

L'Eros malinconico di I. U. Tarchetti

Cesare G. Albertano

Riassunto

Il saggio cerca di evidenziare alcune possibili tracce delle correlazioni tra malinconia e scrittura, prendendo spunto dalla grande stagione romantica, ma attingendo in particolare all'opera dello "scapigliato" Tarchetti. È un'indagine sul temperamento malinconico, sui dissidi interiori del soggetto, sulle lacerazioni dei sentimenti inappagati, sull'inquietudine dell'artista di fine Ottocento che trova già in alcuni romantici e in Leopardi irrinunciabili predecessori. Un viaggio nelle profondità notturne di Tarchetti con i suoi romanzi *Paulina* e *Fosca* e con il suo dilaniante confrontarsi con l'"ombra", con la "donna fatale", con quell'eros malinconico ove vita e morte sfumano l'una nell'altra.

Abstract

This work attempts to show some possible traces of the correlation between melancholy and writing, since the romantic period, but particularly focusing on the opera by the "scapigliato" Iginio Ugo Tarchetti. It analyses the melancholy temper, the internal contradictions of the subject, the wounds of unfulfilled feelings, artists' unease at the end of the nineteenth century which can be already traced in some romantics and in Leopardi. This work also implies a journey into the Tarchetti's night depth in his novels *Paulina* y *Fosca* and its tearing confrontation with the "shadow", the "fatal woman" and that melancholic *eros* where life and death are melted.

La malinconia come malattia e la malinconia come stato d'animo sono due realtà umane diverse, ma non possono essere totalmente scisse l'una dall'altra¹. Il termine di "malinconia" ha avuto in origine un significato scientifico e medico, e solo successivamente si è trasformato, assumendo il significato di temperamento o di "stato d'animo" (*Stimmung*) più o meno temporaneo. Il termine ha poi mantenuto parallelamente l'originario significato medico-clinico e il successivo significato temperamentale-poetico².

¹ Sulla dicotomia tra esperienza umana ed esperienza clinica della malinconia cfr. Borgna, E. *Malinconia*. (1992) Milano, 2001.

² Sulla nascita e sulla storia della Malinconia come malattia e come *Stimmung* resta fondamentale il saggio di R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la malinconia*, Torino, 1983.

I primi elementi utili di riflessione partono dalla fisiologia antica che per prima ha analizzato con attenzione il "tipo" malinconico legandolo indissolubilmente, a partire da Aristotele, agli ingovernabili flussi della bile nera e alle relative varianti del delirio e della depressione. Già Aristotele però sconfinava dalla semplice osservazione fisiologica, pensando che vi fossero uomini in cui Dio si fa presente nella forma del delirio, uomini che hanno l'ispirazione e che possono "presagire". Questi uomini sarebbero proprio i malinconici.

Dovendo delimitare lo sconfinato campo delle riflessioni sulla malinconia, il nostro interesse è quello di trovare alcune tracce delle correlazioni tra malinconia e scrittura. Essendo poi altrettanto sconfinato il campo della scrittura lo limiteremo ad alcuni fenomeni ottocenteschi: la Scapigliatura, Ugo Igino Tarchetti e alcuni suoi indimenticabili predecessori. Un po' in ombra lasceremo la questione relativa al rapporto tra scrittore malinconico e scrittura malinconica, nella convinzione che la risposta al problema abbia a che fare con qualcosa di tautologico.

Iniziamo con i precedenti. La malinconia come *Stimmung*, ineliminabile dalla condizione umana e come sorgente di sofferenza senza fine, è stata vissuta e descritta in modo esemplare da una certa parte di quel fenomeno che, con un termine disperatamente ristretto, chiamiamo "Romanticismo". Il mondo occidentale nella seconda metà del XVIII secolo deve infatti affrontare una serie di eventi traumatici che ne cambiano i lineamenti in profondità: in questa età comincia a percepirsi una nuova concezione della personalità, un cambiamento di attitudini mentali che dall'ultimo scorcio del secolo dei lumi sembra proiettarsi sulla vita e sull'arte dei due secoli successivi.

Il complesso di eventi che tradizionalmente archiviamo sotto il nome di Romanticismo può essere inteso come una sorta di "rivoluzione psicologica", di scoperta di un nuovo livello di vita mentale. Questo inedito angolo della visione sul mondo e soprattutto sul soggetto è stata indicata attraverso svariate immagini tra loro strettamente connesse: la scoperta dell'*irruzione* (Fiedler, 1983, 31 e sgg.), la presa di coscienza della nozione dell'*inconscio* (Briganti, 34-35).

Senza entrare nel dettaglio, ci stiamo riferendo a quella parte del Romanticismo europeo che indaga la condizione di interiore dissidio del soggetto, la lacerazione del sentimento inappagato, il contrasto con la realtà, l'aspirazione a qualcosa di ulteriore che comunque sfugge di continuo, l'estrema sensibilità, l'irrisolutezza, l'inquietudine, l'irrequietezza. In altre parole quell'insieme di atteggiamenti che possono essere tradotti con il termine tedesco di *sehnsucht*-struggimento, anelito, desiderio inappagato e inappagabile, desiderio irrealizzabile perché indefinibile, desiderio di desiderare. Insomma, un fertile terreno di coltura per il temperamento malinconico. Le prime mosse, ben si sa, partono da Diderot e Rousseau e, attraverso le intuizioni della poetica romantica nel suo dialogo con la filosofia, giungeranno a Freud e a Jung.

Il Romanticismo italiano esplora poco questi aspetti, fatta eccezione per l'atipico Leopardi, il nostro più importante romantico che, un po' per la sua autentica collocazione marginale nel mondo, un po' per le sue eccentriche convinzioni, non si credeva "romantico" né desiderava esserlo. Nonostante queste illuminanti dissonanze, Leopardi resta un irrinunciabile emblema della scrittura malinconica e, allo stesso tempo, un lucido analista del fenomeno malinconico: "l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, (...) la dolce malinconia che partorisce le belle cose"³. Anche per il recanatese essa non è dunque solo un'esperienza umana, ma contestualmente è sorgente di poesia, è causa di ispirazione e di scrittura.

Perché si comprenda il potere di causalità della malinconia, bisogna addentrarsi anche solo per un istante nella labirintica produzione di Leopardi: "Non ho più lena di concepire nessun desiderio, neanche della morte, non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore"⁴. Queste parole, tratte da una famosa lettera al Giordani e che trovano un'eco costante nelle pagine dello *Zibaldone*, sono fondamentali. Lo spavento infatti non consiste tanto nel senso di oppressione, di lacerazione, di affanno individuale, ma nel percepire qualcosa di ben più esteso e universale, ovvero la "vanità di tutte le cose" compresa la propria stessa disperazione.

A questo punto possiamo iniziare a fissare qualche elemento che ci permetta di addentrarci meglio nel temperamento malinconico e nella sua concezione del mondo. La malinconia è contraddistinta dalla labilità del soggetto e la labilità crea sempre scontentezza. Ciò che in un primo momento soddisfa il malinconico prima o poi lo deluderà e lo porterà ad elaborare la più grande delle sue delusioni: la labilità stessa del mondo.

Eppure la nostra tradizione culturale coniuga con insistenza la malinconia con la genialità. La spiegazione di tale nesso potrebbe essere questa: la condizione di scontentezza costringe il malinconico a prendere le distanze dal mondo – la sua labilità lo nausea – e lo porta a cercare "altro" e "altrove". Infatti il malinconico, nei suoi deliri e nelle sue disperazioni, *immagina*, è travolto dalla propria forza immaginativa – *io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura*.

Il malinconico, vivendo una condizione di continuo disagio, si "lascia andare" proprio nel doppio significato di non far nulla per mutare il corso delle cose e di abbandonarsi alle personali fantasticherie. Il malinconico, non sapendo reggere il peso del mondo così com'è nel suo essere privo di senso, si ritrae in sé e sogna. Non è un caso che nella tradizione astrologica

³ Leopardi G. *Lettera a Pietro Giordani*, 30 aprile 1817.

⁴ Leopardi G. *Lettera a Pietro Giordani*, 19 novembre 1819.

Saturno, il pianeta più lontano del sistema solare, sia il pianeta della malinconia.

Seguendo questo ragionamento il malinconico è un "sapiente involontario" (Natoli 78), un "veggente" che trae il suo potere dal disagio profondo che incarna, dall'incessante desiderio di vivere diversamente da come di fatto si trova a vivere. Per questi motivi egli ha una dote che altri non possiedono: il "presagio dell'altrove" (78).

Il sentimento di malessere ha comunque un potere rivelatore: esso smaschera la falsa felicità, manda in frantumi le maschere convenzionali, denuncia il riso finto della gioia apparente, ci sottrae dalle facili illusioni sull'autenticità e sulla felicità. In questo suo distanziarsi dalla comune banalità, la malinconia visionaria – quella che i rinascimentali chiamavano "malinconia generosa" (79) – ci aiuta a prendere congedo da un mondo insoddisfacente e a conquistare forse qualcosa di più vero anche se decisamente più tragico. È in qualche modo un ineludibile allontanarsi da una presunta certezza, da una terra natale: non si può sfuggire alla malinconia, perché essa nasce da una perdita irrecuperabile, da una misteriosa lacerazione⁵.

Torniamo però al punto di partenza, ovvero a quella predisposizione a ricercare nuovi livelli di vita mentale che rappresentano, prima ancora che una rivoluzione culturale, una vera e propria rivoluzione antropologica. L'inclinazione a comprendere psicologicamente la verità e il sapere, e a riconoscere la psicologia come verità nel senso più proprio e coraggioso, comporta quasi necessariamente l'incamminarsi "verso le profondità notturne dell'essere" (Mangini 14). D'altra parte, abbandonare i rassicuranti e, non a caso, luminosi territori della ragione, significa confrontarsi con i mostri e gli incubi che popolano strade ben più oscure: "significa abbracciare l'Ombra con tutto il suo potenziale malefico e autodistruttivo, significa rinunciare per sempre alla certezza della propria integrità psichica ed intellettuale" (15).

La scoperta dell'inconscio come Altro dentro di sé, o meglio la sua inedita e rivoluzionaria consapevolezza, sembra sgretolare ogni illusione di coesione e lasciare il campo alle seduzioni irresistibili che la morte lancia nel cuore della vita. Questi della stagione romantica e post-romantica sono gli anni in cui si delinea con eccezionale intensità quella "tensione tra sogno della totalità e angoscia del nichilismo, tra pienezza e disgregazione del senso che segna ancora la nostra civiltà" (Magris 15).

Di lacerazioni e di percezione della disgregazione sono esperti gli Scapigliati, poeti, romanzieri, pittori e musicisti che hanno vissuto una stagione par-

⁵ Cfr. Magris, C. *L'anello di Clarisse, Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984, e in particolare la sua riflessione sulla malinconia nel tessuto tematico dei romanzi dello scrittore danese Jacobsen.

ticolare: hanno sognato una rigenerazione ideale e democratica, hanno anche assistito alla realizzazione del loro sogno, ma alla fine sono stati travolti dalla mancata realizzazione dei loro desideri. Il periodo post-risorgimentale fa strage di illusioni, ma ricollega i giovani scrittori italiani a tematiche che in Europa erano all'ordine del giorno e che la nostrana epopea nazionale aveva per lo più accantonato. Gli Scapigliati sono i primi, fatta eccezione per l'eccezionale esperienza leopardiana, a ricollegarsi con gli aspetti perturbanti del Romanticismo, a illuminare i recessi dell'anima, a "riportare la torcia in fondo alla caverna"⁶.

Può entrare così in gioco la particolare ricerca di Tarchetti: se la passione amorosa è importante, bisogna indagarla anche nei suoi aspetti più distruttivi, contorti, perversi e non solo come radice dell'agire nobile dell'umanità.

Anche qui delimitiamo necessariamente il campo d'indagine e per scelta non del tutto casuale scegliamo il primo e l'ultimo romanzo di Tarchetti, *Paolina*⁷ (pubblicato nella "Rivista Minima" tra il novembre 1865 e il gennaio 1866) e *Fosca* (pubblicato sul "Pungolo" dal 21 febbraio al 7 aprile 1869).

Con *Paolina*, seguendo soprattutto l'esempio della *Clarissa* di Richardson, Tarchetti inizia a confrontarsi con l'"ombra": la rappresentazione del male e dei suoi successi, dell'oppressione di una innocente e degli infortuni della virtù. Il trionfo del bene, come nel patetismo di Richardson, può essere raggiunto solo al prezzo di una sconfitta, ovvero della morte dell'eroina perseguitata. Sia *Paolina* che *Clarissa* soccombono ai loro persecutori e solo nella trasfigurazione dell'oltre-vita si riesce a riaffermare l'intangibilità della loro purezza e della loro superiorità morale.

Quindi già il primo romanzo di Tarchetti mette in scena alcune questioni legate a quella svolta epistemologica che Michel Foucault⁸ situa negli ultimi

⁶ L'immagine è riportata da A.M. Mangini, *La voluttà crudele*, Roma 2000, p. 12 ed è una citazione tratta da D. Diderot, *Éloge de Richardson*, *Oeuvres complètes*, Paris 1980, p. 195.

⁷ L'abbattimento nel giugno del 1864 del Coperto Figini, antico casermone popolare milanese, per ampliare la piazza del Duomo, fornì allo scrittore, che aveva personalmente assistito alla demolizione, lo spunto per la stesura di *Paolina*. Con palese intento di denuncia sociale, ponendosi come avvocato difensore degli oppressi, l'autore intese svelare la vita domestica che si svolgeva in quell'edificio, narrando, con spirito polemico e crudezza realistica, una vicenda di distruzione e macerie, proprio come quella del Coperto. Il romanzo in effetti propone una riscrittura dei *Promessi Sposi*: le nozze di due giovani umili, *Paolina* e *Luigi*, sono ostacolate dal malvagio di turno, in questo caso un anziano marchese. Manca però il lieto fine e *Paolina*, fanciulla povera ma virtuosa, viene sedotta dal nobile malvagio. In una Milano che assomiglia a Parigi, tra quartieri misteriosi e pericolosi, scene di violenza, stupri e brutalità, personaggi equivoci e sordidi, i buoni sono travolti dagli eventi e dagli uomini e alla fine soccombono, mentre i malvagi trionfano.

⁸ Foucault, M. *La nascita della clinica*, Torino, 1969. Ma anche Ariès, F., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1980.

anni del XVIII secolo e che pare essere uno degli aspetti fondamentali dell' "Irruzione" romantica. Tale svolta consiste sostanzialmente nella riscoperta di un'idea già tipica dell'età barocca: "l'idea che la coscienza della vita sia possibile solo a partire dall'esperienza della morte, e che solo sullo sfondo della morte l'esistenza diventi leggibile e acquisti i suoi più profondi significati" (Mangini 38).

Secondo Foucault, vale qui la pena ricordare, il macabro barocco cerca il livellamento delle disparità esistenti tra gli uomini e il memento mori è una sorta di "saturnale egualitario" in cui si annullano definitivamente le disuguaglianze sancite dalla sorte terrena. Invece il morboso ottocentesco comporta una idea della morte come elemento di singolarità, elemento di realizzazione dell'individuo: "essa è la via per riaffermare la propria irriducibile differenza, la sigla inconfondibile del destino individuale, la chiave per la sua comprensione" (38).

Nel morboso romantico e post-romantico, morte e malattia diventano il nucleo lirico dell'uomo, "la sua invisibile verità e il suo visibile segreto" (Foucault 197) e si arriva al paradosso: la morte – che è ciò che maggiormente minaccia l'individualità – diventa anche la sua suprema conferma.

Nel primo romanzo di Tarchetti – e non certo nella tradizione manzoniana che gli Scapigliati avversano come figli che desiderano la morte del padre – troviamo la conferma che la morte possa essere l'unica efficace reazione che le "eroine" possono opporre all'oltraggio che hanno subito. Infatti se la violenza ne ha distrutto l'integrità fisica e morale, esse sentono come necessario costruire una nuova immagine, un doppio intangibile della loro carne violata che può essere costruito solo a partire dalla distruzione stessa di quella carne. È l'atto distruttivo voluto che si oppone, duplicandolo e negandolo, all'atto imposto dal persecutore. Il trapasso cancella la macchia e diventa, per romantico paradosso, non la fine della vita ma il principio dell'immortalità.

Distruggersi è creare e l'Arte si rivela fedele vassalla di *Thanatos*. L'immortalità infatti è affidata, a seconda dei casi, alla scrittura epistolare, alla memorialistica, al sarcofago, alla tomba, al corpo "significato": "il cadavere delle eroine e degli eroi romantici diventa un segno grazie al quale affermare, nella propria scomparsa, un'immagine di sé che dovrà sopravvivere imperitura alle devastazioni della carne" (Mangini 40). Un'immortalità affidata al romanzo che diventa il simulacro incorruttibile del "corpo", una sorta di monumento funebre, di lapide con epitaffio.

Insomma, Paolina è un cauto ma decisivo passo di allontanamento da Manzoni: la fabula e i personaggi sono ancora manzoniani, ma il pathos di Tarchetti cerca la corda politico-sociale e quella intimistico-sentimentale. Quest'ultima, che è quella che a noi interessa, gli permette di confrontarsi con il morboso, con le tematiche della malattia e della morte intese come problema decisivo per

la comprensione del destino dell'individuo. Malattia e morte coinvolgono lo stesso atto della scrittura, poiché la stessa creazione artistica è legata alla morte.

Con *Fosca* Tarchetti, dopo aver trovato nel racconto fantastico il genere che meglio di ogni altro assecondava la sua ansia di confrontarsi con le oscurità dell'anima, dopo aver delineato i temi della sua sensibilità notturna e malinconica, torna all'originaria vocazione di romanziere⁹. Il romanzo si muove su due piani, strettamente congiunti tra loro. Da un lato il testo rileva un interesse dell'autore per l'analisi del caso patologico, sulla linea del romanzo naturalistico (nel 1865 *Edmond e Jules de Goncourt* avevano già studiato un caso di isteria nel romanzo *Germinie Lacerteux*); dall'altro lato presenta una struttura simbolica, che si colloca nella dimensione dell'orrore, dell'occulto e del "nero". Fosca è la donna fatale, la donna vampiro che succhia la vita dell'uomo che cade vittima del suo fascino, e gli trasmette il suo morbo. Nella magrezza estrema, che evoca costantemente simboli spaventosi come il teschio e lo scheletro, è chiara la ricostruzione dell'immagine stessa della morte.

Il protagonista del romanzo subisce dunque il fascino tenebroso del decesso, e sprofonda nella voluttà dell'autodistruzione. In questa esplorazione dei misteri del sottosuolo psichico, in cui *Eros e Thanatos* si mescolano inestricabilmente, il romanzo si presenta come una fondamentale anticipazione delle tematiche decadenti tipiche di Gabriele D'Annunzio.

Al di là dei risvolti storico-letterari che mettono in rilievo la centralità degli Scapigliati, la nostra indagine era e resta la questione della malinconia e del suo particolare rapporto con la scrittura. L'ultimo approdo malinconico di Tarchetti, la più strutturata, esasperata e pessimistica delle sue fantasmagorie è proprio quest'ultimo romanzo..

In altri suoi precedenti racconti (*Storia di una gamba*) resiste una visione della morte che almeno – oltre e nonostante il terrore – promette almeno l'estinzione del desiderio e del dolore. Invece nel suo ultimo romanzo, questa estrema forma del nichilismo post-romantico, dubita perfino della morte o meglio dubita che essa rappresenti in qualche modo una liberazione.

La morte di Fosca, la donna fatale, non estingue l'orrore e la morbosa attrazione che esercita sul protagonista, il giovane ufficiale Giorgio, perché la sua

⁹ Il protagonista del romanzo, Giorgio, ufficiale dell'esercito (che racconta in prima persona) è diviso tra due immagini femminili: Clara, donna bella e serena, con cui ha una relazione felice e gioiosa; e Fosca, femmina bruttissima interiormente, isterica, dalla sensibilità acutissima e patologica. Fosca è la cugina del colonnello comandante la guarnigione della piccola città dove Giorgio, da ufficiale, è destinato. Nella cornice grigia della provincia si svolge il nucleo della vicenda, che è povera di eventi esteriori ma è ricca di psicologia, argomento principale della trama. A poco a poco Giorgio subisce il fascino morboso di Fosca, senza potersene più liberare: tuttavia la donna muore dopo una spaventosa notte d'amore con lui, ed il protagonista resta come contaminato dalla malattia della sua amante.

conseguente contaminazione ne prolunga la malefica presenza a tal punto che l'eroe è condannato ad uno stato di immobilità che si delinea come vera e propria condizione malinconica. In altre parole "l'artista melanconico giunge al fondo della sua disperazione quando diviene oscuramente consapevole che la sua sete di morte non potrà mai essere soddisfatta, quando intuisce che la condanna ad esistere e il male di vivere potrebbero prolungarsi all'infinito" (Mangini 145).

È senza dubbio questa la forma più estrema della malinconia. Se la temporalità del malinconico è generalmente volta in direzione di un "ritorno" (una mitica origine, un tempo adorato e perduto, sempre da commemorare), nell'estremismo tragico di Tarchetti tale temporalità arriva a trasformarsi in una claustrofobica circolarità, in stagnazione del tempo vissuto. Il divenire rifluisce su se stesso e l'individuo malinconico resta come prigioniero di un mondo nel quale nulla accade mai per la prima e per l'ultima volta – nemmeno la morte. L'individuo malinconico vive così l'angoscia di essere abbandonato senza rimedio all'eternità (*l'immortalità melanconica* – come la chiama Starobinski per spiegare, non a caso, la poetica beaudelairiana (Starobinski 231-251) ed è convinto di non poter mai nemmeno morire. La psicologia clinica, ma anche la maschera tragica di Nosferatu, ci confermano che questa percezione dell'immobilità è uno dei sintomi più gravi della malinconia.

Ma la degenerazione malinconica di Giorgio non finisce qui. Nella ricostruzione in prima persona del protagonista, il passato è tenebra, c'è quasi orrore nel rinnovarlo, ma allo stesso tempo esso è amato e rimpianto. Infatti è impossibile per lui dimenticare, perché questo significherebbe rinunciare all'unico bene che egli possiede, ovvero il passato stesso. Anche tale paradosso è spiegabile solo da una poetica della malinconia.

D'altra parte in tutto il romanzo si possono rintracciare gli elementi dell'indissolubile connessione di amore, morte e arte. Nell'Eros malinconico amore-odio, vita-morte sempre si confondono nel vortice del desiderio che non accetta misura né legge. Per questo l'artista-amante melanconico, bramoso, estremista, si condanna a "vagare nella spettrale e gelida regione che separa il regno della vita da quello della morte, senza appartenere più interamente né all'uno né all'altro" (Mangini 147).

Senza alcun dubbio la malattia è la più efficace e diretta figurazione di questo "confino". Infatti nel romanzo tarchettiano è talmente centrale il tema della "malattia" che fin dall'inizio le intenzioni dell'autore sono manifeste quando egli afferma, tramite il suo protagonista, che il racconto vuole essere una "diagnosi di una malattia". In tal modo la scrittura che ne scaturisce è trasposizione della condizione morbosa della passione d'amore, segno grafico della "grave malattia di cuore" che precede la storia stessa di questa passione. Tutto non può che sfociare in una malinconia profonda e irreversibile che condanna il protagonista alla spossatezza del corpo e alla confusione dell'anima. In questo senso il

protagonista è “costretto a vivere una condizione perennemente postuma, a scontare le conseguenze di un passato che non passa mai” (Mangini 148).

Che dire poi di Fosca come personaggio: non è solo malata, ella è piuttosto la “malattia personificata”, come ce la presenta nel romanzo il Colonnello suo cugino. È la “donna-malattia” sospesa tra la vita e la morte, è la figura della femminilità mortifera. In quanto “mito” più che essere reale, è la portatrice delle istanze di morte che la vedranno trionfare sulla sua avversaria (dal nome non occasionale di “Clara”).

Per il malinconico scrittore e l'altrettanto malinconico personaggio il gioco è fatto: “la vita ha sì le sue seduzioni, ma incomparabilmente più forti e persuasive sono le lusinghe di Thanatos” (Mangini 156). Alla fine il febbrile trasporto della donna sembra non lasciare scampo al giovane ufficiale e tende ad impadronirsi inesorabilmente della sua anima, chiudendogli ogni via di fuga, spezzando la sua volontà, portandolo sull'orlo dell'abisso.

Colpisce lo scambio continuo tra autore e protagonista e soprattutto l'epilogo ha dello straordinario. Nel climax ascendente che fa correre parallela la crescente mostruosità della donna e la crescente seduzione dell'uomo malinconico, Giorgio si ritrova solo a fronteggiare la smodata passione della donna tremenda. L'ultima notte d'amore, la “notte fatale” doveva costituire il coronamento della narrazione tarchettiana, il momento verso il quale tutto sembrava convergere, quasi fosse il suo compimento poetico, l'unica vera giustificazione dell'esistenza stessa dell'opera.

Sono queste le pagine che però Tarchetti, stroncato dalla tisi e dal tifo a trent'anni, non arriverà mai a scrivere e alle quali dovrà mettere mano l'amico Salvatore Farina, nella cui casa lo scrittore morì lasciando incompiuta la sua ultima opera. Una incompiutezza sancita dalla morte, ovvero dall'accadimento che più di ogni altro ha tentato di conferire un senso, un significato alle sue narrazioni.

Alcuni lettori di *Fosca* considerano questo fatto non un semplice incidente, ma quasi un'intenzione inconscia dello scrittore scapigliato che, terminato il romanzo, ha voluto rinviare la stesura dell'ultimo capitolo, forse perché sapeva di non poterlo scrivere. L'intensa frequentazione del genere fantastico gli aveva forse insegnato che dell'esperienza delle situazioni estreme non si parla: andare oltre i confini della vita significa andare verso quella “liminalità” fantastica e malinconica che la scrittura non può avvicinare se non per dichiarare la propria impossibilità ad esplorarla.

Bibliografia

- Ariès, F., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1980.
 Borgna, E. *Malinconia*. 1992. Milano, 2001.
 Briganti G. *I pittori dell'immaginario*, Milano, 1989.

- Fiedler L. *Amore e Morte nel romanzo americano*, Milano, 1983.
- Foucault, M. *La nascita della clinica*. Torino, 1969.
- Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. *Saturno e la malinconia*, Torino, 1983.
- Leopardi G. *Lettera a Pietro Giordani*, 30 aprile 1817.
Lettera a Pietro Giordani, 19 novembre 1819.
- Magris, C. *L'anello di Clarisse, Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984.
- Mangini, A. M. *La voluttà crudele*. Roma, 2000.
- Natoli S., *Dizionario dei Vizi e delle Virtù*. 1996. Milano, 2006.
- Starobinski, J. "L'immortalité mélancolique", in *Le temps de la réflexion*, n. 3, 1982.