenza, e dello stesso omicidio, in mezzo a una civiltà composta e ad un popolo mansueto, altro in mezzo a una civiltà turbolenta e ad un popolo fazioso e feroce. Le anamnesi lunghe e complicate bisogna interpretarle col sussidio della storia nella quale si svolsero le vite e accaddero i fatti che loro dànno argomento.[62]

La minuziosa raccolta di dati condotta da Patrizi può essere valido strumento contro una critica di stampo idealistico disancorata dai 'fatti' e, dunque, incontra naturalmente il favore della scuola storica (lo aveva esplicitato Renier); nondimeno, la tutt'altro che rigorosa metodologia di reperimento e analisi di quelle informazioni e la mancanza di un loro opportuno inquadramento rischiano di inficiare, secondo Graf, la possibilità di indagare correttamente, con gli 'attrezzi' della scienza, «nei singoli casi il certo e il vero dei fatti e delle concomitanze e conseguenze loro».[63]
Critiche energiche alla scientificità dei metodi di lavoro della scuola psico-antropologica e, nello specifico, anche al *Saggio* di Mariano Patrizi sono mosse, invece, da Alessandro D'Ancona in *Onoranze a Giacomo Leopardi*:[64]

> Noi non neghiamo alla scienza il diritto di siffatte indagini, e ne ammetteremo, in certi limiti, anche la utilità, quando vi si procedesse senza preoccupazioni, e i fatti si osservassero con esattezza, registrando i fenomeni rilevanti e singolari, non gli insignificanti e comuni; né questi ultimi si gonfiassero a proprio vantaggio, e tutto si mettesse in combutta. Ma le condizioni di un essere umano ci parrebbe dovessero esser considerate anche a ragguaglio di altre ragioni, che non quelle soltanto dell'organismo fisico: nel tempo, cioè, nel costume, nell'educazione, nei casi di ciascun individuo, non in sé, in astratto, in assoluto: quando invece la nuova scienza si è fabbricato un tipo rigido ed immutabile dell'uomo sano di corpo e d'animo e un altro dell'infermo, contrastanti colla naturale varietà e colle infinite modificazioni dell'uomo reale nel giuoco alterno di impulsi e passioni, e nell'efficacia delle cose esterne.[65]

D'Ancona contesta, ad esempio, la validità e l'autorevolezza dei documenti impiegati per l'analisi leopardiana, così come la mancanza di contestualizzazione di numerosi dati sulla storia familiare del poeta, utilizzati al fine di determinarne la degenerazione.[66] Più in generale, ritiene che la critica psico-antropologica abbia compiuto il passaggio dal proprio campo di studi a quello umanistico «troppo leggermente armata»[67] di strumenti critici, mentre invece, con maggior competenza, avrebbe potuto apportarvi qualche utile cognizione. Alla contestazione teorica e metodologica si accompagna anche una certa amarezza e acredine nei confronti di quegli scienziati «spietati»[68] che hanno dimenticato di «dover avere un cuore»[69] e non hanno mostrato alcun segno di «commiserazione e rispetto» nei confronti del venerabile scrittore.
Le più accanite polemiche, ad ogni modo, vennero sollevate, com'è noto, dagli studi di Giuseppe Sergi.[70] Fu, in particolare, il caso della sua orazione *Degenerazione e genio in Leopardi*, tenuta in occasione delle celebrazioni per il centenario e poi stampata, mantenendone il titolo, presso l'editore Bocca in quel medesimo 1898.[71] Il testo si apre proprio con l'immagine della contrapposizione, nella maniera di studiare «un grande poeta»[72], tra letterati da un lato e fisiologi e psicologi dall'altro: i primi sono descritti nell'atto di seguire «i loro antichi passi», mentre i secondi sono interessati a indagare, secondo le più recenti tendenze della scuola antropologica, soltanto le caratteristiche «fisiche e psicologiche» degli autori, col fine di verificare se quelle qualità possano aver «contribuito alla produzione estetica in una determinata forma». È immediatamente, poi, chiamata in causa una questione ormai incontrata più volte, ovvero la contestazione dell'idea che analizzare queste caratteristiche «personali» costituisca «una profanazione» degli autori studiati. Quanto, però, i toni di Sergi siano differenti da quelli che avevano caratterizzato, qualche anno prima, il *Saggio* di Patrizi diviene presto evidente:

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

> Voi, vedete, Signori, che queste ricerche sono degne della scienza del nostro tempo, la quale ora, senza dubbio, è la regina della coltura intellettuale, segna l'epoca più elevata e più gloriosa della coltura umana e costituisce l'essenza della futura letteratura, che oggi si dibatte tra il vecchio e il nuovo, incerta del cammino che deve seguire; questa, però, fatalmente dovrà accettare il predominio scientifico, che diverrà suo contenuto, come divenne alle origini delle lettere italiane, con l'Alighieri, che è grande perché raccolse nel divino poema tutta la scienza dei suoi tempi.[73]

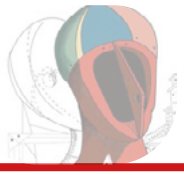
È in nome di «questa scienza»,[74] definita come la sua «religione»,[75] che l'antropologo e psicologo intende occuparsi di Leopardi:

> Ma finalmente la scienza si è impadronita della ricerca sulla personalità di Leopardi; e quindi lo studio e l'interpretazione, di siffatto poeta entrano in una fase, che è la naturale, anche per confessione di un eminente uomo di lettere, Arturo Graf. Com'è noto, il lavoro più completo intorno alla fisiologia ed alla psicologia di Leopardi, è quello di Mariano Patrizi.[76]

Ancora una volta, dunque, il punto di partenza è il *Saggio psico-antropologico*, che, tuttavia, Sergi ritiene di aver superato, avendo rilevato «un fatto […] finora non avvertito da altri, per spiegare il pessimismo assoluto di Leopardi»[77]: il poeta avrebbe sperimentato un «arresto di sviluppo in una delle funzioni più capitali della vita psichica di relazione, cioè nel percepire la realtà esterna o obbiettiva».[78] Per meglio chiarire la condizione leopardiana, Sergi aggiunge che «egli era come chi soffre di ottusità visiva; così che vide poco la realtà e spesso non la vide affatto, e si sentì circondato dal deserto e dalla solitudine».[79] A questo arresto di sviluppo avrebbero contribuito i problemi fisici, l'eredità familiare (ricostruita da Patrizi) e l'eccessiva dedizione agli studi classici, attività che lo avrebbe ulteriormente estraniato dalla realtà. Da questa condizione sarebbero derivate a Leopardi le manifestazioni caratterizzanti l'alienazione mentale. Anche Sergi affronta poi, prevedibilmente, il problema che maggiormente suscitava l'interesse degli scienziati nei confronti dei letterati, ovvero quello della genialità. È utile riportare, a questo proposito, un intero passaggio del saggio:

> Finora nel giudicare la lirica di Leopardi si è lasciati illudere, parmi, dagli effetti che in noi produce, i quali, d'ordinario, si attribuiscono a quella, come se la varietà e la ricchezza dei sentimenti, che sono solamente effetti subbiettivi e propri, secondo la particolare natura, di coloro in cui tali sentimenti nascono, si trovino tutte nel canto leopardiano. Quindi è facile capire perché si attribuisce al Leopardi l'amore per l'umanità, il dolore umano universale, l'amore verso la donna con quei caratteri elevati e normali, e un'infinità di altri fatti grandiosi; mentre questi sono tutti fenomeni che si producono in noi, suscitati dalla lettura dei canti di Leopardi, ma non si trovano in essi […]. Senza dubbio, perché possano prodursi tali effetti quali quelli indicati, con una povertà di mezzi come quelli di cui disponeva Leopardi, vi dev'essere qualche qualità meravigliosa in lui […]: e qui vorrei trovare la caratteristica del genio in lui […]. Ritorniamo al *Canto notturno* […]. Esso comprende un solo sentimento che si fonde con una sola idea, perché l'uno e l'altra hanno unico contenuto, il nulla dell'esistenza sotto diverse apparenze o espressioni, ora di deserto, ora di solitudine, ora d'infinito, e tutto involto nella semioscurità, privo di movimento e di vita, inerte e silenzioso come la morte […]. Ma attorno al tono fondamentale del canto noi troviamo altri toni, che io potrei paragonare ai toni armonici che si trovano in una corda sonora; essi sono pensieri coi quali riveste quel sentimento dominante che sarebbe stato troppo povero per un canto […]: i pensieri espressi nel canto, benché non contengano nulla di nuovo rispetto al sentimento fondamentale del dolore che sorge per la nullità dell'esistenza pure per la forma e per la variazione diventano nuova sorgente di sentimento in noi […]. Questa è un'illusione, anzi un'allucinazione in noi, alla quale cediamo, ignari ed incapaci di distinguere gli effetti subbiettivi dal reale contenuto obbiettivo del canto.[80]

Rilevante è, ancora sul tema del genio, anche l'allontanamento da Lombroso: Sergi dichiara esplicitamente come, a suo avviso, Leopardi non sia un genio secondo la teoria lombrosiana. Lungi dal comporre le proprie opere in un momento «lirico incosciente o d'impulso epilettoide»,[81] infatti, il poeta esercitava su di esse un lungo lavoro di correzione e rifinitura. Questi temi da Sergi erano già stati affrontati, sempre nel 1898, in un articolo dal titolo *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, pubblicato sulla «Nuova



Antologia» il 16 aprile. Anche in questo testo i due autori di riferimento in qualità di interlocutori erano stati Patrizi e Graf, di cui erano state discusse (e in parte contestate) le tesi espresse rispettivamente nel *Saggio psico-antropologico* e in *Foscolo*, *Manzoni, Leopardi*.
A questo articolo rispose, in data 1° giugno, sempre sulla «Nuova Antologia», proprio Graf, che da Sergi era stato più volte, in toni riguardosi, chiamato in causa. I modi pacati e il rispetto delle posizioni dello 'schieramento opposto', non scontati in quel momento di accesa polemica leopardiana,[82] caratterizzano anche l'intervento del critico. Lo scritto si apre, infatti, con la premessa dell'«alto valore»[83] del Sergi nel suo campo di studi, per poi ribadire quanto Graf aveva già affermato in *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, ovvero come «la biografia e la critica letteraria non po*tesse*ro ormai più far di meno degli ajuti della nuova psicologia e, in generale, della biologia».[84] Ben presto, però, il critico torna, come già aveva fatto nel libro, a contestare alla scuola psico-antropologica questioni di metodo:

> le congetture e le conclusioni di quelle discipline non possono applicarsi ai casi particolari senza molta difficoltà, senza molta incertezza. Bisogna pur confessare che quante volte non è possibile a un'investigazione medica diretta, e a quegli assaggi e accertamenti psico-antropologici che usano ora nei laboratori; quante volte non è possibile fare ciò che fece il Toulouse per lo Zola; ma tutte invece le nozioni intorno alla condizione somatica e psichica di uno scrittore si debbono ricavare dallo esame degli scritti di lui, da indizii scarsi e incoerenti, da testimonianze troppo malsicure e parziali; ciò che in tali condizioni si riesce a dire, è sempre un dire per congettura e per approssimazione, e, moltissime volte, un argomentare in aria.[85]

Entrando poi nel merito dell'analisi condotta su Leopardi, Graf suddivide i giudizi di Sergi in diverse categorie: «alcuni sono affatto sicuri, altri probabili, altri improbabili; altri contraddetti dalle testimonianze che del pensiero e della vita dell'infelice poeta ci sono pervenute».[86] Un'ampia parte delle contestazioni del critico si concentra sul tema del pessimismo; ancora una volta, ad ogni modo, la discussione trascende Leopardi. L'ipotesi dell'arresto di sviluppo è, da Graf, «considerata in astratto […] più che plausibile»[87] e «*p*lausibile […] ancora una certa avveduta applicazione di essa al caso del Leopardi». Il critico contesta, invece, il rigido schematismo della teoria di Sergi, secondo cui quell'arresto di sviluppo − e la mancanza di percezione della realtà che ne conseguirebbe − sarebbero «causa iniziale e principale» del pessimismo leopardiano e, più in generale, di ogni altro caso di pessimismo. A dimostrazione dell'impossibilità di una tale generalizzazione, Graf si sofferma su come, paradossalmente, la causa del disadattamento all'ambiente del pessimista potrebbe risiedere in una sua comprensione del mondo più profonda rispetto a quella sperimentata dall'«uomo comune» (e dunque da una condizione opposta a quella descritta da Sergi).[88] A questo proposito, Graf insiste sul ruolo di «lievito sociale utile e necessario»[89] rivestito da quanti non siano perfettamente adattati al loro ambiente, sottolineando, sulla scorta di Loria e Durkheim, il loro coinvolgimento nelle più rilevanti mutazioni sociali:

> Un perfetto adattamento all'ambiente farebbe gli uomini supinamente contenti e tranquilli e porterebbe fine al moto della storia, per la ragion potentissima che chi sta bene non si muove.[90]

In conclusione dell'articolo, benché avesse precisato come in questo dibattito «non si tratta*sse* più del solo Leopardi»,[91] Graf torna «per un momento solo»[92] al poeta, unendosi, in questo caso, a quanti contestavano a Sergi l'aver svilito il Leopardi scrittore:

> Il Lombroso, il Patrizi, e quanti sin qui discorsero dell'autore della *Ginestra* con criterii scientifici e naturalistici, riconobbero e affermarono l'alto valore artistico della sua poesia: il Sergi nega, o quasi, anche questo. Mi par troppo.[93]

Di ben altro tenore furono, mediamente, le reazioni della comunità letteraria e degli estimatori non specialisti di Leopardi. Lo dimostra l'incipit del capitolo *Discussioni*, incluso nell'ampio volume *Leopardi*

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

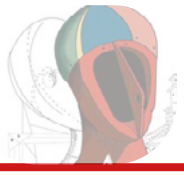
al lume della scienza che il Sergi pubblicò presso Sandron nel 1899:

> Quando una turba plebea in veste di letterati ti assale con parole che le son proprie, con la velleità anche di assalire coi sassi, non v'è per reazione dignitosa che il silenzio e la noncuranza; ma se alla tua opinione hai tu un contradditore eminente e cortese in par tempo, un dubbio ti nasce, se, cioè, non ti sii ingannato nel giudizio, o se non sia un'illusione la tua opinione. Così è accaduto a me, quando manifestai alcuni giudizi su Leopardi; alla turba non risposi, né mi commossi, solo vergognandomi che in un paese civile, dove dovrebbe esservi tolleranza e rispetto dell'altrui opinione, manchi la più elementare convenienza in alcuni che vorrebbero rappresentare la classe colta. Ma ai dubbi ed alle confutazioni di Arturo Graf pensai se mai io mi fossi ingannato; non v'era che da studiare di nuovo, esaminare più accuratamente con le obiezioni accanto. Così ho fatto e allora ne è uscito un altro libro intorno a Leopardi, già studiato da tre quarti di secolo e tormentato, se si vuole, da critici e fisiologi; e ora anche da me.[94]

Nella porzione di testo immediatamente successiva Sergi cita invece l'articolo *Leopardi e la critica psico-antropologica*, firmato da Vincenzo Morello (con lo pseudonimo Rastignac) nel giugno dell'anno precedente sulla «Tribuna».[95] Da questo scritto gli sarebbe derivato lo spunto per acquistare lo *Studio su Giacomo Leopardi* di De Sanctis, in cui, benché all'interno di un quadro teorico differente, se non opposto, al proprio, lo psicologo e antropologo dichiara di aver trovato conferma a molte delle proprie tesi leopardiane.[96] Difficile, leggendo i risentiti riferimenti di Sergi alla «turba plebea in veste di letterati» che lo aveva furiosamente contestato, non pensare alla feroce invettiva, da cui siamo partiti, che Salvatore Rago avrebbe lanciato, nell' anno successivo, contro la «turba malefica d'interpreti ignoranti» della scuola psico-antropologica.[97] Sulla questione Sergi ritorna in conclusione del capitolo: definendo una «psicosi epidemica»[98] l'indignazione suscitata dalle proprie teorie in «giornalisti d'ogni colore, maestri elementari, politicanti e già deputati deplorati, scrittori di romanzi, conferenzieri e scrittori di cose amene, poeti anemici, signore dilettanti di tutto, di politica e di lettere»[99], ci fornisce la misura (laddove fosse ancora necessario) dell'enorme eco suscitata dal dibattito leopardiano anche in ambienti non specialistici. Una discussione che, come si è più volte evidenziato, sin dal principio aveva travalicato gli studi sullo scrittore, arrivando a coinvolgere gli equilibri tra due rami del sapere. Sergi poteva, infatti, in apertura del volume, attribuire il tenore delle critiche rivolte al suo lavoro su Leopardi alla mancanza di cultura scientifica in Italia, a suo avviso schiacciata dal predominio di quella che riteneva una miope e vana preparazione di stampo classico. Giungeva, infatti, ad auspicare un sovvertimento dell'impostazione scolastica:

> Disgraziatamente la coltura ordinaria delle nostre scuole si limita alle lettere, ed è povera di elementi scientifici, che si considerano secondari […] e disgraziatamente sono ancora i letterati semplicisti che dominano sull'educazione pubblica […]. Da ciò naturalmente nasce l'incapacità di comprendere la scienza e le applicazioni scientifiche alla letteratura, all'estetica, alla morale […]. Tante volte che mi sono occupato della nostra coltura nazionale, ho sempre mostrato la necessità di riformare la scuola per mezzo di una nuova direzione intellettuale, che dev'essere scientifica non classica; e non mai come ora io vedo i danni che derivano dal fatto di voler perpetrare in Italia ciò che è diventato strumento vecchio e disusato, cioè la coltura che chiamasi apparentemente classica, e non è né letteraria né scientifica, ma una vacuità che inocula vanità nelle anime giovanili. Dico apparentemente classica la coltura scolastica nostra, perché il solo buon senso ammette che con gli elementi della grammatica latina e greca non si dà coltura classica: la quale nei nostri licei si sconosce affatto, se per essa si suole intendere la cognizione della vita e della società romana e greca.[100]

Vi è da dire che, nello stesso anno, l'ala dei letterati più insofferente agli studi psico-antropologici venne bacchettata, per la poca preparazione scientifica, anche da Rodolfo Renier nella sua recensione a *Nell'estetica e nella scienza. Conferenze e polemiche* di Patrizi.[101] In questo breve testo il critico torna nuovamente sui punti essenziali del dibattito leopardiano, ribadendo le posizioni che aveva espresso alcuni anni prima. La porzione della recensione che, però, ci interessa evidenziare è l'invito all'integrazione delle ricerche psico-antropologiche (che, a loro volta, dovrebbero dotarsi di maggiore rigore scientifico) tra gli strumenti dell'indagine letteraria:



> Queste poche mie considerazioni […] tendono solo a ricalcare la mia convinzione che la ricerca sulla genialità vuol essere praticata con dottrina più solida di quella che generalmente posseggano gli psichiatri, e che i letterati e i filosofi, da parte loro, lungi dal combattere a oltranza un ordine d'indagine altamente rispettabile e proficuo, dovrebbero adoperarvi i loro strumenti e portarvi il lume delle loro cognizioni storiche, filologiche, psicologiche. Disinteressarsene è male, oggi particolarmente che la nuova psicologia viene assumendo dignità sempre maggiore anche nelle sue applicazioni alle scienze storiche e alle discipline letterarie.[102]

Proprio in merito alla mancanza di rigore, Federico De Roberto ammonisce, nel 1900 sul «Corriere della Sera», la scuola antropologica dal ritenersi fondatrice di una «una vera e propria scienza»[103], traguardo da cui la allontanano il dogmatismo e le forzature, ovvero quelle caratteristiche che rendevano invise ai più le ricerche dei lombrosiani. Lo scrittore per primo aveva ironizzato polemicamente sul Leopardi 'creato' da psicologi e antropologici ed è celebre l'immagine da lui tratteggiata della camicia di forza in cui questi ultimi avrebbero rinchiuso il poeta, se egli non si fosse già trovato al sicuro, nel rifugio della sepoltura.[104] Sul complesso e alterno rapporto di De Roberto con la scuola psico-antropologica (e sullo scontro che lo oppose a Mariano Patrizi, il quale giunse ad accusare De Roberto di aver plagiato, nel *Leopardi*, parti del suo *Saggio*) non ci soffermeremo, rinviando in proposito agli studi che lo hanno dettagliatamente ricostruito e interpretato.[105] L'ambiguità che connota quel rapporto, ad ogni modo, caratterizza più in generale la ricezione di Lombroso e dei suoi (più o meno fedeli) seguaci, nella letteratura e nella critica letteraria. I loro testi divulgativi, non sempre condivisi, erano difatti in ogni caso ampiamente noti ai letterati, che a queste opere e ai loro metodi d'indagine dedicavano le più vivaci energie intellettuali, dibattendone in particolar modo su riviste di ogni caratura, dalle maggiori testate nazionali sino a quelle di diffusione locale.

Note

1 Docente di letteratura italiana attivo nel mondo dell'editoria (fu, ad esempio, fondatore de «La nuova rivista», insieme a Italo Carlo Falbo: cfr. Sircana 1994). Qualche accenno alla sua collocazione nel panorama editoriale meridionale si rintraccia in Facetola 2008: 117, 264, 378.
2 Rago 1900: 57.
3 *Ibidem*.
4 Questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, sono tratte da ivi: 55.
5 Ivi: 56.
6 *Ibidem*.
7 Sul dibattito segnalo, tra gli altri, Stufferi Malmignati 1976: 148-170; Di Grado 1982: 45-79; Idem 1998: 297-327; Gentili 1988; Rondini 2001: 67-70 e 100-108.
8 Patrizi 1896: 2.
9 Ranieri 1880; Piergili 1878; Teja Leopardi 1882.
10 Patrizi 1896: 2.
11 *Ibidem*.
12 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 3.
13 «Questo mio saggio non osa neppure rispondere al bisogno avvertito dai letterati»; «non ho la presunzione nè l'intendimento di rivolgermi direttamente alla gente letteraria» (*ibidem*).
14 Ivi: 4.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

15 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 7.
16 Ivi: 131-132.
17 Ivi: 147.
18 «*D*a che Cesare Lombroso, rapidamente sintetizzando da un fascio di fatti e di felici intuizioni, maturò ed espose un concetto originale sulla psicologia del genio, gli autori che seguirono insistettero nel discutere la dottrina in toto, concedendole o negandole approvazione, modificando la teoria o sostituendone una nuova; ma quasi nessuno scelse di controllare spassionatamente nel singolo fatto la ipotesi generale» (ivi: 187). Patrizi ricorda, in proposito, come a questa dottrina non fosse stata «risparmiata l'accusa di riposare sopra affermazioni generiche, e sopra leggende» (ivi: 191).
19 *Ibidem*.
20 *Ibidem*. Un'osservazione analoga si rintraccia in conclusione del capitolo IX, intitolato *Anomalie*: «Una monografia, come la presente, sopra un solo uomo geniale non ha diritto di prender la parola sul problema generale dei rapporti tra il genio e l'epilessia, ma accresce di una unità il bel numero di argomenti e di esempi portati dal Lombroso e dai suoi discepoli per la teoria della nevrosi epilettoide del Genio» (ivi: 177).
21 «Ne è uscito un lavoro del tutto novo, una vera rivelazione, di cui son lieto di dare una primizia sfiorando le bozze che egli mi comunica», cfr. Lombroso 1895: 342. Nella sesta edizione dell'*Uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia e all'estetica* aveva scritto, in un paragrafo dedicato a Leopardi, che di lui «un geniale fisiologo, il dottor Patrizi, ha potuto appurare la genealogia che è più intinta di pazzia di tutti i genii finora studiati. Il suo studio sulla *Psicologia di Giacomo Leopardi* uscirà tra breve [...], oltre a tener conto delle indagini più recenti intorno al poeta, conterrà documenti inediti sulla famiglia di lui e informazioni attinte direttamente in Recanati» (cfr. Lombroso 1894: 223). Peraltro, come sottolineato dallo stesso Patrizi (1896: 6-7), nella sesta edizione dell'*Uomo di genio* è «inserito» il suo saggio del 1893 *L'eredità psicopatica di Giacomo Leopardi*, edito sull'«Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale».
22 Lombroso 1895: 342.
23 Sugli interessi letterari di Patrizi cfr. Crifò 2013: 296.
24 Mantegazza 1896: 571.
25 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 567.
26 «Lo studio sulla genealogia del Leopardi è profondo, è perfetto, e se ne avessimo molti altri di grandi uomini, chi sa che non avremmo fra le mani il materiale per scrivere la vera storia naturale del genio. Nella famiglia del grande Recanatese noi troviamo i segni più evidenti della degenerazione, segni che vanno dalla semplice bizzarria, dal fervore religioso intenso, dall'indole violenta, all'isteria e all'epilessia, alla santità e al suicidio, alla pazzia e alla delinquenza, intercalandosi talora colla genialità.» Cfr. ivi: 568.
27 *Ibidem*.
28 Ivi: 570.
29 Ivi: 569.
30 *Ibidem*.
31 Ivi: 569.
32 Ivi: 570.
33 Ivi: 568.
34 *Ibidem*.
35 *Ibidem*.
36 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi, p. 570. Si consideri inoltre anche il seguente passo: «Con più salute, con un sistema nervoso più normale egli sarebbe stato egualmente un uomo di genio, ma non sarebbe stato un pessimista. Avrebbe cantato con lirica perfezione gli amori e

le gioie della vita, avrebbe benedetto la Provvidenza invece di maledirla; avrebbe scritto degli inni e non delle elegie. La sua poesia sarebbe stata egualmente divina, ma sarebbe stata serena, lieta, consolatrice degli uomini. La psicopatia quindi ha data la veste al genio, ma non la forza nè lo scheletro» (cfr. ivi, p. 568).

37 Renier 1896: 442.

38 *Ibidem*.

39 Ivi: 442-443.

40 Per questa e le successive due citazioni cfr. ivi: 443.

41 Ivi: 447.

42 Ivi: 450-451.

43 Ivi: 449.

44 *Ibidem*.

45 Ivi: 450.

46 *Ibidem*.

47 Graf 1898a: 183.

48 Cfr. *supra*: 2-3.

49 Graf 1898a: 186.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 A tale riguardo è ricordato l'analogo dibattito svoltosi intorno alla figura di Tasso (*ibidem*).

53 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 184.

54 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 186.

55 Ivi: 190.

56 «Abbiam dismesso il concetto mitico o metafisico del genio; ma non gli abbiamo per anche sostituito il naturalistico e positivo» (ivi: 179).

57 Ivi: 179-180.

58 Ivi: 181.

59 Contesta, invece, la tesi di Nordau secondo cui i «genii artistici o, com'egli li chiama, emozionali, non sono veri genii» (ivi: 180). Sulla questione si veda anche De Roberto 1897.

60 Graf 1898a: 182-183.

61 Ivi: 184.

62 Ivi: 183-184, n. 117.

63 Ivi: 183.

64 D'Ancona 1898. Si tratta della trascrizione del discorso pronunciato in occasione della ricorrenza del giorno della nascita del poeta.

65 Ivi: 185-186.

66 Si veda, ad esempio, ivi: 183.

67 Ivi: 182.

68 Ivi: 188.

69 *Ibidem*.

70 Su Giuseppe Sergi, tra gli altri, cfr. Cerro 2017.

71 Pirandello avrebbe scritto in *Arte e Scienza* (1908) che «nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Leopardi un psichiatra e un antropologo, in alcune conferenze ch'erano nel programma delle feste commemorative romane, si scialarono – tra l'indignazione di tutto l'uditorio – a dirne d'ogni conio su l'infelice poeta» (Pirandello 1994: 151-152). In merito al «soverchio disdegno per l'intromissione […] della scienza nel campo dell'arte» (ivi: 151), Pirandello spiega che esso è prevalentemente causato «dagli eccessi, diciamo così, di alcuni troppo fantastici professori di critica antropologica, i quali, pur protestando

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

qualche volta di non voler entrare giudici in materia d'arte e di letteratura, seguitano imperturbabili ad applicare a questo e quell'artista le loro elucubrazioni patologiche fondate quasi sempre sull'ignoranza della materia artistica e letteraria, e perciò sconclusionate. Del resto, anche quando non si abbia crassa ignoranza, è ben naturale che uno studioso, il quale passi da un laboratorio di fisiologia o da una clinica psichiatrica allo studio dei fenomeni estetici, non riesca, per quanto faccia, a spogliarsi dell'abitudine di dare, nell'esame di questi fenomeni, una parte preponderante all'importanza che può avere il caso patologico nelle varie espressioni artistiche» (*ibidem*). Per queste ultime riflessioni si veda anche l'articolo *Scienza e critica estetica*, pubblicato sul numero del 1º luglio 1900 del «Marzocco», da cui *Arte e Scienza* «deriva in linea diretta» (Ghidetti 1994: XXIII).

72 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, Sergi 1898b: 5.

73 Ivi: 6. In merito al differente atteggiamento dei due scienziati, si legga la descrizione dell'intervento dal titolo *Il commento di un fisiologo alla critica leopardiana*, che Patrizi tenne in occasione del centenario. Nel resoconto si mette in evidenza quella che sembra essere la volontà dell'oratore di «propiziare», nell'uditorio, «quei colti spiriti, i quali persistessero nel credere alla insensibilità ed irriverenza di chi, per necessità di analisi scientifica, perquisisce il corpo e l'anima di un Grande» (Comitato Nazionale Universitario 1899: 16).

74 Sergi 1898b: 6.

75 *Ibidem.*

76 Ivi: 7.

77 *Ibidem*.

78 Ivi: 8.

79 *Ibidem*.

80 Ivi: 16-18.

81 Ivi: 17.

82 Stufferi Malmignati 1976: 161.

83 Graf 1898b: 3.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*. Il riferimento a Toulouse e Zola rimanda all'*Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* redatta, appunto, da Édouard Toulouse (1896), di cui Émile Zola fu soggetto di studio diretto e di cui autorizzò, tramite una lettera che venne preposta al testo, la pubblicazione.

86 Ivi: 4. In merito ai giudizi di Sergi ritenuti «particolarmente inaccettabili», Graf scrive: «tutta questa procedura critica parmi un po' troppo sommaria e un po' troppo turbinosamente incalzata da presupposti arrischiati e da ipotesi non verificabili» (ivi: 7).

87 Per questa e le successive citazioni, sino a diversa indicazione, cfr. ivi: 9.

88 Ivi: 11.

89 Ivi: 12.

90 *Ibidem*.

91 Ivi: 9.

92 Ivi: 15.

93 *Ibidem*.

94 Sergi 1899: 1-2.

95 Morello 1898a. Si vedano anche, sullo stesso argomento, idem 1898b e idem 1898c.

96 Sergi 1899: 2-14.

97 *Supra*: 1.

98 Sergi 1899: 44.

99 Ivi: 45. In questo elenco Sergi segnala la posizione eccezionale di Giosuè Carducci: «un uomo, che io devo credere non approvi le nostre opinioni su Leopardi […]; io non posso meglio esprimere il mio giudizio sul suo contegno che denominandolo un aristocratico. Creda pure che le nostre osservazioni non valgano, non importa; ma egli non insolentisce come la plebe, la quale è impotente a trascinarlo» (ivi: 45-46).
100 Ivi: V-VI.
101 Renier 1899: 399, n. 3. Nella *Rassegna bibliografica*, oltre al testo di Patrizi, sono recensiti anche il volume di Antonini e De Martiis relativo agli studi psicopatologici su Alfieri, il testo di Rossi su genio e degenerazione in Mazzini e lo studio di Bellezza su genio e follia in Manzoni. La porzione relativa al testo di Patrizi si legge alle pp. 398-402.
102 Ivi, p. 402.
103 De Roberto 1900: 1.
104 Idem 1898: 2.
105 Di Grado 1982; Idem 1998: 297-327; Stasi 1995: 15-61; Rondini 2001: 96-103; Meli 2005; Marseglia 2019.

Bibliografia

Cerro G. (2017), *Giuseppe Sergi. The Portrait of a Positivist Scientist* «Journal of Anthropological Sciences», vol. 95, pp. 109-136. DOI: 10.4436./JASS.95007.

Comitato nazionale universitario (1899), *A Giacomo Leopardi*, Bergamo, Officine dell'Istituto italiano d'arti grafiche.

Crifò V. (2013), *«La struttura intima del cervello creatore». La nova critica d'arte di Mariano L. Patrizi*, «Itinera», num. 5, pp. 294-324. DOI: 10.13130/2039-9251/2934.

D'Ancona A. (1898), *Onoranze a Giacomo Leopardi*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», a. VI, num. 1-2, gennaio-febbraio 1898, pp. 175-192.

De Roberto F. (1897), *Un nemico dell'Arte*, «Corriere della Sera», a. XXII, num. 352, 23-24 dicembre, pp. 1-2.

Idem (1898), *Un matto*, «Corriere della Sera», a. XXIII, num. 171, 24-25 giugno, pp. 1-2.

Idem (1900), *Lombrosiani e anti-lombrosiani*, «Corriere della Sera», a. XXV, 29-30 marzo 1900, num. 87, pp. 1-2.

Di Grado A. (1982), *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron.

Idem (1998), *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga.

Facetola D. (2008), *Gli scrittori calabresi nell'editoria napoletana del XIX secolo*, Tesi di Dottorato, Ciclo XXII, Università della Calabria, https://dspace.unical.it/test/pdf/view/book/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/10955/144/Tesi%20Focetola.pdf?sequence=1&isAllowed=ybitstream, data ultima consultazione: 31.07.2025.

Ghidetti E. (1994), *Introduzione* a Pirandello L., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Ghidetti E., Firenze, Giunti, pp. IX-XXVII.

Gentili S. (1988), *Letteratura e degenerazione: l'estetica e la critica antropologiche*, in Idem, *Metodologismo darwnismo e antropologia nella critica letteraria positivista (1860-1900)*, Povegliano Veronese, Gutemberg.

Graf A. (1898a), *Foscolo, Manzoni, Leopardi*. Saggi. Aggiuntovi *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti* e *Letteratura dell'avvenire*, Torino, Loescher.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25743

Idem (1898b), *A proposito del Leopardi e di pessimismo*, «Nuova Antologia», vol. LXXV, serie IV, 1 giugno, pp. 3-15.
Lombroso C. (1894), *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria ed all'estetica*. Sesta edizione. Completamente mutata, Torino, Bocca.
Idem (1895), *Nuove osservazioni sulla vita di Leopardi*, in «L'illustrazione italiana», a. XXII, num. 48, 1 dicembre, pp. 542-543.
Marseglia L. (2019), *La critica antropologica in una rivista siciliana di fine Ottocento. Il* Leopardi *di Federico De Roberto*, in *«Tutto ti serva di libro». Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, 2 voll., vol. II, Lecce, Argo, pp. 55-67.
Mantegazza P. (1896), *Giacomo Leopardi sul tavolo anatomico*, «Nuova Antologia», vol. LXII, serie IV, fasc. VII, 1, aprile, pp. 566-571.
Meli P. (2005), *Una polemica di fine Ottocento: accusa di plagio per il "Leopardi" di Federico De Roberto (con due lettere inedite di De Roberto a Carducci)*, «Otto/Novecento», num. 3, pp. 93-100.
Morello V. (1898a), *Leopardi e la critica psico-antropologica*, «La tribuna», a. XVI, num. 150, 1 giugno, pp. 1-2.
Idem (1898b), *La degenerazione del carattere di Leopardi*, «La tribuna», a. XVI, num. 152, 3 giugno, pp. 1-2.
Idem (1898c), *Il pessimismo di Leopardi*, «La tribuna», a. XVI, num. 156, 7 giugno, pp. 1-2.
Patrizi M. L. (1893), *L'eredità psicopatica di Giacomo Leopardi*, «Archivio di Psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», vol. XIV, pp. 409-414.
Idem (1896), *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*, Torino, Fratelli Bocca.
Piergili G. (a cura di) (1878), *Lettere scritte a Giacomo Leopardi dai suoi parenti, con giunta di cose inedite o rare*, Firenze, Le Monnier.
Pirandello L. (1900), *Scienza e critica estetica*, «Marzocco», a. 5, num. 26, 1º luglio, pp. 1-2.
Idem (1994), *Arte e scienza*, in Idem, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, pp. 152-166.
Rago S. (1900), *Per Giacomo Leopardi*, «Hesperia», a. IX, fasc. IV, pp. 55-57.
Ranieri A. (1880), *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Giannini.
Renier R. (1896), Recensione a Mariano L. Patrizi, *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia* (Torino, Fratelli Bocca, 1896), «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXVII, pp. 442-451.
Idem (1899), *Rassegna bibliografica*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XXXIV, pp. 390-402.
Rondini A. (2001), *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
Sergi G. (1898a), *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, «Nuova Antologia», a. 33, fasc. 632, 16 aprile, pp. 577-603.
Idem (1898b), *Degenerazione e genio in Leopardi,* Torino, Bocca.
Idem (1899), *Leopardi al lume della scienza*, Milano-Palermo, Sandron.
Sircana G. (1994), *Falbo, Carlo Italo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-carlo-falbo_(Dizionario-Biografico)/ (ultima consultazione: 31.07.2025).
Stasi B. (1995), *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino.
Stufferi Malmignati C. (1976), *Leopardi nella coscienza dell'Ottocento*, Roma, Bonacci.
Teja Leopardi, T. (1882), *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia*, Introduzione di F. A. Aulard, Milano, Dumolard.

DNA - Di Nulla Academia
Rivista di studi camporesiani

Vol. 6, n. 1 (2025): Patologie della scrittura (1)

*Intorno alla cornice e al senso del 'falso' lombrosiano di Paolo Bellezza su Manzoni**

Claudia Bonsi

Università degli Studi di Milano-Bicocca
Corresponding author e-mail: claudia.bonsi@unimib.it

Abstract

Il saggio ricostruisce la cornice culturale all'interno della quale Paolo Bellezza produce *Genio e follia di Alessandro Manzoni* (1898) – imitazione in chiave parodica di un saggio di critica clinica –, approfondendo i rapporti dell'autore con la scuola storica (Arturo Graf su tutti) e con Lombroso. Si concentra poi sull'impiego da parte di Bellezza di alcuni tecnicismi medici, segno della loro circolazione soprattutto nella letteratura di settore. Ricomprende infine l'operazione falsificatoria di Bellezza all'interno della più ampia categoria interpretativa dell'umorismo, di cui lo scrittore è teorico (*Humour*, 1901).

The essay aims at reconstructing the cultural framework within which Paolo Bellezza produced *Genio e follia di Alessandro Manzoni* (1898) – an imitation in a parodic key of an essay of clinical criticism –, delving into the author's relations with the "scuola storica" (with Arturo Graf above all) and with Lombroso. It then focuses on Bellezza's use of certain medical technicalities, sign of their circulation especially in the specialized literature. Finally, it reconceives Bellezza's falsifying operation within the broader interpretative category of humour, of which the writer is a theorist (*Humour*, 1901).

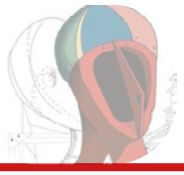
Keywords

Paolo Bellezza, Alessandro Manzoni, Cesare Lombroso, Arturo Graf, scuola storica, Italian lexicography, Italian literature, History of Literary Critics

* Il contributo è connesso alle attività di studio e di ricerca condotte all'interno di due progetti: "Literature and Sciences in the 'Nuova Italia' (1848-1915). Psychology, Anthropology, Medicine" (Prin 2022), coordinato da Andrea Lazzarini (Università di Genova) e "Theorizing the Passions: Paolo Mantegazza, his cultural network and the 19th century Italian Literature" (Prin 2022 PNRR), coordinato da Claudia Bonsi (Università di Milano-Bicocca).

ISSN 2724-5179 - Journal homepage: https://dnacamporesi.unibo.it/
The journal is hosted and mantained by ABIS-AlmaDL. Works are licensed under CC BY 4.0.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25744



«Ci sono libri che fanno fortuna e meritano che se ne discorra per i loro meriti intrinseci; altri invece che, anche se mediocri e difettosi in sé stessi, presentano pure dell'importanza per l'argomento che in essi, in qualunque maniera, viene trattato, e per le discussioni a cui danno motivo».[1] A questa seconda categoria appartiene a buon diritto, a detta dell'autore stesso, uno «scrittarello manzoniano»[2] – e qui l'alterato è da intendersi affettivamente e non quantitativamente, considerato che il volume consta di ben duecentoquarantotto pagine – di Paolo Bellezza,[3] *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, pubblicato nel 1898 da Cogliati (editore di fede rosminiana) a spese dell'autore.[4] Una monografia in cui Bellezza mette a valore la sua passione per l'opera di Manzoni – è autore di più di cinquecento contributi sul tema – costruendo abilmente un falso saggio di critica lombrosiana: elementi della biografia dello scrittore, incongruenze del romanzo e sue costanti stilistico-linguistiche e retoriche vengono apparentemente interpretati secondo gli schemi di lettura della realtà adottati dalla scuola psichiatrica, salvo poi dotare il saggio stesso di una serie di chiavi interne ed esterne che rivelano il distanziamento di Bellezza dalla metodologia che finge di professare.

Nel 1898 Paolo Bellezza aveva da poco ricevuto l'incarico di insegnamento della lingua inglese al Politecnico di Milano grazie all'interessamento, presso il fondatore Francesco Brioschi, di Graziadio Isaia Ascoli (con cui aveva sostenuto brillantemente l'esame di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine all'Accademia scientifico-letteraria di Milano e le cui malleverie gli permisero di studiare nelle biblioteche di Parigi, di Londra e di Monaco),[5] incarico che venne rinnovato annualmente per quarant'anni (dal 1897 al 1937, e dal 1917 anche di tedesco). Una posizione lavorativa precaria, che Bellezza aveva cercato di scongiurare invano poco tempo prima, partecipando a un concorso presso l'Accademia Scientifico-letteraria di Milano, e presentando domanda per la libera docenza all'Università di Pavia con relazione di Ascoli, come si desume da questa lettera inviatagli dal glottologo il 17 luglio 1897:

> [...] Le chiedo scusa del molto ritardo in cui Le arriva la mia risposta alle Sue confidenziali comunicazioni, che mi hanno commosso ma non punto meravigliato. Poiché il Concorso, di cui Ella cadde vittima, dipende da un'intenzione generosa, ma sregolata e messa a profitto da petulanze troppo malsane. L'Accademia poi, in quanto sia un Uffizio dello Stato, non c'entra, né può entrarci comunque, nelle petulanze e nelle bizzarrie di codesti concorsi epigrammatici; e io non tralasciai di dirlo molto apertamente, pur non fermandomi al caso indegno, che è toccato a Lei. – Quanto alla Libera Docenza, la concessione per Pavia riusciva impossibile affatto. Le ostavano la legge, i regolamenti e la consuetudine ormai antica. Ma il relatore, pur rassegnandosi a queste difficoltà, parlava di Lei con lode così alta e con persuasione tanto schietta e abbondante, che ne è stato scosso... un egoismo assai virtuoso. Il sen. Brioschi (Le ne tocco però in strettissima confidenza), m'ha cioè chiesto, non appena io aveva finito di parlare, se proprio non c'entrasse nessuna considerazione accessoria nel calore con cui avevo parlato delle attitudini di Lei. E sentito da me che non una parola io avevo pronunziato, la quale comunque andasse di lì dal vero, egli mi disse che avrebbe potuto pensare a Lei in un assai prossimo incontro. – Ecco, egregio e caro professore, quanto io per ora posso dirle; parto domani per il Monte Generoso [...], e di là, come da ogni altro posto, sarò sempre sollecito e lieto di adoperarmi, secondo che le scarsissime forze mel concedano, in pro' di Lei, che vuol dire in pro' della causa giusta.[6]

È Bellezza stesso a chiarire alcuni punti oscuri della missiva in uno scritto del 15 dicembre 1931 che si trova materialmente vicino a questa all'interno delle carte:

> La qui acclusa lettera è del mio venerato Maestro, il sen. Ascoli, che mi volle un gran bene. Peccato che la sua tarda età e la morte sopravvenuta gli abbiano reso impossibile di farmi avere ragione. Nella 1ª parte accenna a un brutto tiro fattomi dallo Scherillo e dal Novati: se ne sdegna a ragione. Nella 2ª tratta della domanda da me fatta di Lib. Doc. presso l'Univ.à di Pavia. Egli fu relatore, e dovè respingerla, perché a quell'Un.à non c'era la cattedra. Nella 3ª accenna a Brioschi, con cui aveva avuto delle beghe, ma che egli stimava assai e da cui era assai stimato. Il Brioschi qualche mese più tardi mi offerse infatti l'incarico per l'inglese al Politecnico, incarico che da allora tenni ininterrottamente.[7]

I due tentativi di ottenere un posto fisso si rivelano quindi un buco dell'acqua: il primo per un «brutto tiro» di Michele Scherillo, allievo di Francesco D'Ovidio e professore all'Accademia, e di Francesco Novati, allievo di Alessandro D'Ancona e bersaglio di una fortissima ostilità da parte di Ascoli[8] (ostilità che presumibilmente avrà pesato sull'esito negativo di questo concorso), il secondo per assenza della cattedra di riferimento nell'ateneo ticinese.[9]
Al netto della sua natura di dotto *divertissement*,[10] non è da escludere che *Genio e follia* sia da leggersi dunque anche come un modo per accreditarsi in vista di un'auspicabile progressione di carriera presso esponenti di spicco della cultura universitaria dell'epoca, in particolare presso la scuola storica torinese di Arturo Graf e Rodolfo Renier, ma anche presso quella pisana di D'Ancona e Novati.[11] L'intento di Bellezza di «denunciare le aberrazioni e le enormità d'una scuola che va diventando più invadente e sfrenata»[12] armandosi «colle sue medesime armi»[13] consuona infatti con la ricusazione da parte di Graf di una visione della letteratura come «coadiutrice» del sapere scientifico, e risponde indirettamente all'accusa di essere guidato da un «istinto misoneico» mossa da Lombroso stesso a Renier in *Genio e degenerazione*:[14] non è questione di ignoranza delle nuove teorie o di una generica avversione passatista, bensì al contrario di «diventare interinalmente dei suoi [*scil.* dei seguaci di Lombroso], apprendere il suo linguaggio, applicare i suoi metodi e le sue teorie, e star poi a vedere – o meglio, far vedere – dove si vada a finire facendo questo con un soggetto scelto a proposito».[15]
L'esperimento di *Genio e follia* può dirsi riuscito,[16] dal momento che raccoglie da una parte il plauso dei suoi destinatari ideali,[17] e dall'altra viene cocciutamente ed entusiasticamente travisato da Lombroso sia sull'«Archivio di Psichiatria»,[18] sia in una lettera privata a Bellezza del 23 maggio 1898, nella quale – benché dichiari di avere letto l'avvertenza (luogo in cui l'intento satirico del testo viene dichiarato apertamente) –[19] si sbilancia ad affermare:

> Proprio in questo momento che la grandine dei pseudo-critici e pseudo-letterati che non sentono il soffio dell'aria moderna – ci tempesta da tutte le parti – mi è riuscito tanto più gradito il suo volume sul Manzoni che non poteva esser meglio fatto e che, con l'aria di volerci ammazzare almeno nella prefazione, ci dà invece l'ossigeno. Ella ha prevenuto un lavoro che io volevo fare per la biblioteca di Bocca, ma che non riuscii, mancando di letterati che capiscano le nostre idee.
> Volevo farlo ultimamente io con la mia ragazza se Graf ci avesse aiutato, ma Graf ha mostrato una certa timidezza di suoi colleghi. Avrebbe però seguito lo stesso piano del suo [...]. Scriverò a lungo sul mio Archivio e se posso sul Corriere su questo libro [...].[20]

Quindi Lombroso stesso intendeva (e, a volergli dar credito, aveva già preso contatti con il suo editore di riferimento) proporre un lettura patologica della vita e dell'opera di Manzoni,[21] e anzi si sarebbe fatto aiutare proprio da Graf, se questi non avesse mostrato una certa «timidezza». Graf infatti, pur essendo scettico rispetto alle «esagerazioni» e agli «errori», è cautamente ottimista rispetto alla possibilità di praticare con rigore della critica lombrosiana, come dichiara anche in questa lettera a Bellezza:

> La canzonatura per farla riuscire a quel modo non ci voleva meno che l'amplissima ed esattissima cognizione ch'ell'ha di tutto quanto appartiene al Manzoni. Godo ch'ella prenda di mira le esagerazioni e gli errori, ma riconosce ciò che può aver di buono l'indagine medica seriamente condotta. Purtroppo i più non la conducono saviamente. Avrà veduto ciò che del Leopardi giunge a dire il Sergi sulla *Nuova Antologia* [...].[22]

Per capire questa solidarietà fra i due occorre tornare nella Torino dell'ultimo trentennio dell'Ottocento (è il 1876 quando prendono entrambi servizio presso l'università), città dove operano da intellettuali «persuasi positivisti e socialisti più o meno convinti»:[23] sono ambedue infatti vicini all'ala moderata del partito, alla sua «versione gradualista e "solidarista"»,[24] in forza di una posizione politica condivisa, di matrice darwinista, per cui la dottrina socialista incarna una necessità dettata dalla linea evolutiva del

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25744

genere umano stesso. Da qui discende tutto il portato di ambiguità, in bilico fra adesione e rifiuto, della posizione di Graf nei confronti dell'approccio lombrosiano. Non si può invece sostenere che Bellezza fosse socialista, anzi, per quanto ne sappiamo rivendicava (almeno nella seconda parte della propria vita) il proprio posizionamento in area cattolica, tanto da aver firmato l'introduzione agli *Scritti storici* di Pio XI (1932), al secolo Achille Ratti,[25] e forse è proprio anche a questo aspetto cui allude ironicamente Lombroso definendo *Genio e follia* uno «scherzo da preti».[26]

Sia come sia, Bellezza sgombra il campo da qualsiasi equivoco, chiarendo il proprio intento parodistico nei confronti della «scuola obliqua e proteiforme», in un articolo pubblicato sulla «Rassegna Nazionale» nel 1898:[27] «il mio lavoro è compilato sopra i libri più erronei, più inesatti, più menzogneri, che mi fu fatto di scovare sulla persona e sull'opera di Alessandro Manzoni»,[28] cui sono inframmezzate «pappolate di clericali e temporalisti (articoli della *Civiltà cattolica* etc)»,[29] ed episodi tratti da biografie spesso affidabili (Stoppani, Amati, Stampa, Cantù, Beltrami, Venosta, Barbiera) ma decontestualizzati e sottoposti a interpretazioni forzate o deformati prospetticamente a dismisura, secondo gli «arzigogoli e filosofemi»[30] propri del metodo lombrosiano, mostrando così l'«indeterminatezza e generalità degli asserti e de' postulati ch'esso invoca».[31]

Ed è da un altro protagonista della vita accademica e culturale sabauda, il filosofo, matematico e socialista 'minimalista' Giovanni Vailati,[32] che abbiamo notizia, al principio dell'anno seguente, dell'esaurirsi della *querelle*, chiosata da Vailati stesso in termini di opposizione tra l'ingenuità di Lombroso e l'*ingenuity* (da intendersi come 'ingegno') del falsario:

> La ringrazio vivamente del graditissimo invio delle sue tre pubblicazioni che sto leggendo con molto interesse. Quella relativa al Manzoni mi ha invogliato a leggere il libro a cui si riferisce, del quale ho proposto già l'acquisto alla nostra Biblioteca comunale. Il Lombroso, col quale ho spesso occasione di discorrere a Torino, non le ha ancora perdonato lo spiritoso scherzo col quale Ella lo ha tratto in inganno. Eppure tale inganno fa non meno *onore* alla *ingenuità* sua che non alla *ingenuity* di lei.[33]

Ma quali sono i modelli rovesciati dalla prassi falsificatoria di Bellezza? Sicuramente il macroesempio che il critico aveva in mente era il *Saggio psico-antropologico su G. Leopardi* (Torino, Bocca, 1896) del recanatese Mariano Luigi Patrizi (fisiologo allievo di Jacob Moleschott, Angelo Mosso e Lombroso, nonché suo futuro successore alla cattedra torinese), recensito da Renier con «possibilistico interesse»[34] e discusso da Graf con favore, in quanto disegnava il tracciato per così dire del caso clinico, ovverosia la possibilità di un'applicazione del metodo psichiatrico alla letteratura non a livello di cornice interpretativa generale ma solo in fattispecie individuali, «per iscorgere nei singoli casi il certo e il vero dei fatti e delle concomitanze e conseguenze loro».[35] Bellezza stesso dichiara di volere «mettere insieme un diario clinico manzoniano»[36] sul modello di quello che Patrizi compila sulla base dell'epistolario e delle memorie di Antonio Ranieri. Altro contributo che aveva sulla sua scrivania era *La psicosi di Beccaria* di Paola Lombroso,[37] prezioso naturalmente anche in virtù in della genealogia degenerativa che poteva così profilarsi tra nonno e nipote. Ma anche Lombroso padre, che si era ovviamente esercitato nell'analisi clinica di testi ed autori (cimentandosi per esempio nell'esegesi di alcune poesie di Baudelaire) nel capitale *L'uomo di genio* (1877), facendo del soggetto lirico – grazie alla sovrapposizione fra atto poetico e sintomo – un soggetto patologico, e proponendo delle letture improntate a una forma di semiologia medico-stilistica.[38]

Anche in *Genio e follia* l'analisi dello stile e del tessuto retorico del romanzo manzoniano – condotta soprattutto nella seconda parte del saggio – si fa perno per completare e amplificare il disegno caricaturale che sorregge il volume, dato che «indizio morboso di mattoidismo [...] è l'esagerazione dei sistemi, la frequenza dei bisticci, la troppa propensione al verso o alle assonanze nella prosa, la stessa esagerata originalità».[39] La numerosità delle strutture versali che traspaiono dal dettato prosastico, il fitto impiego di paronomasie, e in generale la tendenza al paradosso inteso come «parola [...] tale che designi opinioni o sentenze remote del modo di pensare de' più, [...] per la loro forma ed espressione»[40] sono elementi trattati

al pari di sintomi, e posti qui in evidenza per simulare di aver dimostrato l'esistenza dei tratti degenerativi nella psiche manzoniana.

Ma è soprattutto la pulsione onomaturgica e, in generale, nomenclatoria della scuola psichiatrica a fornire a Bellezza le parole per chiamare le diverse «affezioni dello spirito»: con acume il critico – nel già citato articolo *ex post* – cita il Mefistofele del *Faust* goethiano quando afferma che «proprio là dove mancano concetti, viene a ficcarsi, al tempo giusto, una parola», adombrando da un lato l'inconsistenza diagnostica e dall'altra il fascino tempestivo di alcuni lessemi «elastici» con cui i lombrosiani «accozzano cose diverse sotto un nome stesso, una comune etichetta»,[41] attuando un processo di patologizzazione dell'uomo di genio.

È il caso di un francesismo come *trance* (Bellezza 1898a: 7) – la cui prima occorrenza viene individuata da GDLI all'interno del racconto *L'evocatrice* di Luigi Capuana (1902) –, utilizzato da Paola Lombroso nel suo saggio su Beccaria (1897: 244) per indicare con un vocabolo più *à la page* quella che i biografi di Beccaria, Amato Amati e Pasquale Villari, chiamavano rispettivamente «estasi filosofica» e Villari «convulsivo eccitamento [...] prima ancora che la scuola a cui ella appartiene rinvenisse questa denominazione (o meglio, la speciale applicazione di questo vocabolo esotico)».[42] Diversa invece la vicenda di *ipermnesia* (Bellezza 1898a: 176; registrato dal GRADIT, con data 1917: «forte accentuazione della memoria, di fissazione o di rievocazione, tipica spec. di soggetti maniaci»), che è da ricondurre più alla tradizione psicoantropologica, occorrendo nell'articolo *Di alcune modificazioni della coscienza individuale* di Alessandro Herzen, pubblicato nel 1877 dalla rivista «Archivio per l'antropologia e la tecnologia» diretta da Paolo Mantegazza (cfr. ArchiDATA), anche se l'archetipo di Bellezza – come indicato dallo stesso in nota – è il più tardo *Die Manie*, monografia del 1881 del neurologo tedesco Emanuel Mendel.

Un discorso a parte meritano i lessemi composti da due elementi formanti neoclassici, «procedimento morfologico originatosi nell'àmbito delle terminologie tecnico-scientifiche tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento», e diventato poi più frequente appunto nel ventesimo secolo,[43] che presuppone spesso la mediazione del corrispettivo francese. I lessici storici sono poco ricettivi nei confronti di questi lemmi, e per questo già Serianni richiamava l'importanza di effettuare «spogli sistematici dei testi medici», i quali «potrebbero attestare l'effettiva circolazione dei neologismi medici nella letteratura specializzata»,[44] in particolare in quella periodica. In questo senso *Genio e follia* documenta da parte del suo autore un'ampiezza di letture specialistiche che consente di toccare con mano la vitalità – anche se in un ambito molto ristretto – di un determinato vocabolo a quell'altezza cronologica.

Concentriamoci innanzitutto su una scelta di composti in *-fobia*,[45] neoconiazioni ottocentesche dovute anche alla fortuna riscossa da *agoraphobia*, creata nel 1871 dal neurologo e psichiatra tedesco Carl Friedrich Otto Westphal e subito recepita (1872) dall'«Archivio italiano per le malattie nervose e più particolarmente per le alienazioni mentali» diretto da Andrea Verga e Serafino Biffi. Non registrata dai lessici è *fobofobia* (Bellezza 1898a: 50), «novissima parola» che in effetti compare nel 1891 in una segnalazione bibliografica – sul giornale «La Riforma medica» – dell'articolo di Luigi Giuffrè *Sull'acrofobia in rapporto alla vertigine dell'altezza, alle idee fisse emotive ed alla neurastenia* («La Sicilia medica», 1890). Il titolo del contributo di Giuffrè permette così di retrodatare (rispetto al 1939 riportato dal GRADIT) anche un altro composto che Bellezza impiega, dichiarando di pescarlo dall'edizione del 1892 del *Manuel de médécine mentale* di Emmanuel Régis, *acrofobia* (Bellezza 1898a: 38: «paura dello spazio (dell'altezza, del vuoto) che produce la vertigine»). Particolarmente rara è la sinonimica *ipsofobia* (Bellezza 1898a: 38), assente nei lessici; in Italia risulta recepita all'altezza del 1893, occorrendo in quell'anno tra le pagine della rivista «Lo sperimentale: archivio di biologia normale e patologica». Non è riportata dai dizionari *clitrofobia* (Bellezza 1898a: 33), neoformazione coniata da Antigono Raggi nell'articolo *La clitrofobia* (in «Rivista clinica», 1877); il concetto viene ripreso e mutato nel meno semanticamente oscuro *claustrofobia* da Andrea Verga nell'articolo intitolato appunto *La claustrofobia* e pubblicato nel 1878 sui «Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere» (cfr. ArchiDATA),[46] poi ripreso oltralpe da Benjamin Ball

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25744

(*La médecine mentale à travers les siècles*, 1879). È del 1881 invece il libro, sempre di Verga (*Sulla rupofobia*, Milano, Rechiedei, 1881), che sancisce l'ingresso nel patrimonio lessicale italiano di *rupofobia* (Bellezza 1898a: 39, 168, 242; GRADIT 1934; Matt 2004 e ArchiDATA). L'invenzione della sinonimica *misofobia* (Bellezza 1898a: 39; GRADIT: «paura morbosa di insudiciarsi a contatto di corpi estranei con conseguente aumento di precauzioni igieniche») viene attribuita correttamente da Bellezza al neurologo William A. Hammond (*Mysophobia*, in «Neurological Contributions», 1879, quindi precedente al conio verghiano), traendola da una traduzione tedesca dell'anno successivo (in «Schmidt's Jahrbücher», 1880); le prime attestazioni del prestito italiano sono del 1882, all'interno per esempio della rivista «Lo sperimentale: archivio di biologia normale e patologica», ma anche in altre pubblicazioni periodiche affini.
Spostandoci dal piano lessicale al piano strutturale, si noti che a un certo punto Bellezza pone una domanda decisiva: «Era epilettico il Manzoni?». Il critico riporta la risposta negativa di Stefano Stampa (figliastro e biografo dello scrittore), aggiungendo sardonicamente: «Certo la sua testimonianza è più d'ogni altra autorevole; ma la scienza sorride di questi sicuri dinieghi, e li sfata col cumulo delle sue osservazioni pazienti e sottili distinzioni».[47] Nella prosopopea della scienza che «sorride», e poi persino «ride»,[48] delle testimonianze dirette e dell'intepretazione dei documenti torna il tema dell'incompatibilità metodologica ed epistemologica tra scuola lombrosiana e scuola storica. Gli esponenti della prima rivelerebbero – come chiarito nell'articolo sulla «Rassegna Nazionale» – un'«assenza di spirito critico, di *coscienza* critica [...] inconcepibile», lavorando senza vagliare le fonti e appoggiandosi su un sistema citazionale che Bellezza raccomanderebbe «ai collezionisti d'indovinelli».[49] L'ironia del saggio si fa quindi più scoperta laddove Bellezza stesso ricorre a spie retoriche che ammiccano al lettore avvertito. In chiusura, quando l'alienazione mentale dello scrittore si direbbe comprovata, Bellezza – con un sillogismo che si basa su premesse false e arriva a conclusioni iperboliche – rivela ancora una volta il carattere parodico dell'operazione:

> una volta dimostrato che Alessandro Manzoni, il genio sano per eccellenza, come volgarmente si ritiene, fu per lo meno un degenerato, ci sembra pure intrinsecamente dimostrata, «al modo che si dimostra», la degenerazione di tutti gli altri uomini geniali, maggiori e minori, d'ogni classe, d'ogni tempo, d'ogni paese.[50]

In realtà, il rovesciamento di *Genio e follia* è da rintracciarsi in un testo pubblicato in edizione quasi confidenziale – come strenna «a beneficio del Pio Istituto dei rachitici» – tre anni dopo, nel 1901, dal titolo secco ed emblematico: *Humour*.[51] In questo studio (noto anche a Pirandello) Bellezza cerca di definire – appoggiandosi alle riflessioni teoriche di Léon Dumont, Enrico Nencioni, Alice Werner e Giorgio Arcoleo, nonché a un numero cospicuo di autori letterari soprattutto stranieri – i limiti della sfuggente categoria dell'umorismo, prendendosi implicitamente anche il tempo di riconfigurare Manzoni, e Leopardi,[52] all'interno di questa cornice interpretativa. In particolare, «uno de' molti espedienti di cui si compone la grande arte» dello scrittore lombardo sarebbe proprio quello, dato che «egli non sa, o non vuole durare a lungo in una situazione commovente, drammatica, o altrimenti seria», di interromperla «bruscamente con un'osservazione inaspettata che scompiglia, disorienta per così dire le idee e lo sensazioni del lettore, e dà loro una nuova direzione».[53] Il procedere 'paradossale' di Manzoni, cardine dell'argomentazione di *Genio e follia*, viene qui ribaltato e riletto in chiave umoristica. Ma all'interno di questo contenitore c'è anche spazio per la ripresa di alcuni aspetti della critica patologica, a patto che essa non diventi l'unica lente attraverso la quale leggere la biografia e l'opera di un autore (capo decimo, *Psicologia degli umoristi*):

> Ma codesti vostri umoristi hanno un po' del matto! – sento esclamare a questo punto dal lettore. – Ed io rispondo che è precisamente quello che stavo per dir io.
> Invero, essi hanno fornita larga messe di dati a' fisiologi che si son proposti di dimostrare l'equazione del genio colla follia. Rintracciarono costoro nella vita e nel carattere di molti fra gli umoristi un buon numero degli stigmati da loro detti degenerativi, non escluse, – si noti bene – la malinconia e la tetraggine morbosa.[54]

Tra i pochi contemporanei, come «un buon rappresentante dell'umorismo fra noi» torna Arturo Graf poeta delle *Danaidi*, della *Medusa* e di *Dopo il tramonto*.[55] E così il cerchio si chiude proprio sul maestro della scuola storica torinese, che reagirà divertito all'omaggio del libro:

> Di umorismo non possono parlare se non gli umoristi. Il suo libro, del cui dono molto la ringrazio, si legge con diletto, e ci s'imparano assai cose. Chi lo legge acquista dell'umorismo un concetto più chiaro che non avesse prima, e non ha superato una piccola difficoltà chi tale acquisto ha reso possibile.
> Con gradevole meraviglia mi son trovato nella sua pagina più umorista ch'io non immaginassi. Anche di questo la ringrazio. Le mando una poetica bizzarria,[56] dove troverà forse qualche altra favilla.[57]

Note

1 Bellezza 1898b: 681.
2 *Ibidem*.
3 Cfr. Fasano 1970 e Scarpat 1951.
4 Dopo un primo accordo, poi saltato, con Ulrico Hoepli (cfr. ivi: 190-191). La monografia riprende anche lo spirito di un articolo pubblicato sulla «Rassegna Nazionale» nel 1897 (*Di alcune opere sconosciute di A. Manzoni*), in cui Bellezza immagina che esistano dei testi inediti, e dello scritto aneddotico *La pigrizia di A. Manzoni*, pubblicato lo stesso anno sempre da Cogliati. Sulla struttura del saggio si veda Ricci 2014.
5 Scarpat 1951: 188-189 e n. 2.
6 Lettera di Graziadio Isaia Ascoli a Paolo Bellezza, Centro Nazionale di Studi Manzoniani (di seguito CNSM), fondo Paolo Bellezza, cartella Ascoli. Ringrazio il direttore del Centro, professor Mauro Novelli, e la dottoressa Jone Riva per avermi permesso di consultare i materiali dell'archivio dello scrittore, ancora in via di inventariazione.
7 CNSM, fondo Paolo Bellezza, cartella Ascoli.
8 Cfr. Benedetti 2013: «La costante avversione di Ascoli aveva più d'una motivazione: personale antipatia "resa ancora più acuta dall'omosessualità di Novati"; disistima per "lo scarso impegno didattico e la fulminea carriera del giovane collega" [...]; incomprensione per l'avversione di Novati verso la linguistica romanza, disciplina di cui Ascoli era uno fra i maggiori promotori in Italia. Nel luglio 1895, dietro iniziativa del prof. Elia Lattes, entrò a far parte dell'Istituto lombardo di scienze e lettere: nell'occasione si registrò nuovamente l'aspra opposizione di Ascoli, che arrivò perfino a dimettersi per protesta». Anche Bellezza nel 1916 fu nominato socio corrispondente dell'Istituto cfr. Scarpat 1951: 189.
9 Bellezza testimonia poi – citando le parole di Elia Lattes – che anni dopo il direttore del Politecnico Colombo avrebbe voluto rendere il suo insegnamento «di professore ordinario, giacché per fortuna trovavasi aver sotto mano la persona a ciò adatta», e cioè lui, ma che tutto si risolse poi in un nulla di fatto per la sopravvenuta morte nel '21 di Colombo stesso cfr. ivi: 189-190.
10 Cfr. D'Incerti 2014.
11 Figurano tutti fra i corrispondenti di Bellezza al CNSM.
12 Bellezza 1898b: 682.
13 Ivi: 683.
14 Lombroso 1898a: 262.
15 Bellezza 1898b: 683.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25744

16 Cfr. Scarpat 1951: 191: «Tanto bene mi era riuscito di contraffare i metodi di quegli pseudo-scienziati, che, accozzando – con un'avventatezza che aveva dell'incoscienza – dati e notizie prese da ogni parte, spesso monche ed erronee o al tutto false, mettevano in fascio genio, degenerazione e delinquenza, facevan di Dante un epilettico, di Michelangelo un nevrotico, di Leopardi un malato di ossessione monoide (Lombroso, Sergi, Morselli, ecc.) e riducevan la scienza – di cui si dicevano banditori e antesignani – al livello del più grossolano materialismo!».

17 Ivi: 192: «Al. D'Ancona così chiudeva la recensione del mio libro: "la parodia è atroce" (*Rass. bibl. d. lettr. ital.*). [...] Fr. Novati si congratulava per la "crociata" da me mossa contro i petulanti invasori: "...Il suo lavoro gioverà indubbiamente a quest'intento ed avrà un merito di più". Lo stesso prediceva il Renier in un entusiastico articolo del *Giorn. Stor*. sulla "burla di cui rimarrà memoria". E il Fogazzaro a me : "Ella ha scritto pagine che ogni devoto del Manzoni farà bene a tenere sul tavolino e a consultare spesso... Ma sa che qualche troppo rapido lettore non s'era accorto della parodia e ha preso sul serio il prof. Bellezza per un lombrosiano o quasi? La cosa è avvenuta a persona intelligentissima e dottissima che io trassi d'errore. Questa persona, del resto, s'era molto divertita nella lettura e aveva molto ammirato"».

18 Cfr. Lombroso 1898b.

19 Bellezza 1898a: [I]: «In questo scrittarello si vuol denunciare al tribunale del buon senso – per non dire del senso comune – non tanto le teorie lombrosiane, quanto le esagerazioni a cui i loro seguaci le hanno spinte ed il sistema, troppo spesso seguito in simili ricerche, dell'asserire e del conchiudere affrettatamente, sopra dati insufficienti e malsicuri. Si porge insieme un ampio saggio delle notizie in esatte o false senz'altro, delle affermazioni erronee o gratuite, delle assurdità d'ogni maniera, che furono emesse, e che tuttora si ripetono, circa la persona e l'opera di Alessandro Manzoni».

20 Scarpat 1951: 191-192, n. 6.

21 Un primo contributo in questo senso in Leggiardi-Laura 1898. Sulla relazione fra Lombroso e la letteratura si veda Rondini 2001, e per quello con un letterato in particolare, Carlo Dossi, Grignani-Mazzarello 2020.

22 Lettera del 31 maggio 1898 trascritta in Scarpat 1951: 192, n. 6. Il riferimento è a Sergi 1898. Sui rapporti tra la scuola storica e la scuola lombrosiana si vedano Frigessi 2003: 334 ss., e Artifoni 2014: 116-119, in cui vengono poste in rilievo la distanza tra posizione pubblica (conciliante) e privata (aspramente critica) su Giuseppe Sergi e Antonio Solerti da parte di Graf, nonché l'opposizione di Renier alle letture cliniche e quella ancora più radicale di D'Ancona.

23 Frigessi 2003: 336. La consuetudine fra i due è comprovata anche da una serie di lettere e biglietti conservati all'Archivo del Museo Lombroso di Torino, https://lombrosoproject.unito.it/epistolario/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025).

24 Frigessi 2003: 264.

25 Scarpat: 193-194.

26 Ivi: 192.

27 Cfr. Bellezza 1898b.

28 Ivi: 683.

29 Ivi: 684.

30 Ivi: 687.

31 Ivi: 701.

32 Cfr. Pozzoni 2015. Nell'Archivio di Giovanni Vailati presso la Biblioteca di filosofia dell'Università Statale di Milano si conserva l'estratto dell'articolo di Bellezza – omaggio dell'autore – con sottolineature del filosofo (ringrazio il dottor Yuri Gallo per l'autorizzazione alla consultazione).

33 Cartolina postale di Giovanni Vailati a Paolo Bellezza del 21 gennaio 1899 da Pinerolo, CNSM, fondo Paolo Bellezza, cartella Vailati.

34 Cfr. Renier 1896 e Artifoni 2014: 117.
35 Graf 1898: 182.
36 Bellezza 1898a: 55.
37 Cfr. Lombroso 1897.
38 Cfr. Marquer 2019: 222-223 e, per uno sguardo più ampio, Adriano 2014.
39 Lombroso 1888: 389, cit. in Bellezza 1898a: 187. Tra le carte di Bellezza al CNSM si trovano due corposi insiemi di appunti di argomento affine: «Infiniti nominali nel Manzoni» (1897) e «Note sulle alliterazioni manzoniane (appunti sui fenomeni alliterativi presso il M.» (1899).
40 Bellezza 1898a: 91. Nell'articolo di chiarimento pubblicato sulla «Rassegna Nazionale», al contrario, sarà proprio la mentalità paradossale a essere spiegata come «frutto di mature riflessioni, di diuturna contemplazione delle cose» (Id. 1898b: 698).
41 Ivi: 696.
42 Bellezza 1898a: 7.
43 De Fazio 2012: 75, a partire da Tollemache 1945: 256 e De Roberto 2005. Sulla resistenza incontrata da questi neologismi anche nella seconda metà del Novecento si veda Serianni 2005: 27. Per un quadro completo in chiave morfologica dei composti nella lingua italiana si rimanda a Micheli 2020a e Ead. 2020b, mentre per un affondo sui composti neoclassici nell'italiano delle scienze tra Settecento e primo Ottocento a Virgilio 2023. Un ottimo lavoro sui neologismi mantegazziani di ambito tecnico-scientifico è Volpi 2020.
44 Serianni 2005: 119-120.
45 Una misurazione della (limitata) vitalità nel Novecento di questi composti, in ragione soprattutto della scarsa perspicuità di alcuni formanti greco-latini, in Serianni 2005: 219-226.
46 Il repertorio retrodata De Fazio: 150, che ne evidenzia l'uso da parte di Lombroso nel 1893 ne *Le più recenti scoperte e applicazioni della psichiatria ed antropogia criminale*; il GRADIT ne rileva l'impiego da parte di Filippo Turati nel *Carteggio Turati-Kuliscioff* (1898), mentre il GDLI rimanda a Panzini 1905: «una delle tante fobie studiate dai medici e dagli alienisti. Con questa parola (da claustrum = luogo chiuso, cfr. chiostro»).
47 Bellezza 1898a: 74-75.
48 Ivi: 243.
49 Bellezza 1898b: 689 e n. 2.
50 Bellezza 1898a: 248.
51 Cfr. Bertolini 2014.
52 Cfr. Bellezza 1901: 108: «Quanto agli umoristi italiani, non occorre qui ripetere quello che del Manzoni e del Leopardi fu scritto in questi ultimi tempi».
53 Ivi: 65.
54 Ivi: 103.
55 Ivi: 7. Graf è citato in vari punti del volume, e soprattutto all'interno del capo tredicesimo *Umorismo macabro: scheletri, assassini, suicidi e molte altre cose allegre a cui ben si addice il numero d'ordine di questo capo, il quale è per conseguenza il più lungo di tutti, cominciando dal titolo*. La numerosità delle citazioni è rilevata con eleganza dall'autore stesso: «Di Arturo Graf abbiam recati già forse troppi più saggi che non comportasse la discrezione voluta verso uno scrittore vivente; ma la colpa – colpa invidiabile – è la sua» (ivi: 227).
56 La «poetica bizzarria» potrebbe essere *Morgana*, pubblicato a Milano da Treves nel 1901.
57 Lettera di Arturo Graf a Paolo Bellezza del 12 gennaio 1901, CNSM, fondo Paolo Bellezza, cartella Graf.

DOI: 10.60923/issn.2724-5179/25744

Bibliografia

Adriano F. (2014), *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS.

ArchiDATA, *Archivio di (retro) datazioni lessicali*, a cura di L. Maconi, M. Lavezzi, direttore responsabile C. Marazzini, www.archidata.info/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025)

Artifoni E. (2014), *Ascesa e tramonto della medievistica psichiatrica e criminologica in Italia al tempo di Arturo Graf. Alcuni esempi*, in Allasia C., Nay L. (a cura di), *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del positivismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 115-134.

Bellezza P. (1898a), *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, Milano, Cogliati.

Id. (1898b), *Alessandro Manzoni e le nuove dottrine psichiatriche*, «La Rassegna Nazionale», vol. XX, pp. 681-709.

Id. (1901), *Humour*, Milano, Agnelli.

Benedetti A. (2013), *Francesco Novati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-novati_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025)

Bertolini L. (2014), *Lo Humour di Paolo Bellezza*, «Fillide», https://fillide.it/luisa-bertolini-lo-humour-di-paolo-bellezza/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025)

De Fazio D. (2012), *Cesare Lombroso e la lingua italiana. Psichiatria, etnologia, antropologia criminale*, Galatina, Mario Congedo Editore.

De Roberto E. (2005), *Aspetti della composizione con elementi neoclassici nelle lessicografia ottocentesca: i composti ibridi nel Tramater*, in Giovanardi C. (a cura di), *Lessico e formazione delle parole. Studi offerti a Maurizio Dardano per il suo 70° compleanno*, Firenze, Cesati, pp. 131-157.

D'Incerti E. (2023), *Un ritratto (quasi) inedito dell'uomo, un sorprendente profilo critico del letterato*, in Bellezza P., *Curiosità manzoniane* [1913], Bologna, Il Settenario, pp. 1-6.

Fasano P. (1970), *Paolo Bellezza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-bellezza_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025)

Frigessi D. (2003), *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi.

GDLI (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto G. da Bàrberi Squarotti, voll. I-XXI, Torino, Utet.

GRADIT (1999-2007), *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, con la collaborazione di G. Lepschy e E. Sanguineti, voll. I-VIII, Torino, Utet.

Graf A. (1898), *Estetica e arte di Giacomo Leopardi*, in Id., *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, pp. 163-397.

Grignani M.A., Mazzarello P. (2020), *Ombre nella mente. Lombroso e lo scapigliato*, Torino, Bollati Boringhieri.

Leggiardi-Laura (1898), *I criminali di A. Manzoni*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia cri minale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», vol. XIX, pp. 349-375, 537-538.

Lombroso C. (1888), *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca.

Id. (1898a), *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, Milano-Palermo, Remo Sandron.

Id. (1898b), recensione di *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia cri minale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», vol. XIX, pp. 479-482.

Lombroso P. (1897), *La psicosi di Beccaria*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia cri minale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», vol. XVIII, pp. 233-245.

Marquer B. (2019), *La maladie comme métaphore : littérature et médecine de l'esprit dans la seconde moitié du XIXe siècle* en Weber A. (dirigé par), *Passerelles. Entre sciences et littératures*, Paris, Classiques Garnier, pp. 215-246.

Matt L. (2004), *Retrodatazioni di tecnicismi da titoli di pubblicazioni*, «Studi di lessicografia italiana», vol. XXI, pp. 183-246.

Micheli S. (2020a), *Composizione italiana in diacronia. Le parole composte dell'italiano nel quadro della Morfologia delle Costruzioni*, Berlin-Boston, De Gruyter.

Ead. (2020b), *La formazione delle parole, Italiano e altre lingue*, Roma, Carocci.

Panzini A. (1905), *Dizionario Moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli.

Pozzoni I. (2015), *Il "programma minimo" di socialismo di Giovanni Vailati*, «Per la filosofia», 91/92, 2015, pp. 133-140.

Renier R. (1896), recensione di *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXVII, pp. 442-452.

Ricci B. (2014), *Un erudito scherzo. Paolo Bellezza e la follia di Alessandro Manzoni*, «Fillide», https://fillide.it/barbara-ricci-un-erudito-scherzo-paolo-bellezza-e-la-follia-di-alessandro-manzoni/ (ultimo accesso: 24 luglio 2025)

Rondini A. (2001), *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Scarpat G. (1951), *Paolo Bellezza 25.1.1867 – 10.4.1950. In memoriam*, «Lettere Italiane», III, 4, pp. 185-211.

Sergi G. (1898), *Le origini psicologiche del pessimismo leopardiano*, «Nuova Antologia», vol. LXXIV, pp. 577-603.

Serianni L. (2005), *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano, Garzanti.

Tollemache F. (1945), *Le parole composte nella lingua italiana*, Roma, Edizioni di Nicola Ruffolo.

Virgilio G. (2023), *Parole al microscopio. I composti neoclassici nell'italiano delle scienze tra Settecento e primo Ottocento*, Firenze, Cesati.

Volpi M. (2020), *Mantegazza onomaturgo. Note lessicali su* L'anno 3000. Sogno, «Studi di lessicografia italiana», vol. XXXVII, pp. 213-235.