

CLAUDIA MURRU

La macchina narrativa del sintomo: Macchia grigia di Camillo Boito

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CLAUDIA MURRU

La macchina narrativa del sintomo: Macchia grigia di Camillo Boito

Il contributo analizza le implicazioni del discorso medico nel racconto di Camillo Boito Macchia grigia (1877) a partire da una ricognizione dei riferimenti medico-scientifici legati soprattutto al campo dell'oftalmologia. In particolare, si intende mettere in evidenza il modo in cui gli elementi clinici e patologici sono intessuti nella dinamica testuale, prestando attenzione al ruolo che il sintomo ricopre all'interno del racconto.

All'interno del controverso legame tra arte e scienza che caratterizza la narrativa scapigliata,¹ un'attenzione particolare meritano quei racconti che riportano dei casi clinici specifici,² nei quali la singola patologia diventa la ragione dominante della trama. L'ipotesi può valere per *Macchia grigia* di Camillo Boito, da cui prende le mosse questo lavoro, per *Il pugno chiuso* del fratello Arrigo,³ che ruota intorno ai sintomi e alle cause della plica polonica, e per *Storia di una gamba* di Iginio Ugo Tarchetti,⁴ che esplora in forma pionieristica il fenomeno che poi, per mano del neurologo americano Silas Weir Mitchell, verrà definito della *phantom limb*.⁵ In tutti questi casi, intorno alla patologia agisce una macchina narrativa specifica, più o meno raffinata dal punto di vista clinico, ma che si caratterizza per l'esercizio in chiave letteraria (e non solo in funzione dialettica) del linguaggio, delle forme e delle scoperte della medicina moderna. Una delle strade attraverso le quali è possibile scorgere in questo scambio una occasione letteraria peculiare è data dal particolare trattamento che in questi racconti viene riservato al sintomo.

Se pure con le dovute differenze, nei casi citati il sintomo si presenta infatti come il motore della curiosità dalla quale scaturisce il racconto, e non solo per la semplice ragione che il corpo tramite il sintomo espone non intenzionalmente i segni di una alterazione fondamentale, sia essa di natura fisiologica o psichica, e contiene quindi, in potenza, un dramma; ma soprattutto perché il sintomo,

¹ Per un inquadramento dei rapporti tra arte e scienza nella narrativa scapigliata rimando agli studi di A. CARLI, *Anatomie scapigliate*, Novara, Interlinea, 2004; G. ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Roma-Bari, BUL, 1997; L. NAY, *Fantasmii del corpo, fantasmi della mente. La malattia tra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Dell'Orso, 1994 e A. C. PASINI, *La scienza nel romanzo*, Bologna, Patron 1982.

² Sull'ingresso della parola 'caso' nel vocabolario medico, relativamente al contesto della Francia del diciannovesimo secolo, rimando a J. RIGOLI, «Cas» et «Cas rares» au XIX^e siècle, in AA.VV., *Le cas médical*, a cura di P. Tortonese, Paris, Garnier, 2020, 17-33. Rigoli pone l'accento in particolare sull'uso ambivalente del termine 'caso' in medicina, per cui esso arriva a designare «à la fois, et contradictoirement, le commun et le rare, la manifestation individuelle du spécifique et l'anomalie inclassable, un objet de savoir et de curiosité» (ivi, 33).

³ Pubblicata nel «Corriere di Milano» del 23 settembre 1867 e ora raccolta in A. BOITO, *Opere Letterarie*, a cura di A. I. Villa, Milano, Otto/Novecento, 2001.

⁴ I. U. TARCHETTI, *Storia di una gamba*, Milano, Sonzogno, 1869 (poi inserito nella raccolta *L'innamorato della montagna*, Milano, Sonzogno, 1888).

⁵ Il fenomeno era già stato descritto dal chirurgo militare francese Ambroise Paré (1510-1590), innovatore di alcune tecniche nell'asportazione degli arti che avevano prolungato la sopravvivenza dei feriti sottoposti ad amputazione, il cui tasso di mortalità era all'epoca molto alto. Le sue osservazioni dei fenomeni dell'arto fantasma su diversi casi di militari sopravvissuti ad amputazione restarono ignorate dalla comunità scientifica per più di trecento anni. Il tema dell'arto fantasma venne poi ripreso dal neurologo americano Silas Weir Mitchell, il quale pubblicò anonimamente nel 1866 nell'*Atlantic Month* un racconto dal titolo *The case of George Deadlow*, storia di un militare che subisce a sua insaputa un'amputazione agli arti inferiori durante la guerra civile americana. Cfr. H. A. WHITAKER, *An historical note on the Phantom Limb*, «Neurology», XXIX (1979), 2, 1979, 273.

richiamando alla «necessaria presenza di una causa»,⁶ esige un'interpretazione che non può essere ignorata o elusa dal racconto stesso. Tale necessità emerge con tutta evidenza nei racconti che mimando le condizioni del rapporto clinico tra medico e paziente inseriscono la narrazione di primo o di secondo grado in una cornice che simula l'anamnesi, e quindi all'interno di un discorso a fini diagnostici del malato sulla patologia che lo tormenta. Così appare nel già citato caso del *Pugno chiuso* di Arrigo Boito, ma in maniera ancora più evidente in *Macchia grigia* del fratello Camillo, dove la descrizione del sintomo e il racconto delle condizioni della sua comparsa è affidata a un manoscritto redatto per essere inviato a un medico oculista e amico, con il proposito di anticipare le ragioni per le quali il narratore andrà presto a visitarlo. La necessità di una qualche forma di consultazione⁷ è dovuta in particolare a un disturbo dell'occhio, ciò che più avanti verrà definito con il suo termine propriamente tecnico: *scotoma*. Fin dalle prime righe, il racconto rivela questa natura pragmatica del testo, funzionale anzitutto alla ricerca urgente di una cura:

Questa macchia grigia, ch'io vedo dentro ai miei occhi, può essere la cosa più comune della vostra scienza oculistica; ma mi dà gran fastidio, e vorrei guarire. Esaminerete con i vostri ordigni eleganti, quando verrò costà fra una quindicina di giorni, cornea, pupilla, retina e il resto. Intanto, giacché la vostra amicizia mi sollecita, vi descriverò, come posso, il mio nuovo malanno.⁸

Non è forse un caso che al centro della trama vi sia un disturbo dell'occhio. Del resto è noto il ruolo dell'ottica e dei dispositivi ottici nella raffinata economia dell'invisibile che caratterizza il modello narrativo fantastico ottocentesco, a cui generalmente viene fatto risalire il racconto di Boito.⁹ Ma il 1877, anno di pubblicazione del racconto nella «Nuova Antologia»,¹⁰ è anche un momento vivace per le discussioni intorno alla visione, in un contesto, come quello di metà Ottocento, che più in generale aveva segnato rilevanti avanzamenti nel campo della scienza dell'occhio, tali da giustificare l'entusiasmo che un medico come Giacomo Rava lascia trasparire nello scritto di prolusione al suo corso di oftalmologia dell'Università di Pisa, dove il suo secolo viene definito «l'età d'oro dell'ottalmologia».¹¹ In questo senso non stupisce l'allusione nel testo di Boito agli «ordigni eleganti»,

⁶ I. PEZZINI, *Il sintomo come passione del corpo*, in ID., *Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace*, Roma, Meltemi, 2007. 75-93: 76.

⁷ Da questo punto di vista, la cornice del racconto boitiano sembra essere quella della 'lettre de consultation', una pratica di consultazione a distanza consistente nell'elaborazione scritta di una anamnesi soggettiva, che il paziente invia al medico come base per la messa a punto di una prima diagnosi. Cfr. R. BEHRENS, *Le Horla, un cas?*, in AA.VV., *Le Cas médical...*, 105. Per un approfondimento si veda il contributo di G. BARROUX, *La relation médecin-patient dans les consultations épistolaires (XVI^e-XVIII^e siècles)*, «Med Sci», XXX (2014), 3, 311-318.

⁸ C. BOITO, *Macchia grigia*, in ID., *Senso. Nuove storielle vane*, ed. a cura di C. Cretella, Ravenna, Allori, 2005, 123.

⁹ Per un opportuno inquadramento della questione rimando al classico studio di M. MILNER, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, e al più recente saggio di M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016. Per un'analisi dell'importanza dell'ottica nella narrativa del modello fantastico per eccellenza, E.T.A. Hoffmann, si veda ancora M. COMETA, *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti, 2009.

¹⁰ Il racconto esce con il titolo *La macchia grigia. Storiella vana* nella «Nuova Antologia» (XXXVI, dicembre, Firenze, Le Monnier, 1876) e confluisce in seguito con il titolo semplice *Macchia grigia* nella silloge *Senso. Nuove storielle Vane*, pubblicato da Treves nel 1883. La versione definitiva compare nella nuova edizione della raccolta, uscita nel 1899 al n. 553 della «Biblioteca amena» di Treves. Per un'analisi delle edizioni delle raccolte narrative boitiane, così come per una ricostruzione della biografia dell'autore, rimando a C. CRETELLA, *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*, Camerano, Dakota Press, 2013, 42-48.

¹¹ G. RAVA, *Schizzo storico dell'ottalmologia avuto specialmente riguardo ai di lei progressi nell'ultimo dodicennio: prolusione ad un corso di oftalmologia che darà il dottore G. Rava da Milano nella R. Università di Pisa l'anno scolastico 1863-1864, letta li 11 gennaio 1864*, «Annali universali di medicina», CLXXXVII (1864), 51, 519-542: 528.

proprio in riferimento alla messa a punto intorno agli anni Cinquanta di alcuni dispositivi fondamentali quali l'oftalmoscopio e l'oftalmometro; l'invenzione nel 1851 dell'oftalmoscopio da parte del fisiologo e fisico tedesco Hermann von Helmholtz (1821-1894) aveva dato luogo in particolare a «una vera rivoluzione nella ottalmologia»,¹² consentendo per la prima volta l'osservazione del globo oculare vivo. L'impulso che questi nuovi strumenti diedero alla disciplina – insieme alle scoperte più recenti nei campi dell'anatomia, della fisiologia e della microscopia – restituirono all'oftalmologia prestigio e autonomia del campo delle scienze mediche, e condussero a partire dagli anni Settanta alla fondazione dei primi istituti specializzati.¹³

A Milano, dove Boito lavorava a partire dal 1860 come docente di architettura all'Accademia di Brera,¹⁴ nell'aprile del 1874 Giovanni Rosmini aveva fondato l'«Istituto Oftalmico», nel quale si prestava assistenza e ricovero ai pazienti affetti da malattie oculari gravi, particolarmente diffuse all'epoca nei ceti popolari,¹⁵ e nel 1871 Antonio Quaglino, docente di oculistica alla Scuola di Medicina dell'Ospedale Maggiore, aveva inaugurato la prima rivista specializzata, gli «Annali di ottalmologia». Proprio Quaglino nel 1857 aveva consegnato alle stampe il volume *Intorno alle malattie del corpo vitreo*, una serie di ricerche oftalmoscopiche «dodata assai dalla stampa nostrale e straniera».¹⁶ Il trattato contiene la descrizione di alcuni casi relativi al fenomeno «assai frequente» delle miodesopsie o «visione di mosche»,¹⁷ categoria con la quale si designavano le comuni anomalie della vista consistenti nella persistenza nell'occhio di corpi immaginari (scotomi), e «che riesciva così difficile a spiegarsi prima che l'oftalmoscopio ci rivelasse esserne causa alcuni corpuscoli opachi natanti nel vitreo».¹⁸ La descrizione del disturbo all'interno del trattato si avvicina molto al sintomo così come appare dalle parole del narratore, che lo subisce mentre «ora s'agita, s'alza, s'abbassa, s'allarga, s'allunga, caccia fuori de' tentacoli da polipo, delle corna da lumaca, delle zampe da rospo, diventa mostruosa, gira a destra, poi rigira a sinistra, e va intorno così delle ore furiosamente innanzi al mio sguardo».¹⁹ Multiforimi, cangianti e irregolari sono anche le alterazioni del vitreo nei casi di miodesopsia presi in considerazione da Quaglino:

Le alterazioni di trasparenza del corpo vitreo [...] ora appaiono come membranelle fluttuanti, che si muovono da destra a sinistra, ora come fili o punti opachi, neri, che si elevano dal basso all'alto, e viceversa, sotto ai diversi movimenti del bulbo, ora appaiono sotto forma di masse voluminose, ora sono filamenti che attraversano l'occhio in diverso senso a guisa di una rete, o di un ragnatelo, ora sono piccoli corpicciuoli di forma rotonda, caudati, simili a zoospermi, ad uncinetti, a sanguisughe, a

¹² Ivi, 528.

¹³ Per una storia degli sviluppi dell'oftalmologia e degli istituti specializzati nella Milano degli anni Settanta rimando allo studio di M. CANELLA, «L'occhio è una vera camera oscura». *Il Pio Istituto oftalmico da Giovanni Rosmini a Luigi Ferri*, in E. Canadelli e P. Zocchi (a cura di), *Milano scientifica 1875-1924*, Milano, Sironi, 2008, 2, 257-278.

¹⁴ Boito manterrà l'incarico all'Accademia per quarantotto anni, e dal 1865 otterrà anche diverse cattedre al Politecnico. Sono gli anni delle assidue collaborazioni alle riviste milanesi «Il Pungolo» e «La Perseveranza».

¹⁵ Cfr. CANELLA, «L'occhio è una vera camera oscura»..., 260-262.

¹⁶ A. ROSMINI, *Degli Istituti oftalmici*, in «Rivista della beneficenza pubblica», I (1873), 21.

¹⁷ Così il medico oculista Salvatore Novi Chavarria descrive le miodesopsie: «Una delle anomalie più facili a constatarsi nella pratica, è la percezione da parte di taluni individui, di certi corpi immaginari, che per il loro colorito ordinariamente nero, e per la mobilità di cui sembrano dotati, àn ricevuto il nome di mosche, onde Miodesopsia, ovvero visione di mosche. Tali illusioni dell'organo della vista sono anche designate col vocabolo di scotomi» S. NOVI-CHAVARRIA, *Miodesopsie*, in *Trattato sulle oftalmo-nevrosi. Ovvero descrizione delle malattie nervose dell'organo della vista*, Napoli, Raffaele Ghio, 1858, 243.

¹⁸ A. QUAGLINO, *Intorno alle malattie del corpo vitreo considerate come causa di ambliopia amaurotica o di amaurosi*, Milano, Presso la Società per la pubblicazione degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, 1857, 59.

¹⁹ BOITO, *Macchia grigia*..., 123.

triangoletti o dalle lettere T ed X. Questi corpi ponno essere isolati, molteplici, di varie dimensioni, soli o misti a membranelle, variamente disposti, ma quasi sempre mobili.²⁰

L'eziologia di questo insieme di malattie ammetteva, oltre a fattori più propriamente fisiologici, anche un altro genere di cause quali «le veglie, i lavori prolungati, le passioni tristi dell'animo».²¹ Nel racconto di Boito, il narratore attribuisce la comparsa della macchia a quest'ultimo ordine di fatti psichici e in particolare a una tragedia della quale egli si considera suo malgrado responsabile. Il racconto di questo episodio e l'anamnesi vera e propria coincidono dunque qui perfettamente, e anzi il narratore esplicita che l'accuratezza nella esposizione e l'attenzione per i dettagli narrativi è finalizzata proprio a «cavare la scintilla» che serve agli scienziati a «penetrare le cause, rimontare al seme»²² della patologia:

Vi dirò dunque in quali circostanze mi si è manifestata la malattia, che dovete guarire. E, abbiate pazienza, lo dirò nei più indifferenti particolari, giacché so come da una di quelle inezie, le quali sfuggono all'attenzione dei profani, voi scienziati potete cavare la scintilla, che rischiarerà poi le verità più riposte.²³

Il racconto di tali circostanze è una variazione sul tema della sventura d'amore di cui cadono vittime molti tra i personaggi boitiani. Il nucleo della trama è l'incontro sentimentale del protagonista e narratore con una giovane montanara della Val Sabbia, durante un soggiorno lontano dalla città, in un luogo dove si «esercitano più le gambe che il cervello», e dove «chi non ha rimorsi vive nella quiete del paradiso, senza giornali, senza botteghe da caffè, senza pettegolezzi».²⁴ A una prima armonia tra i due amanti subentra un imbarazzo che si traduce presto in una repulsione invincibile, tale da costringere il protagonista ad abbandonare la valle e Teresa a lasciarsi morire vinta dalla disperazione, evento che a sua volta provoca lo straziante suicidio di suo padre.

Il rovesciamento per cui «l'attrazione originaria si muta in odio»²⁵ era già al centro del racconto *Notte di Natale*, pubblicato nella «Nuova Antologia» nel gennaio del 1876,²⁶ storia anch'essa del movimento di attrazione/repulsione per la crestaia spiata dal protagonista in una Milano «fredda spettatrice del dramma».²⁷ Non stupiscono le numerose analogie tra i due racconti se si considera che *Notte di Natale* precede solo di qualche mese la pubblicazione di *Macchia grigia*, e soprattutto dato il debito – dietro il quale sembra celarsi un dialogo più duraturo – verso la narrativa di Edgar Poe,²⁸ punto di congiunzione tra i due racconti. Le spie di una somiglianza mediata dallo scrittore americano risiedono anzitutto nella progressiva degradazione fisica dell'oggetto amoroso, per cui le sembianze gentili della crestaia virano rapidamente verso una trasfigurazione della fanciulla in «schifosa» e

²⁰ QUAGLINO, *Intorno alle malattie...*, 51-52.

²¹ Ivi, 59.

²² BOITO, *Macchia grigia...*, 125.

²³ *Ibidem*

²⁴ Ivi, 126.

²⁵ CONTARINI, *La sineddoche fantastica. Notte di Natale di Camillo Boito*, in *Un tremore di foglie. Scritti in ricordo di Anna Panicali*, a cura di A. Riem, Udine, Forum, 2011, 3.

²⁶ Il racconto esce nel gennaio del 1876 nella «Nuova Antologia» e viene incluso nello stesso anno nella prima edizione della silloge *Storielle vane*, pubblicata da Treves (ora in ID. *Storielle vane*, a cura di C. Cretella, Bologna, Pendragon, 2007).

²⁷ P. ZAMBON, *Sul 'realismo estetico' di Camillo Boito*, in «Otto/Novecento», I (1977), 6, 31-67: 44.

²⁸ Per una analisi delle tracce dell'influenza di Poe in *Notte di Natale* rimando a S. CONTARINI, *La sineddoche fantastica...* Intorno alla ricezione di Edgar Poe in Italia e in particolare in ambito scapigliato si veda in particolare lo studio di C. MELANI, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

«maledetta bestia»,²⁹ mentre Teresa, osservata cautamente da lontano, assume infine l'aspetto di un «cadavere bruciato». ³⁰ Tale disfacimento fisico, se solo in apparenza allude ai segni della disperazione che segnano il corpo di Teresa, molto deve invece all'affacciarsi improvviso nella coscienza della distanza irriducibile tra l'astrazione e l'esperienza, così ben formulata da Poe in *Berenice*: «i miei sentimenti *non furono mai* originati dal cuore e le mie passioni *ebbero sempre* ad accendersi soltanto nel mio cervello». ³¹

Come è stato notato, ³² sempre a *Berenice* sembra rifarsi l'indugio sui «denti bianchissimi» della crestaia così come quello sui «denti, ammirabili di regolarità e di bianchezza» di Teresa, in quest'ultimo caso forse da considerarsi segno, più che della inconsistente trasparenza del *topos* femminile romantico, di un aspetto animalesco, di un «certo che di selvatico», ³³ simile a quello di cui parla Balzac a proposito dei denti della innocente di *Adieu*, «bianchi» appunto «quanto quelli di un cane». ³⁴ Se nel caso di *Notte di Natale* l'ossessione imita la monomania di *Berenice* fino a spingere il protagonista a strappare il dente della crestaia, in *Macchia grigia* il narratore si accanisce viceversa sugli occhi; la chiosa finale per cui «o guarisco o mi strappo gli occhi», simbolo per eccellenza del perturbante freudiano di hoffmaniana memoria, ³⁵ sembra richiamare stavolta la macabra urgenza che conduce all'omicidio del vecchio inquilino in *The tell-tale heart* (1843), ³⁶ a cui si può ricondurre anche la sospetta ipersensibilità sensoria che in entrambi i racconti anticipa il destino dei personaggi, ³⁷ qui declinata in una vista acutissima, straordinaria per la sua capacità di scorgere «cento passi lontano, il neo sulla guancia di una bella donna». ³⁸

Tornando alla minaccia di accecamento che chiude il racconto, essa può essere considerata l'esito ultimo di una più generale impotenza del malato dinanzi alla patologia che lo tormenta, di una mancata 'competenza', per dirla in termini narratologici, rispetto al sempre più pressante dominio del sintomo. Da questo punto di vista, se l'uso opportuno di alcuni termini specialistici, primo tra tutti quello di scotoma, sembrava rendere conto di una certa familiarità con il linguaggio scientifico, la descrizione della macchia rivela un trattamento del tutto diverso, che approfitta in senso narrativo proprio degli effetti dovuti alla scarsa padronanza di sapere medico da parte del malato. Esempiare in questo senso è la capacità della macchia di condizionare l'esperienza del protagonista fino a pretendersi soggetto e agente della narrazione, per cui egli la osserva insinuarsi in momenti del tutto inaspettati, con un chiaro effetto parodico e dissacrante; così ad esempio la macchia «sporca il seno» di una fanciulla mentre egli le dice «quel che non si racconta neanche a voi altri medici», oppure il

²⁹ «La crestaia mandò un acre fetor di vino. Mi piegai a guardarla: era schifosa. Dormiva con la bocca aperta. Provai allora un'immensa umiliazione, un terribile rimorso, e mi si destò in petto come uno spirito di vendetta furente e cauto» C. BOITTO, *Notte di natale*, in *IP.*, *Storielle vane*, Milano, Treves, 1876, 291.

³⁰ BOITTO, *Macchia grigia...*, 129.

³¹ E. A. POE, *Berenice*, in *Racconti*, Milano, Garzanti, 49.

³² Cfr. CONTARINI, *La sineddoche fantastica...*, 6.

³³ BOITTO, *Macchia grigia...*, 127.

³⁴ H. DE BALZAC, *Adieu*, in *La Commedia umana. Studi filosofici*, V, Roma, Casini, 1959, 441-480: 448.

³⁵ Il riferimento è naturalmente alla lettura del *Der Sandmann* di Hoffmann che Freud consegna al notissimo saggio del 1919, *Das Unheimliche*, dove la paura per gli occhi e in generale il timore di perdere la vista del giovane Nathaniele viene considerato un sostituto della paura da evirazione.

³⁶ Il racconto compare con il titolo *Il cuor rivelatore* nel volume *Storie incredibili*, nella versione di Baccio Emanuele Maineri. La raccolta, uscita nel 1869 per Pirola, comprende tra i dodici racconti anche *Berenice*.

³⁷ E. A. POE, *Il cuore rivelatore*, in *Racconti*, Milano, Garzanti, 199.

³⁸ BOITTO, *Macchia grigia...*, 123.

narratore ritrova «quella sudiceria» in una chiesa buia, «nel finestrello nero del confessionario».³⁹ Torneremo più avanti sulle implicazioni di questa invasione.

Prima mi sembra utile rilevare che tale progressiva emancipazione del sintomo in quanto ‘vero’ soggetto della narrazione ha il suo culmine quando, in una sorta di deviazione fantastica, la macchia rivela sembianze umane: ciò che prima era una macchia priva di qualsiasi «ombra di forma», che «si contorce e si rimuta indecifrabilmente», senza che si possa in alcun modo «afferrare una figura determinata»,⁴⁰ alla fine del racconto assume i lineamenti dell’anziano padre di Teresa, il cui cadavere, in forma di una predittiva «massa grigia», il narratore aveva visto scorrere «senza intoppi» sulla superficie del fiume Chiese.⁴¹ L’associazione tra le due immagini è consegnata alle righe finali, che conservano intatta tutta l’energia stupefatta e terribile della scoperta:

Il sole è già tramontato, e la scrivania rimane in una penombra, che mi basta a gettare sulla carta in furia queste parole, ma che non mi lascerebbe rileggerle. Volevo finire prima di accendere il lume, e la macchia si giova della mezza oscurità per lacerarmi il cervello...

La macchia cresce, la macchia – cosa nuova! – prende una forma d’uomo. Le spuntano le braccia, le spuntano le gambe, le nasce il capo. È il mio vecchio, il mio terribile vecchio!

Parto stasera; vi consegnerò io stesso domani questo manoscritto. O guarisco o mi strappo gli occhi.⁴²

Da questa autodiagnosi emerge l’inquietante convinzione che la colpa si sia incarnata, che l’occhio in qualche modo abbia fissato nella retina l’immagine simbolo del trauma. Non si tratta tuttavia solo dell’esito di una trasposizione in chiave fantastica della questione clinica, o più semplicemente della narrazione di un caso relativo a una somatizzazione dell’idea fissa, vale a dire a un’influenza preponderante del morale sul fisico, argomento che era stato rilanciato dalla psichiatria francese degli anni Sessanta e che con tutta probabilità Boito conosceva.⁴³ Il riferimento qui va ricercato verosimilmente nel campo delle teorie sulla persistenza retinica,⁴⁴ e in particolare in un paradigma che aveva avuto largo impatto nell’immaginario dell’epoca, secondo il quale la retina conserverebbe l’immagine dell’ultimo oggetto che è stato guardato; o almeno così si evince dal frammento che segue:

Certo (dottore mio, non ridete) è offesa la retina: v’è qualche punto cieco, un piccolo spazio paralizzato, uno scotoma insomma. Ho letto come sulla retina, nell’occhio dei condannati a morte, s’è trovato, dopo recisa la testa, il ritratto degli ultimi oggetti, in cui i disgraziati avevano ficcato lo sguardo. La retina dunque, non solo rimane fuggevolmente dipinta: in certi casi resta veramente scolpita.⁴⁵

³⁹ Ivi, 124.

⁴⁰ Ivi, 123-124.

⁴¹ Ivi, 139.

⁴² Ivi, 142.

⁴³ Si fa riferimento in particolare agli studi di Luis Ferdinand Alfred Maury (1817-1892) sulla stigmatizzazione e sui fenomeni dell’estasi, di cui probabilmente Boito era a conoscenza. Il testo di Maury *La magie et l’astrologie dans l’antiquité et au moyen âge*, pubblicato a Parigi nel 1860, sembra infatti essere una delle fonti mediche del racconto di Arrigo Boito *Il pugno chiuso* (1870), racconto che Camillo aveva accolto in maniera entusiasta (si veda a tal proposito la lettera che Camillo invia al fratello e raccolta in P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, 239).

⁴⁴ Sul tema della persistenza retinica rimando al saggio di J. CRARY, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013.

⁴⁵ BOITO, *Macchia grigia...*, 125.

L'acceso allude molto probabilmente alle ricerche del medico tedesco Wilhelm Kühne (1837-1900), successore di Helmholtz sulla cattedra di fisiologia di Heidelberg. Kühne proseguì gli studi sul 'rosso retinico', un pigmento individuato da Franz Christian Boll (1849-1879) e concentrato su un tipo particolare di cellule della retina, rinominate da Helmholtz 'bastoncelli'. Seguendo le tracce di Boll, Kühne si adoperò a studiare i comportamenti della retina in base ai diversi gradi di esposizione alla luce e ne dedusse che la rodopsina o 'porpora visiva', come venne ribattezzata per la sua tonalità più simile al violetto, sia da considerare alla stregua di «un intero laboratorio fotografico, in cui un tecnico rinnova continuamente la lastra coprendola con un nuovo strato di materiale sensibile, mentre allo stesso tempo cancella la vecchia immagine».46 Con gli studi di Kühne, l'idea che l'occhio si comporti come una lastra fotografica diviene concreta: sulla base di alcuni esperimenti sugli animali, per lo più rane e conigli, il medico si convinse che in determinate circostanze la rodopsina fosse in grado di conservare l'ultima immagine registrata dall'occhio. Gli optogrammi, termine con il quale Kühne designa la fissazione delle immagini persistenti sulla retina, e ottenuti tramite un procedimento che egli stesso descrisse fin nel dettaglio, lo resero celebre presso la comunità scientifica e conquistarono la curiosità delle gazzette; l'entusiasmo fu tale che si arrivò perfino a ipotizzare una possibile applicabilità degli optogrammi nel campo delle scienze forensi.47

Da uno sguardo alle riviste del periodo immediatamente successivo all'impresa di Kühne si evince che tali esperimenti ebbero una discreta risonanza anche in Italia. Riporto un frammento tratto dalla «Gazzetta medica italiana» del 18 agosto del 1877, dove tra le altre cose si descrive nel dettaglio il più famoso tra gli esperimenti di Kühne, l'optogramma ricavato da un coniglio albino. Così scrive il compilatore:

Finalmente il Kühne, come appare da una recentissima comunicazione (gennaio 1877), sarebbe riuscito ad ottenere la fissazione oggettiva dell'immagine sulla retina, sanzionando così coll'esperienza scientifica un fatto di cui anni addietro si esagerarono forse la portata e le conseguenze, vale a dire che gli oggetti visti al momento della morte avrebbero lasciata impressa l'immagine loro sul fondo dell'occhio.48

Nell'«Annuario scientifico e industriale» dell'anno 1877, Rinaldo Ferrini, docente all'Istituto tecnico di Milano e compilatore della sezione *Fisica* del giornale, riporta la notizia in questo modo:

Fu annunciata più volte sui pubblici fogli una strana scoperta la quale consisteva in ciò, che la retina d'un cadavere conservasse l'impronta dell'ultima immagine percepita, cosicché, per es., nel caso d'un assassinio, l'esame della retina della vittima avrebbe dovuto mostrare la fotografia dell'uccisore. La cosa

⁴⁶ S. INGS, *Storia naturale dell'occhio*, Torino, Einaudi, 2008, 51.

⁴⁷ A tal proposito la Società francese di Medicina Forense, preoccupata del possibile utilizzo delle optografie in sede processuale, commissionò uno studio sulla effettiva validità di tali esperimenti. Su questo punto cfr. S. INGS, *Storia...*, 52. Per rivolgerci alle riviste italiane dell'epoca, così riporta un articolo de «Il progresso» a firma Gottardi (tenente-medico): «Le applicazioni di questo fatto non mancheranno sicuramente in seguito, dacché l'argomento non può che interessare e fisiologi, ed oculisti, e patologi, e fors'anco i medici forensi; potendo già preconizzare dalla sola constatazione un intero rivolgimento che andrà a succedere in molte teorie fino ad ora adottate». Nello stesso articolo, l'autore afferma per giunta di aver tentato di ripetere gli esperimenti su montoni e vitelli sottratti al macello municipale: GOTTARDI, *Il rosso retinico scoperto dal professore Boll*, in «Il progresso. Rivista delle nuove invenzioni e scoperte, notizie scientifiche, industriali e varietà interessanti», X (30 maggio 1877), 185-197: 196.

⁴⁸ [AN], *Sulla colorazione rossa della retina o porpora visiva*, in «Gazzetta medica italiana», XXXIII (18 agosto 1877), 328.

intesa in quel modo è nulla più che una favola; ma, come la più parte delle favole, contiene un fondo di verità, svisata, alterata, e che con sana critica si può sceverare e porre in sodo.⁴⁹

Ings evidenzia come questi esperimenti esercitarono una grande influenza dal punto di vista dell'immaginario collettivo e sottolinea ad esempio come essi ispirino a Villiers de l'Isle-Adam la trama del racconto *Claire Renoir* (1867).⁵⁰ La scena di Bonhomet, narratore e medico, che scruta con il suo oftalmoscopio gli occhi del cadavere di Claire, scoprendo lì fissata la scena del delitto dell'amante della donna, richiama questa specifica convinzione.⁵¹ Scrive su questo punto: «Messo a nudo, il corpo rivela la propria affinità con la macchina: gli occhi sono come macchine fotografiche e, per l'osservatore ben equipaggiato, rivelano i segreti dell'anima con la stessa precisione con la quale un dagherrotipo rivela l'interno del salotto del soggetto fotografato». ⁵² Il paragone con la fotografia – e più in generale questa possibilità di guardare dentro il bulbo oculare vivo, arrivando perfino a fissare le immagini percepite – suggerì la possibilità che l'occhio, capace di conservare i segreti dell'individuo, funzioni come un vero e proprio «dagherrotipo dell'anima». ⁵³ Anche se gli esiti degli esperimenti di Kühne vennero presto smentiti, per un certo tempo la possibilità di trasformare un luogo comune in una comprovata verità scientifica esercitò una comprensibile e diffusa curiosità; e del resto, per prendere a prestito ancora una volta le parole di Villiers, anche ammettendo che i fatti fossero falsi, «la seule idée de leur simple possibilité est tout aussi terrible que le serait leur authenticité démontrée et reconnue». ⁵⁴

Nel racconto di Boito questa convinzione ha un suo corrispettivo nella macchia grigia che scolpirebbe l'offesa a Teresa cristallizzando nella retina quell'«agonia avvelenata dal rimorso» di cui si è parlato a proposito del fantastico boitiano. ⁵⁵ Le implicazioni oscure di questo processo di reificazione della colpa sono evidenti. Eppure stupisce che tale colpa sia legata all'offesa subita da Teresa solo indirettamente, attraverso l'immagine del padre suicida. In tal senso, la figura del padre sembra svolgere una funzione di mediazione sulla quale è necessario soffermarsi, se non altro per il fatto che essa pare alludere a rapporti di causa-effetto più complessi di quelli intravedibili in una lettura immediata, per la quale ci si troverebbe di fronte a un delitto contro il sentire morale del tempo, sanzionato entro un ordine patriciale. Alcuni elementi testuali sembrano suggerire che il senso di questa profanazione risieda altrove, e che la macchia partecipi dunque di un apparato simbolico più complesso, irriducibile alla sola questione morale.

Proviamo a guardare ai momenti in cui la macchia si insinua, imprevista, nella narrazione, e pare assumere i tratti di una sorta di personaggio autonomo, connotato ora in senso tirannico ora in senso buffonesco. Oltre agli episodi ai quali ho già accennato, dove la macchia compare in funzione quasi

⁴⁹ R. FERRINI, *Ricerche di ottica fisiologica*, in «Annuario scientifico ed industriale», XIX (1877), 101.

⁵⁰ Il racconto viene pubblicato in otto puntate tra l'ottobre e il dicembre 1867 nella «Revue des lettres et des arts», di cui Villiers era redattore capo; confluisce poi in una versione rivista e ampliata nella raccolta del 1887, *Tribulat Bonhomet*, titolo che richiama l'omonimo medico positivista del racconto *Claire Renoir*.

⁵¹ Per un approfondimento sul racconto di Villiers rimando a L. STAINO, *Les aveugles entre le visible et l'invisible: La cécité vue par Villiers de l'Isle-Adam et Lucien Descaves*, Paris, L'Harmattan, 2018.

⁵² INGS, *Storia...*, 47.

⁵³ Per citare un altro esempio che testimonia la fortuna di questa associazione, all'apparenza banale, e che suggerisce, proprio per la sua trivialità il potere seduttivo che la scoperta scientifica e i nuovi strumenti ottici poterono esercitare, Leone Fortis in una delle sue conversazioni per «L'illustrazione italiana», parlando di Jules Massenet non a caso dice che «gli han guardato con l'oftalmoscopio per l'occhio fin giù giù dentro l'anima». L. FORTIS, *Conversazione*, in «L'illustrazione italiana», 6, 16 febbraio 1879, 99.

⁵⁴ V. DE L'ISLE-ADAM, *Claire Renoir*, in «Revue des lettres et des arts», I (1867), 2.

⁵⁵ G. BEZZOLA, *Il fantastico della Scapigliatura*, «Studi di letteratura francese», XIII (1987), 1, 61-77.

parodica, ve ne è un terzo, particolarmente significativo, già nelle prime pagine del racconto, quando il narratore sta spiegando al medico le occasioni della comparsa del sintomo. Nel resoconto del viaggio a Genova, la descrizione indugia a lungo (più di quanto dovrebbe, dato lo scopo del testo) sullo scenario di un tramonto sul mare:

Era una bella sera, un resto d'estate. La volta del cielo tutta serena, tutta di una tinta appena digradata da ponente a levante con un po' di giallo, un po' di verde, un poco di paonazzo, mostrava nondimeno, quasi sull'orizzonte, una zona isolata di nubi dense. Una striscia sottilissima, limpidissima d'aria brillava tra le nubi ed il mare. Il sole, che era rimasto nascosto un poco di tempo, da quelle nubi, scendeva dal loro lembo inferiore per tuffarsi nelle onde quiete. Prima il suo oro, quando non si vedeva di esso che il segmento di sotto, parve una lumiera sospesa alle nuvole; poi il cerchio infiammato toccò con la circonferenza per un minuto nuvole e mare; poi si cacciò pian piano nell'acqua, mostrando nel segmento di sopra il fuoco incandescente di una immane bocca da forno. Avevo desinato bene con qualche mio vecchio amico. Si pigliò un battello e si vogò al largo. Dopo lo splendore del tramonto il crepuscolo fu di una dolcezza ineffabile. Cantavamo a mezza voce, sognando. Annottava. L'acqua d'un verde scuro scintillava, luccicava. All'improvviso vidi lontan lontan nuotare la mia macchia grigia; e ritrassi paurosamente lo sguardo entro il battello, e la mia macchia mi seguì tra le forcole e i remi, e, gelato di ribrezzo, mi ricondusse, compagna lurida, a terra.⁵⁶

Il frammento offre l'occasione di osservare da vicino la predilezione per i paesaggi dove predomina l'acqua, che consentono a Boito un esercizio in chiave letteraria del programma artistico dei macchiaioli, da lui promosso nelle varie rassegne per la «Nuova Antologia».⁵⁷ A lato dell'ovvia associazione con la macchia che fornisce il titolo al racconto, va notato l'uso distintivo dei colori ai quali, come ha scritto Zambon, viene affidata la rappresentazione felice dell'esistenza «prima che venga corrotta dalla colpa verso Teresa»: prima cioè che il rimorso, in forma di macchia grigia, si traduca «nella punizione della sensibilità coloristica del personaggio».⁵⁸ Senza voler soffermarsi su questo aspetto pur importante della poetica boitiana, ai fini di questo discorso è interessante osservare la funzione specifica attribuita al sintomo, che qui consiste appunto nel distorcere la rappresentazione aerea e sognante del paesaggio, fino a condizionare l'espressione stessa del protagonista. Il commento rivolto al medico-lettore che segue questo episodio («dottore mio, non ridete») allude al forte effetto parodico che accompagna la macchia, la quale si emancipa quindi come un elemento indipendente, a tratti perfino canzonatorio, che disturba e corrompe il disegno ideale, riconducendolo a una dimensione tutta terrena.

Questa funzione narrativa della macchia sembra replicare una profanazione originaria, per comprendere la quale si rende necessario volgere lo sguardo al paesaggio della Val Sabbia che fa da sfondo all'incontro fatale con Teresa. Si tratta infatti di uno scenario fortemente connotato, una «vallata modesta, povera», lontana dalle rotte dei turisti, «dove i monti hanno già un certo aspetto selvaggio».⁵⁹ La stessa Teresa, con il suo «rustico garbo» e gli occhi dominati «da un certo che di selvatico e di curioso», sembra essere il riflesso del luogo entro il quale è cresciuta, come mostra anche il primo dialogo tra i due.⁶⁰ In una prima fase l'incontro tra gli amanti avviene sotto il segno dell'armonia tipica della cornice dell'idillio, per cui «non ci fu angolo erboso di quella scoscesa china

⁵⁶ BOITO, *Macchia grigia...*, 124-125.

⁵⁷ Su questo punto rimando a C. CRETELLA, *Radici iconografiche*, in ID., *Architetture effimere...*, 234-253.

⁵⁸ ZAMBON, *Sul «realismo estetico»...*, 46.

⁵⁹ BOITO, *Macchia grigia...*, 126.

⁶⁰ Ivi, 127.

su cui non ci si adagiasse a discorrere, di giorno cercando l'ombra più cupa sulle sponde di un torrentello [...]; di sera, durante le prime ore della notte, cercando una zolla morbida sotto il cielo stellato». ⁶¹ L'adesione organica di Teresa alla vita della valle, che per un attimo coinvolge anche il protagonista, poco dopo diviene un elemento divisivo: il protagonista inizia a provare imbarazzo per il modo in cui il corpo dell'amante sembra una propaggine dell'ambiente in cui vive, generato e in continuità con esso, imbarazzo che volge in disgusto proprio quando la prossimità si fa vistosa. Il passaggio che segue è l'esito di questa graduale deformazione:

La Teresa, certo, non somigliava alle ragazze di città: la sua pelle era ruvida, la sua passione quasi ferina. Nei primi giorni amava tre cose: il suo padre, le sue capre e me; dopo una settimana non parlava più del padre, non badava più alle capre, mi aspettava sull'uscio del casolare a cominciare dall'alba, spesso mi veniva incontro sino ad Idro, mi trascinava, mi violentava, mi buttava in terra come se volesse sbranarmi. Certe volte dal suo corpo esalava un odore acre e inebbricante di erbe selvatiche, certe volte un puzzo di capra nauseabondo, e non di rado un fetore di strame, che ammorbava. ⁶²

Il frammento sembra alludere a quel contrasto inconciliabile, di cui parla Bachtin a proposito della rivisitazione del cronotopo idillico a partire dal Settecento, fra «l'autentico tempo organico della vita idillica», rappresentato da questa stilizzazione del mondo idillico di Teresa e dalla sua saldatura agli eventi e al luogo a cui appartiene e il «tempo frenetico e frammentato della vita cittadina» ⁶³ di cui il protagonista è emblema. ⁶⁴ Se infatti è vero che «nell'idillio di regola, non c'è alcun protagonista estraneo al mondo idillico», ⁶⁵ l'ingresso del cittadino nella valle assume le sembianze di un'invasione: Teresa viene distolta dalla cura del padre e dai compiti quotidiani, ai quali, si dice, non bada più; nuovi e inconciliabili desideri si frappongono tra lei e il ritmo precedente, minando una vita che era stata condotta fino a quel momento in totale autosufficienza. Da questo punto di vista, la morte del padre di Teresa è l'esito ultimo di un'intrusione di cui il mondo idillico non sembra sorreggere il peso. Se infatti, per citare ancora Bachtin, il microcosmo idillico presuppone per definizione un passaggio di generazione in generazione – è il luogo cioè «dove vissero i padri, i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti», per cui si determina una «serie di vita delle generazioni [...] illimitatamente lunga» – ⁶⁶ la morte del padre (non a caso sulle rive del torrente che gli è familiare) rimanda all'interruzione improvvisa del ciclo vitale. Insieme alla comparsa del cittadino all'interno del ritmo semplice e regolare della vallata si sgretola dunque il microcosmo idillico di Teresa. La 'colpa' sembrerebbe risiedere in questa originaria profanazione e la macchia, conservandone la memoria, tornerebbe a punire non tanto l'offesa a Teresa, quanto la partecipazione solo apparente, di fatto turistica, del protagonista al mondo a cui lei appartiene. ⁶⁷

Indipendentemente dalla spiegazione che il narratore fornisce della malattia, la sovrapposizione tra racconto e anamnesi permette di giocare su di un doppio asse, per cui alla richiesta di una interpretazione scientifica, a un'analisi clinica del fenomeno, si affianca una seconda necessità che

⁶¹ Ivi, 128.

⁶² *Ibidem*

⁶³ M. BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 376.

⁶⁴ Nel testo si specifica che il protagonista risiede tra Brescia e Milano. Cfr. C. BOITO, *Macchia grigia...*, 130.

⁶⁵ BACHTIN, *Estetica e Romanzo...*, 378.

⁶⁶ Ivi, 373.

⁶⁷ Il narratore si compiace proprio dell'assenza di turisti nei luoghi da lui prescelti («dove non c'è il pericolo di vedere mai la persona allampanata di un Inglese, e neanche la barba nera di un alpinista italiano»), e marca dunque una distanza precisa da quell'attraversamento superficiale a cui scopre suo malgrado di avere partecipato. Cfr. C. BOITO, *Macchia grigia...*, 126.

vede il malato indagare, ripercorrere e interpretare a sua volta la patologia attraverso il filtro della propria percezione intima dei fatti. Nel caso del racconto di Boito, l'assenza di un'autorità medica (se non nella forma di un narratore) che sia in grado di guidare il racconto per filtrare ciò che è utile a fini diagnostici, spinge il malato a formulare una propria spiegazione della patologia, in una sorta di auto-diagnosi che passa anche attraverso quei 'dettagli indifferenti' e quelle convinzioni soggettive che una diagnosi medica non è tenuta a considerare, e che anzi sarebbero forse esclusi dalla scena clinica, di per sé indifferente al processo interiore di elaborazione della patologia da parte del malato. Ciò che è interessante ai fini del rapporto tra letteratura e medicina è che nello spazio dell'anamnesi il malato, «en se constituant comme cas»,⁶⁸ assume invece sé stesso e il proprio corpo come oggetti d'osservazione, e riguadagna così una propria sovranità narrativa, indipendente dallo sguardo clinico.

Ma si tratta pur sempre di una sovranità limitata. La vicenda del malato all'interno della cornice anamnestica non può infatti che coincidere con la storia della sua patologia: la storia, cioè, di un condizionamento fondamentale, di uno stallo diegetico che riflette quello del personaggio, a cui la malattia ha interrotto il movimento vitale. In questo quadro si può reperire quella conquistata centralità del sintomo della quale ho parlato in apertura, e che costituisce uno degli elementi distintivi del racconto. Il sintomo arriva infatti a imporsi come un soggetto terzo, dotato di una sua grottesca intelligenza, in grado di influenzare non solo le vicende del protagonista ma anche la sua stessa espressione narrativa. Il racconto di Boito rileva di questo protagonismo già a partire dalla scelta del titolo: la malattia è infatti portatrice di una lingua del corpo in contrasto con l'espressione dai toni idealistici e romantici del narratore. In questa sorta di caricaturale dualismo corpo/spirito, il sintomo, antagonista caparcioso, finisce per imporsi, deviando il discorso del narratore e riportando al centro le istanze, la memoria e le ragioni di quel corpo che si era preteso di scavalcare.

⁶⁸ BEHRENS, *Le Horla, un cas?*, in AA. VV., *Le cas médical...*, 109.