Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in Filologia,
Linguistica e
Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

La rappresentazione della pazzia femminile in Fosca e Jane Eyre

Una comparazione

Relatore
Prof. Valerio Vianello

Correlatore
Prof. Alessandro Cabiati

Laureanda
Alice Lucian
Matricola 899515

Anno Accademico
2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE p. 5

CAPITOLO I
Vite e opere p. 7

I.1 Breve biografia di Igino Ugo Tarchetti p. 7

I.2 Breve biografia di Charlotte Brontë p. 9

I.3 Trama di *Fosca* p. 12

I.4 Trama di *Jane Eyre* p. 14

CAPITOLO II
La costruzione indiretta del personaggio p. 17

II.1 Primavera e Autunno, la contrapposizione tra Clara e Fosca p. 17

II.2 Inghilterra e Giamaica, la contrapposizione tra Jane e Bertha p. 23

II.3 La divinazione dell'orrore p. 29

II.3 Segni, presagi e grida nella notte p. 34

CAPITOLO III
Visione generale e significato specifico p. 41

III.1 Il punto di vista ideale p. 41

III.2 La virulenza della follia p. 56

III.3 Il doppio diabolico p. 67

CAPITOLO IV
Folli, isteriche e isterici p. 79

IV.1 Isteria, sintomatologia e diagnosi p. 79

IV.2 Genetica e influsso p. 92

CONCLUSIONE p. 101

BIBLIOGRAFIA p. 103

Introduzione

I due romanzi presi in considerazione divergono sotto molti aspetti. Il primo è incentrato sulla narrazione di una malattia; pubblicato a puntate nel 1869, rimase incompleto per la morte del suo autore, un italiano inserito in un vivace contesto sociale e culturale e ricordato come esponente di un movimento letterario. L'altro è un testo più difficile da collocare, a metà tra *Bildungsroman* e romanzo gotico, pubblicato sotto pseudonimo maschile nel 1847 a Londra; la sua autrice era un'istitutrice, che viveva in uno sperduto villaggio dello Yorkshire.

Entrambi gli autori, morti in giovane età, sono stati trattati dai posteri in maniera diversa così come i loro più significativi romanzi. Tarchetti fu lodato dai contemporanei e da alcuni letterati a lui posteriori, ma cadde poi in un relativo silenzio, se non per brevi trafiletti nei manuali dedicati alla Scapigliatura. Brontë, invece, fu spesso disprezzata dai contemporanei per la volgarità e lo spirito anticristiano che la critica attribuì alle sue opere; solo successivamente la sua figura venne esaminata con grande attenzione per smantellare e poi ricostruire il mito di Charlotte donna-autrice.

Ci si può chiedere quale sia, allora, il filo conduttore tra le due opere. La risposta è allo stesso tempo evidente e non così scontata: sia Tarchetti che Brontë mettono in scena una figura che ha attirato l'attenzione di molti studiosi e studiose nel tempo, dando sempre nuovi stimoli di discussione. Si tratta della donna pazza, la cui presenza sconvolge la vita dei protagonisti e il cui destino è la morte precoce, coincidente con la conclusione o la risoluzione del romanzo.

Queste due donne sono diventate celebri per la loro problematicità all'interno del testo e, nel caso di Bertha, come emblema della repressione femminile esercitata dall'azione maschile. Fosca, invece, è stata soprattutto assimilata alla malattia e alla morte, perdendo, in quanto donna, una consistenza individuale.

Il presente elaborato prende in esame la ricezione critica successiva alla pubblicazione dei romanzi, ma si concentra sull'immagine che i due autori costruiscono di Fosca e Bertha Mason, approfondendo le modalità della loro rappresentazione tramite

sintomi effettivamente attestati nei manuali medici del tempo, ma anche con tratti stereotipi, funzionali alla volontà autoriale di farne l'antagonista nella vicenda di qualcun altro.

Il primo capitolo ripercorre la vita di Tarchetti e Brontë, per poi riassumere sinteticamente la trama dei due romanzi analizzati.

Nel secondo si tracciano alcuni parallelismi tre le opere per mostrare come la descrizione delle due donne folli sia realizzata allo scopo di porle in opposizione a una figura femminile alternativa, incarnazione della perfezione agli occhi del protagonista maschile, e come la loro caratterizzazione in negativo preceda persino la loro effettiva comparsa sulla scena narrativa.

Nel terzo la rappresentazione femminile viene approfondita per mettere in luce la mancanza di neutralità dei narratori e, di riflesso, dei rispettivi autori. Il significato simbolico delle due donne viene analizzato attraverso la loro funzionalità rispetto ai personaggi principali. Emerge, quindi, come Fosca non sia nient'altro che un agente patogeno la cui azione acquista senso solo in relazione a Giorgio, mentre Bertha viene appiattita nel ruolo di antagonista, modello di comportamento sbagliato e ostacolo da eliminare per consentire il raggiungimento del lieto fine.

Il quarto capitolo si concentra sull'isteria, analizzando i punti di contatto tra la rappresentazione storica della malattia e la descrizione delle due donne. Mentre la diagnosi di Fosca è esplicitamente dichiarata, per Bertha la questione è più complessa; tuttavia, anche in questo caso, vi sono diverse sovrapposizioni che permettono di leggere i suoi comportamenti alla luce dei sintomi attribuiti all'isteria. L'attenzione, poi, si sposta sull'aspetto ereditario e sugli influssi esterni che le accomunano mostrando come l'epiteto isterica fosse frequentemente attribuito a donne non conformi alle aspettative della società.

L'obiettivo dell'elaborato è, dunque, di paragonare le vicende di Fosca e Bertha, figure distanti per contesto geografico e tradizione letteraria, ma anche vicine per la somiglianza delle loro condizioni e per il loro trattamento nella narrazione: entrambe assumono un ruolo centrale nei romanzi, pur essendo caratterizzate psicologicamente in maniera superficiale e funzionale.

Capitolo I

Vite e opere

I.1 Breve biografia di Igino Ugo Tarchetti

Nel 1839, a San Salvatore Monferrato, nasceva Igino Pietro Teodoro Tarchetti[1], che, in seguito, preferì per sé il secondo nome Ugo, per la sua predilezione per l'autore delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Come ammette Enrico Ghidetti, ben poco si conosce della sua infanzia e adolescenza se non che l'agiata famiglia borghese a cui apparteneva gli permise di compiere gli studi classici prima a Valenza e poi a Casale e che nel 1861, intrapresa la carriera militare, partecipò alle campagne contro il brigantaggio in Meridione[2]. Tuttavia, lo scrittore cominciò presto a mostrare un'insofferenza per la vita militare, sentimento che confluì in opere antimilitariste come *Una nobile follia*, parte di una serie incompleta intitolata *Drammi della vita militare*, pubblicata su «Il Sole» nel 1866[3].

Nel 1864 Tarchetti ottenne un'aspettativa dall'esercito per problemi di salute (in quell'anno si ammalò di tisi) e si trasferì a Milano, dove contribuì alla formazione di un gruppo artistico-letterario insieme a Salvatore Farina[4], l'amico conosciuto a Casale Monferrato l'anno precedente[5], che avrebbe composto il capitolo cardine dell'incompiuta *Fosca*.

Tarchetti frequentò il salotto di Clara Maffei, entrando in contatto con scrittori vicini all'ambiente della Scapigliatura. In questa circostanza incontrò una donna, con cui ebbe una relazione. Questa figura femminile fornì uno spunto per il personaggio di

[1] *Cenni biografici* in I. U. Tarchetti, *Fosca*, a cura di G. Rosa, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 213.
[2] E. Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968, pp. 48-49.
[3] *Ivi*, p. 134.
[4] G. Scalessa, *Tarchetti Igino* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2019, Vol. 95: https://www.treccani.it/enciclopedia/igino-tarchetti_(Dizionario-Biografico)/, consultato per l'ultima volta il 19/12/2025.
[5] E. Villa, *Il sodalizio Tarchetti-Farina e il capitolo XLVIII di Fosca*, in «Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura», San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976, pp. 115-116.

Clara. Qualcosa di simile avvenne a Parma, nel 1865, quando conobbe Carolina o Angiolina, malata di epilessia e sfigurata, che avrebbe ispirato il personaggio di Fosca. La relazione venne scoperta e Tarchetti dovette dimettersi definitivamente dall'esercito e tornare a Milano[6].

Tra 1865 e 1866 avviò collaborazioni con alcune riviste, il «Giornale per tutti», nel quale pubblicò il suo primo racconto, *La fortuna del capitano Gubart*, e la «Rivista minima», che ospitò il racconto *Suicidio all'inglese* e *Ad un moscone – Viaggio sentimentale nel giardino Balzetti*. Queste prime esperienze rivelano già l'intento di scrivere in prima persona, inserendo elementi autobiografici –in particolare l'esperienza militare– e introducendo nella trama digressioni personali, anche attraverso l'aggiunta di lettere e frammenti di diario. Si tratta di una pratica costante in tutta la sua produzione[7].

Negli anni successivi le collaborazioni si intensificarono e Tarchetti arrivò a dirigere il periodico «Palestra musicale», oltre a tentare la fondazione di due riviste proprie («Petite Revue» e «Piccolo giornale»), entrambe di breve durata.

Nello stesso periodo pubblicò una raccolta di prose poetiche intitolata *Canti del cuore*, il saggio *Idee minime sul romanzo*, uno dei suoi primi esempi di scrittura più impegnata, e il romanzo sociale *Paolina*, caratterizzato da un forte tono polemico[8].

Questi testi rappresentano solo alcuni esempi della varietà di produzione tarchettiana nel breve periodo di tempo che precedette la sua morte prematura.

Ghidetti svolge un ottimo lavoro nell'esporre e nel classificare le opere di Tarchetti in base all'argomento, distinguendo i testi umoristici da quelli antimilitaristi e da quelli improntati a una sensibilità naturalistica e decadentista.

Nel febbraio del 1869 la rivista «Il Pungolo» iniziò la pubblicazione a puntate di *Fosca,* che Tarchetti aveva consegnato all'editore tralasciando il capitolo XLVIII, quello cardine. Nello stesso periodo, infatti, la sua salute, già minata dalla tisi, peggiorò: morì di febbre tifoidea all'età di 29 anni.

---

[6] E. Ghidetti, *Tarchetti*, cit., pp. 61-62 e G. Scalessa, *Tarchetti Igino*, cit.
[7] E. Ghidetti, *Tarchetti*, pp. 65, 67 e 73.
[8] *Ivi*, pp. 93, 78 e 101.

Diverse opere uscirono postume, tra cui *Racconti fantastici*, serie composta da cinque racconti, e *Racconti umoristici*; vennero inoltre pubblicate le sue traduzioni di alcuni romanzi di Charles Dickens e J. F. Smith.

I.2 Breve biografia di Charlotte Brontë

Charlotte Brontë nacque nel 1816 a Thornton, nello Yorkshire, terza di sei figli e, in seguito, l'ultima figlia rimasta al reverendo Patrick Brontë, originariamente Brunty, di origini irlandesi. Charlotte trascorse la maggior parte della vita presso Haworth, villaggio situato nei pressi di Keighley, dove il padre ottenne una curazia perpetua e si trasferì con la famiglia.

L'infanzia di Charlotte fu segnata da una serie di lutti: prima la morte della madre, Maria Brontë, nata Branwell, che perì di cancro allo stomaco nel 1821; successivamente quella delle due sorelle maggiori, Maria ed Elizabeth, decedute di tubercolosi ad appena un mese d distanza l'una dall'altra nel 1826[9].

Essendo un uomo di scarsi mezzi economici, con tre figlie femmine ancora a carico, il reverendo Brontë fece sì che le ragazze ricevessero un'istruzione adeguata a diventare istitutrici private o insegnanti, professioni che tutte e tre le sorelle svolsero a intermittenza nel corso degli anni. Tali occupazioni furono sempre percepite in maniera negativa a causa del poco rispetto dimostrato dai datori di lavoro. Nel giugno del 1839 Charlotte scrisse una celebre lettera alla sorella Emily, parlando della propria esperienza: «un'istitutrice privata non ha un'esistenza, non è considerata un essere vivente e razionale se non in funzione dei noiosi compiti che è chiamata a svolgere[10]».

Fin da piccole Charlotte, Emily e Anne (e per un periodo il fratello Branwell) si dedicarono alla scrittura di racconti e poesie e alla lettura dei testi disponibili in casa. Anche per questo motivo la professione di insegnate o istitutrice era considerata dalle sorelle particolarmente gravosa: lasciava poco tempo da dedicare alla scrittura. Le prime prove dei giovani Brontë sono state inserite nella raccolta chiamata *Juvenilia*,

[9] L. Gordon, *Charlotte Brontë, una vita appassionata*, Roma, Fazi Editore, 2016, pp. 17-20 e 32.
[10] Alla sorella Emily, 8 giugno 1839, *ivi*, p. 98.

composta prevalentemente dalle saghe di Angria (su cui si concentrarono Charlotte e Branwell) e di Gondal (quasi interamente perduta, elaborata da Emily e Anne), insieme ai primi componimenti poetici[11].

Con la crescita i destini dei Brontë superstiti si separarono: mentre Branwell si dedicava apertamente alla poesia e all'arte, le donne della famiglia dovettero occuparsi della casa e del lavoro. Si formò, perciò, un forte senso di comunità tra di loro, che le spinse a confrontare i rispettivi scritti e, nel caso di Charlotte, a sviluppare progetti editoriali.

Nel 1845 Charlotte scoprì delle poesie di Emily e le ritenne abbastanza valide da provare una pubblicazione con alcune sue e di Anne; Branwell fu di nuovo escluso, anche perché in quel periodo aveva iniziato a dipendere da alcool e oppio. La raccolta fu stampata nello stesso anno con in copertina i nomi di Currer, Ellis e Acton Bell, pseudonimi scelti per la loro ambiguità, ma il libro vendette solo due copie[12].

Il fallimento, tuttavia, non scoraggiò le sorelle, che riuscirono, appena due anni più tardi, a far pubblicare i loro più famosi romanzi: Charlotte aprì la strada con *Jane Eyre*, uscito nell'ottobre 1847 (in precedenza aveva proposto un altro romanzo, *The professor*, rifiutato più volte e edito solo postumo). Seguirono *Wuthering Heights*, di Emily, e *Agnes Grey* di Anne a dicembre dello stesso anno[13].

La critica accolse questi romanzi in modo ambivalente, esaltandone l'innovazione ma stigmatizzandone il linguaggio e la volgarità dei personaggi femminili. In particolare, il romanzo di Emily suscitò scalpore per i distorti ideali morali, mentre quello di Charlotte preoccupò per l'esplicita dichiarazione del desiderio da parte di una donna. Le critiche si intensificarono quando Anne pubblicò *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) e Charlotte pubblicò *Shirley* (1849), romanzo incentrato sui moti luddisti di inizio Ottocento, che ribadisce un concetto già esposto in *Jane Eyre*: l'imposizione alle donne di un'immobilità pubblica e sociale. Anne fu criticata, invece, per la rappresentazione dell'alcolismo e di altri vizi, situazione che aveva osservato personalmente a causa

[11] L. Miller, *The Brontë myth*, Londra, Vintage, 2002, pp. 3-4.
[12] L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., pp. 165-167 e 169-171.
[13] L. Miller, *The Brontë myth*, cit. pp. 12 e 15.

della dipendenza del fratello[14]. In questo contesto Emily preferì non pubblicare più e *Wuthering Heights* rimase il suo unico romanzo noto.

Fin dall'inizio vi fu grande curiosità intorno ai tre autori e molti si chiedevano chi si celasse dietro quei nomi e se si trattasse veramente di uomini. Le sorelle Brontë non pubblicarono mai sotto i loro veri nomi, ma negli anni successivi il segreto trapelò comunque. Charlotte non apprezzò mai la sovrapposizione tra la sua figura pubblica e quella privata: era convinta della necessità di distinguere tra la donna e l'autore, probabilmente perché conscia che i suoi romanzi erano percepiti come problematici, ancor di più se scritti da un'esponente del gentil sesso[15].

Gli anni 1848-49 furono particolarmente difficili per Charlotte, che dovette seppellire in rapida successione il fratello Branwell, Emily e infine Anne. Queste perdite la gettarono in uno stato depressivo, non il primo, ma sicuramente uno dei più profondi, dal quale riuscì a riprendersi grazie alla scrittura[16]. In quel periodo conobbe Elizabeth Gaskell, scrittrice destinata a divenire sua biografa dopo la morte, e che tentò di attenuare gli aspetti più controversi dei romanzi delle tre sorelle enfatizzando le loro sofferenze e costruendo una sorta di destino tragico che avrebbe influenzato la critica per molti decenni[17].

Il terzo romanzo di Charlotte, *Villette*, fu pubblicato nel 1852. La sua gestazione fu particolarmente lunga per i problemi di salute dell'autrice e per l'assenza delle sorelle che la privava di un confronto autoriale fondamentale. Anche questo romanzo fu ampiamente criticato per l'ambiguità della protagonista e per la reiterata denuncia delle istituzioni che impediscono alle donne di elevarsi socialmente e professionalmente in modo autonomo[18].

Nei tre anni successivi Charlotte continuò a scrivere: incominciò un'opera intitolata *The story of Willie Ellin*, in seguito abbandonata, e i primi capitoli di quello che avrebbe dovuto essere il suo quarto romanzo, *Emma*. In quel periodo ricevette una

[14] *Ivi*, pp. 17-18.
[15] L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., pp. 203-205.
[16] *Ivi*, pp. 223-225.
[17] La rappresentazione erronea ed esagerata della vita di Charlotte Brontë da parte di Elizabeth Gaskell è stata ampiamente trattata da L. Miller in *The Brontë myth*, cit., soprattutto nei capitoli 2 e 3.
[18] L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., pp. 293, 305 e 307.

proposta di matrimonio dal curato di suo padre, Arthur Bell Nichols, dal cui cognome sembrerebbe derivare lo pseudonimo adottato dalle sorelle[19]. Inizialmente Charlotte lo rifiutò, tuttavia la perseveranza del signor Nichols portò al matrimonio nel 1854[20].

Nel breve periodo in cui fu la signora Nichols, Charlotte non ebbe tempo di dedicarsi alla scrittura, impegnata nei suoi doveri coniugali, in ogni caso, dalle sue lettere emerge che tale condizione non fu vissuta con insofferenza, bensì con una certa serenità. Questa felicità durò, però, solo pochi mesi: all'inizio del nuovo anno Charlotte si ammalò gravemente, probabilmente della stessa febbre tifoide causata dall'acqua inquinata che uccise diversi abitanti di Haworth. In pochi mesi morì e il reverendo Brontë fu costretto a seppellire l'ultima figlia che gli era rimasta.

Nello stesso anno della morte di Charlotte, il reverendo chiese a Elizabeth Gaskell di scrivere la celebre biografia *Life of Charlotte Brontë*, pubblicata due anni dopo[21]. Forse rimpianse la libertà concessa all'amica della figlia, che lo dipinse come un misantropo con tendenze violente, indicandolo come il maggiore responsabile del destino tragico delle sue figlie.

Nello stesso anno venne infine pubblicato *The professor*, il romanzo rifiutato per ben nove volte dagli editori.

I.3 Trama di *Fosca*

Fosca[22] è narrato in prima persona dal protagonista, Giorgio, un ufficiale dell'esercito che descrive gli eventi che lo hanno condotto da una condizione di felicità e salute alla malattia e, quasi, alla morte.

Il romanzo si apre con un accenno alla relazione con Clara, una donna sposata di cui si innamora durante il soggiorno a Milano. Questo rapporto iniziale funge da contrappunto alla vicenda centrale del romanzo: la relazione con Fosca.

---

[19] *Ivi*, pp. 171 e 332.
[20] L. Miller, *The Brontë myth*, cit., pp. 54-55.
[21] *Ivi*, pp. 58 e 77.
[22] Tutti i riferimenti e le citazioni al romanzo sono a I. U. Tarchetti, *Fosca*, a cura di G. Rosa, Milano, Feltrinelli, 2024.

In seguito a un trasferimento, Giorgio conosce il colonnello e sua cugina Fosca, malata d'isteria e segnata da una salute gravemente compromessa e da un aspetto fisico repulsione: è pallida, magrissima e caratterizzata da tratti somatici sgraziati. Nonostante questo, possiede un'intelligenza fine e una sensibilità profonda. Fin dal primo incontro la donna si innamora di Giorgio, ma il sentimento non è ricambiato e solo le convenzioni sociali impediscono al protagonista di sottrarsi alle sue attenzioni.

Col passare del tempo, l'intensità emotiva di Fosca si trasforma in un bisogno morboso di affetto a cui Giorgio accondiscende per il timore che un rifiuto possa nuocere alla salute della donna, già molto precaria. Fosca gli scrive lettere accorate, lo perseguita con un'attenzione ossessiva e gli confessa il proprio amore con una veemenza che mette a nudo il suo stato psicologico instabile. Giorgio, tormentato dalla colpa e ormai completamente intrappolato in una relazione subita, tenta di sopportare la situazione, richiamando alla mente il rapporto con Clara, che, tuttavia, si sfalda pian piano a causa della lontananza.

Logorato emotivamente, Giorgio vede peggiorare la propria salute: viene colpito da febbri e disturbi che il medico attribuisce alla relazione con Fosca, definendola patologica. Il dottore, che inizialmente aveva suggerito all'uomo di assecondare Fosca nei sentimenti, ora lo esorta a interrompere qualsiasi tipo di rapporto, ma Giorgio sente di non potersi più tirare indietro.

La relazione viene scoperta quando, in preda alla disperazione, Fosca si getta tra le braccia di Giorgio, dopo aver scoperto del suo trasferimento, davanti al cugino e ai suoi commensali. Il colonnello è costretto a sfidarlo a duello per difendere l'onore della parente e l'uomo, complice la disperazione derivatagli dall'abbandono di Clara comunicatogli per lettera, accetta. Nella notte Giorgio visita Fosca nella sua stanza e i due condividono un momento di intimità. Durante il duello Giorgio spara al colonnello, ferendolo gravemente, ma non mortalmente, e nel frattempo sente la malattia di Fosca penetrargli in corpo in maniera irreversibile.

Il romanzo si chiude con il resoconto degli avvenimenti successivi: Fosca muore pochi giorni dopo il duello, Giorgio viene raggiunto dalla madre per assisterlo nella guarigione e il colonnello viene trasferito. Infine, il medico rassicura l'uomo attraverso

una lettera, dicendogli che il tempo e nuove esperienze lo cureranno sicuramente dalla sua condizione ancora instabile.

I.4 Trama di *Jane Eyre*

Jane Eyre[23] è il racconto della vita e del percorso di formazione dell'omonima protagonista, narrato in prima persona dalla stessa Jane molti anni dopo gli eventi del romanzo.

Rimasta orfana, Jane vive nella casa della zia acquisita, Mrs. Reed, a Gateshead. L'ambiente è molto ostile: i cugini la maltrattano e la zia la considera un peso, le domestiche non fanno che ricordarle la sua condizione precaria, in quanto non è né impiegata né parte della famiglia.

Un episodio particolarmente traumatico avviene quando la giovane Jane viene rinchiusa per punizione nella stanza rossa, momento che segna la rottura con la famiglia Reed. La zia, infatti, decide di mandarla a Lowood, un collegio femminile gestito da Mr. Brocklehurst, un uomo religioso che predica austerità per le sue allieve, ma fa vivere la famiglia nell'agiatezza. Le condizioni igieniche e alimentari dell'istituto sono pessime e molte studentesse ne soffrono gravemente. Nonostante ciò, Jane trova per la prima volta un senso di appartenenza grazie all'amicizia con Helen Burns e al sostegno della signorina Temple, una delle sue insegnanti. La morte di Helen per la tubercolosi è una delle esperienze più formative e dolorose per Jane, che impara dall'amica il valore della pazienza, ma anche i limiti dell'accettazione passiva della sofferenza. Dopo una riforma che migliora le condizioni del collegio, Jane vi rimane, più felice, prima come studentessa e poi come insegnante, fino all'età di diciotto anni, quando sceglie di trasferirsi altrove.

Assunta come governante a Thornfield Hall, conosce il suo nuovo datore di lavoro: il signor Rochester, uomo sarcastico e cupo, attratto dall'intelligenza e dalla sincerità della giovane governante. Lei, pur consapevole delle differenze di classe, si sente

[23] Tutti i riferimenti e le citazioni al romanzo sono tratti da C. Brontë, *Jane Eyre*, Dublino, Collins Classics, 2010.

finalmente riconosciuta come individuo. Tuttavia, la dimora è teatro di eventi inquietanti: risate sinistre, un misterioso incendio che rischia di uccidere Rochester e un'aggressione notturna. Jane intuisce l'esistenza di un segreto, ma il padrone di casa riesce sempre a eludere le sue domande.

Quando Rochester annuncia un possibile matrimonio con la bella Blanche Ingram, Jane è costretta a confrontarsi con i propri sentimenti, riconoscendo l'amore che prova per lui. La proposta si rivela una messa in scena ideata da Rochester per suscitare la gelosia di Jane e i due si fidanzano. Tuttavia, il giorno delle nozze la cerimonia viene interrotta da un avvocato che rivela l'esistenza di un impedimento legale: Rochester è già sposato. La moglie, Bertha Mason, è ancora in vita, ma considerata folle e segregata nella soffitta. L'evento rappresenta per Jane un punto di svolta: fedele ai propri principi morali, rifiuta la proposta di Rochester di vivere con lui come sua amante e decide di lasciare Thornfield.

Dopo una fuga estenuante, Jane viene accolta dai fratelli Rivers (St. John, Diana e Mary); con loro ritrova un senso di appartenenza e scopre successivamente di essere loro cugina e di aver ereditato una somma considerevole da uno zio materno. St. John, animato da un rigore religioso estremo, le propone un matrimonio con lo scopo di farne la sua compagna missionaria. Jane però rifiuta, riconoscendo l'assenza di amore e affinità emotiva. St. John insiste, ma a questo punto la voce disperata di Rochester la richiama a sé.

Jane ritorna a Thornfield Hall solo per scoprire che la dimora è stata distrutta da un incendio appiccato da Bertha, morta tra le fiamme. Rochester è sopravvissuto, ma è rimasto cieco e menomato nel tentativo di salvare la moglie. Jane e Rochester possono finalmente sposarsi in assoluta parità emotiva e sociale e il romanzo si conclude con il riassunto dei loro felici anni di matrimonio.

Capitolo II

La costruzione indiretta del personaggio

II.1 Primavera e Autunno, la contrapposizione tra Clara e Fosca

La figura di Clara nel romanzo si fonderebbe, come Fosca, su una donna effettivamente conosciuta e frequentata da Tarchetti; sarebbe quindi uno dei diversi riferimenti biografici inseriti dall'autore nell'opera di finzione. I due si sarebbero incontrati per caso, in maniera assolutamente speculare all'incontro tra Giorgio e Clara raccontato nel capitolo IV: l'uomo, cercando di raggiungere l'appartamento di un amico, bussa alla porta della casa sbagliata; resosene conto, fa per andarsene, ma l'orlo della giacca rimane impigliato nella porta ed è costretto a bussare di nuovo. Un successivo particolare autobiografico è l'esplicitazione della città in cui l'incontro avviene: Milano, esattamente come accade a Tarchetti. Questo chiarimento si contrappone alla segretezza riservata al villaggio in cui Fosca vive, menzionato solo tramite asterischi. La ragione di questo silenzio è fornita dall'autore stesso: «ne taccio il nome perché potrei smarrire queste pagine, e ho caro che niuno conosca il luogo deve ho sofferto» (p. 38). Tarchetti poi continua accennando a una tomba su cui talvolta si reca a piangere, senza chiarire se si tratti di un effettivo luogo di sepoltura, e questo può far intendere che la tomba sia di Fosca, o se si tratti di un'immagine metaforica allusiva alla propria morte simbolica alla fine del romanzo.

L'elusività dell'autore, dunque, emerge nel momento in cui dovrebbe rivelare il nome di questo luogo di morte; tuttavia, non esita a indicare il luogo di nascita di Fosca: «Questo nome di Fosca che a te sarà parso assai singolare, è comunissimo in quella provincia delle Romagne dove son nata» (p. 102). Lungi dall'essere un riferimento preciso come Milano, l'indicazione rinvia comunque a un possibile dato autobiografico, in quanto la donna che ispirò il personaggio di Fosca, l'epilettica Angiolina o Carolina, viveva a Parma quando Tarchetti cominciò a farle visita. Forse allora lo

scrupolo dell'autore nel mantenere la cittadina di Fosca anonima sta non nella donna, ma nel personale decesso psicologico.

Fin da subito l'antitesi tra Clara e Fosca risulta evidente, innanzitutto tramite i loro nomi: Clara evoca una sensazione di candore opposta all'oscurità implicita nel nome Fosca. Inoltre, il nome riflette la purezza che Clara incarna lungo tutto il romanzo: fin dalla sua presentazione è sovrapposta alla madre di Giorgio[24] in maniera implicita. Raccontando del momento in cui sente per la prima volta la sua voce, Giorgio afferma: «Avrei giurato di aver sentito già più volte quella voce, di averla sentita bambino, ne' miei sogni» (p. 22). In seguito, l'associazione diventa esplicita: «Essa rassomigliava a mia madre» (p. 27). Fin dall'origine l'amore tra Clara e Giorgio, pur essendo consumato, è rappresentato come un legame platonico, («in quei giorni le nostre anime si unirono»: p. 26), non come una passione ma un rapporto quasi incestuoso basato sulla malattia di Giorgio e sul sentimento di pietà che questa suscita in Clara. Quando Giogio le scrive un biglietto e lo getta sul suo balcone, non confessa il suo amore, bensì si limita a esporre la propria condizione: «Io sono infelice, io sono malato, io soffro» (p. 24), e più avanti «Io sono malato, io non guarirò se non vi vedo, venite» (p. 26); e la donna andò da lui.

Al contrario, la relazione con Fosca è caratterizzata da una forte corporeità, che richiama una sfera sentimentale assolutamente carnale. Pur dovendo escludere il capitolo XLVIII, non attribuibile a Tarchetti, ma all'amico Farina (nonostante questo capitolo fosse a detta dell'autore la ragione principale della scrittura dell'intero romanzo)[25], ci si può però rifare a diversi elementi. Nel capitolo XIX Fosca si getta tra le braccia di Giorgio, lo bacia sul viso e gli dichiara la sua adorazione; in questa circostanza è lei a implorare la pietà dell'uomo, riprendendo, a parti invertite, la confessione di Giorgio a Clara: «Pietà di me, pietà di me! […] Oh, abbiate compassione! amatemi, amatemi; si ama un cane, una bestia… e perché non amerete me che sono una creatura come voi?» (p. 69). L'espressione "come voi" ribadisce la similitudine tra Giorgio, che

[24] E. Gioanola, *Clara e Fosca: Eros e Thanatos nell'ultimo romanzo di Tarchetti* in «Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura», San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976, p. 155.
[25] E. Villa, *Il sodalizio Tarchetti-Farina*, cit., p. 115.

riceve pietà da Clara, e Fosca, che la implora per sé a sua volta. Il rifiuto di Giorgio provoca una violenta crisi in Fosca, che rischia la morte; nel capitolo XXVII, quando il dottore manda di nascosto Giorgio nella camera della donna, lei lo costringe ad abbracciarla e baciarla, obbligandolo a professarle amore. Anche in questo caso i gesti e le parole assumono una marca parodistica di una vera dichiarazione, in quanto è Fosca a mettere le parole in bocca a Giorgio:

> "Chiamami col mio nome."
> "Fosca."
> "Di': Giorgio e Fosca."
> Lo dissi.
> "Dimmi: ti amo."
> "Ti amo."
> "Baciami."
> La baciai con finto trasporto (p. 87).

La supplica per la pietà dell'uomo si è qui trasformata in una pretesa, che costringe Giorgio a occuparsi della donna in maniera continua.

La contrapposizione tra Clara e Fosca si fa ancora più evidente considerando gli aggettivi impiegati per descrivere le due donne. Clara viene definita «sì serena, sì giovane, sì fiorita» (pp. 21-22), e ancora «alta, pura, robusta» (p. 27); la sua immagine è associata ai fiori e alla natura. Il giorno dopo il primo incontro, Giorgio la vede circondata da vasi in fiore e, durante la relazione, una delle attività preferite consiste nelle passeggiate in campagna (pp. 23 e 29). Non casualmente la loro frequentazione comincia in primavera («Era sul finire d'aprile»: p. 20) e, grazie a Clara, la salute di Giorgio rifiorisce (p. 28).

Fosca, al contrario, è associata all'autunno e al decadimento: al momento del primo incontro, Giorgio la paragona a uno scheletro enfatizzandone la magrezza; la descrizione insiste sui tratti di bellezza, ormai corrotti dalla malattia, decorso che mima una fase di decomposizione tipica della natura in autunno:

> Tutta la sua vita era ne' suoi occhi che erano nerissimi, grandi, velati – occhi d'una beltà sorprendente. Non era possibile credere che ella avesse mai potuto essere stata bella, ma era evidente che la sua bruttezza era per la massima parte effetto della malattia, e che, giovinetta, aveva potuto forse esser piaciuta. La sua persona era alta e giusta; v'era ancora qualcosa di quella pieghevolezza, di quella grazia, di quella flessibilità che hanno le donne di sentimento e di nascita distinta; i suoi modi erano così naturalmente dolci, così spontaneamente cortesi che parevano attinti dalla natura più che dall'educazione: vestiva colla massima eleganza, e veduta un poco da lontano, poteva trarre ancora in inganno. Tutta la sua orribilità era nel suo viso (p. 48).

Il loro primo incontro avviene alla fine dell'estate[26] ed è interessante come durante questa conversazione Giorgio noti la scomparsa dei fiori: «La campagna è una landa, una brughiera; non vi è un'ombra, non vi ho ancora veduto un giardino, un fiore; io che vo' pazzo dei fiori come le femmine. Sta bene che siamo in agosto» (p. 52). Dopo queste parole Fosca offre a Giorgio un mazzo di fiori, gesto che lo turba profondamente; la donna spiega di amare i fiori, ma che la malattia le impedisce di coltivarli. In questa scena Tarchetti descrive il tentativo fallito di Fosca di sostituirsi a Clara: ai fiori vivi, ancora nella terra, si sostituiscono fiori recisi, destinati di lì a poco a morire.

Il processo di decadimento e di sostituzione simbolica di Clara prosegue nei mesi successivi. In particolare, nel capitolo XXXVI Fosca insiste per trascorrere una giornata in campagna con Giorgio; il narratore specifica che è il mese di novembre. Il ricordo delle passeggiate con Clara viene sostituito da una giornata di sofferenza, in cui Giorgio deve sopportare la presenza di Fosca, la memoria ritorna a Clara e ai pochi giorni trascorsi a Milano per rivederla (p. 132).

Un'ulteriore opposizione stagionale tra le due figure femminili è offerta dalla fertilità di Clara e dalla sterilità di Fosca: poiché la prima ha un figlio, viene associata alla capacità generativa tipica della primavera; la seconda, invece, risulta sterile e il suo tentativo di avere un bambino si conclude con la perdita del piccolo. Esattamente come

[26] A. Caesar, *Construction of Character in Tarchetti's Fosca*, in «The Modern Language Review», 1987, Vol. 82 No. 1, p. 77.

nel caso dei fiori e della giornata in campagna, Fosca tenta di emulare Clara senza riuscirvi, producendo solo una versione degradata dell'esperienza originaria.

A proposito di questa opposizione Gioanola ha parlato di una sovrapposizione tra Eros, forza vitale incarnata da Clara, e Thanatos, forza mortifera raffigurata da Fosca. Per questo motivo a Clara si sovrappone la figura della madre e l'incestuosità latente della relazione contribuirebbe a spiegare l'inconscia preferenza che Giorgio nutre per Fosca[27]. L'ipotesi è rafforzata dalla cronologia interna del romanzo: nel capitolo XLIV Giorgio descrive la cena durante la quale il colonnello, cugino di Fosca, scopre la relazione tra i due, precisando che si tratta della cena della Vigilia di Natale. Il giorno dopo si svolge il duello tra Giorgio e il colonnello, costretto a difendere l'onore della parente. In questa occasione il colonnello viene ferito gravemente e Giorgio cade preda della malattia di Fosca, dipingendo una quasi-morte sia fisica che mentale, che si consuma in pieno inverno, momento in cui la natura muore a sua volta.

Le caratteristiche attribuite a Clara e Fosca delineano un ciclo vitale a cui Giorgio non può sfuggire: è significativo che Giorgio, dopo essere stato contaminato da Fosca, rimanga ammalato a lungo e solo quattro mesi dopo il duello, nel mese di aprile, il medico ritenga che l'uomo sia pronto per ricevere la notizia della morte di Fosca e del trasferimento del colonnello (p. 196). Clara e Fosca assumono, dunque, un profilo stereotipicamente antitetico, mentre Giorgio sembra collocarsi in mezzo a loro, voglioso della salute e della felicità promessa dalla primavera, ma costretto a subire la malattia e gli sforzi richiesti dall'autunno, che in breve si trasforma in inverno e morte. Il significato romantico e decadente del romanzo sembra, allora, risiedere proprio in questo ciclo vitale, nell'inevitabilità della morte che accomuna tutti noi.

Allo stesso tempo però le due donne appaiono anche complementari: «La donna è la stessa, Eros e Thanatos non sono termini dialettizzabili e convivono nel regno dell'inconscio che non conosce regole di non-contraddizione[28]». Per questo motivo è inevitabile che Giorgio finisca tra le braccia di Fosca e non di Clara. Infatti, Giorgio prova una certa attrazione per Fosca che sfocia in eros sotto diversi punti di vista: la

[27] E. Gioanola, *Clara e Fosca*, cit., pp. 153-157.
[28] *Ivi*, p. 157.

fascinazione per il corpo scheletrico della donna, la malattia che segue il rapporto con lei (che potrebbe anche essere vista come una parodia del male d'amore) e il fatto che, una volta conclusa la relazione con Clara, Giorgio si butti subito tra le braccia di Fosca, con la quale passa una notte di passione. In questa istanza la sovrapposizione tra Eros e Thanatos è evidente in quanto Giorgio si comporta da suicida, abbandonando qualunque remora morale rimasta e comportandosi come un uomo che non ha più nulla da perdere: dice di amare Fosca, accetta di licenziarsi per poter duellare contro il colonnello e agisce come fosse certo che il giorno dopo morirà.

A supporto di quest'interpretazione Ruchin ha rilevato una tendenza analoga in *Fosca* e in altre opere tarchettiane: «Nell'impossibilità di accedere all'aura dell'amore celeste, preferibile gettarsi con violenza su ciò che prima negava ogni appagamento. Si attua qui uno scarto metaforico particolare: dall'amore ideale agognato, si giunge "all'amore brutale", alla "nausea", al "disgusto"[29]». E in seguito:

> L'eros tarchettiano trova così nella morte il suo appagamento […]. Questo è un tratto comune alla solitudine romantica e post-romantica che vede, nella tragicità di Amore e di Morte, l'apoteosi poetica della "morte della coscienza"; e non si riuscirebbe a capire ciò se non chiariamo come – nelle strutture psichiche tarchettiane – non sussista mai separatezza, scissione, in quanto tutte le maschere (in questo caso angelica e demoniaca) vivono in osmosi[30].

Quando l'amore etereo e spirituale di Clara sembra essere irraggiungibile, Giorgio ricerca inconsciamente il suo opposto: Fosca. Così quando Clara interrompe la relazione con Giorgio attraverso la lettera, egli chiede al medico di aiutarlo ad andare, quella notte, nella camera di Fosca che ora dice di amare (p. 183).

Nel complesso Clara e Fosca non sono solo due figure contrapposte tra le quali Giorgio è bloccato; la loro opposizione sparisce quando si entra nel regno dell'inconscio: a quel punto diventano le due facce della stessa medaglia e la morte rappresentata

[29] F. Ruchin, *Iginio Ugo Tarchetti, Anatomia di un'anima*, Prato, Pentalinea, 2011, p. 46.
[30] *Ivi*, p. 53.

dalla follia di Fosca può essere intesa come parte del ciclo inevitabile che fa seguire alla crescita la distruzione.

II.2 Inghilterra e Giamaica, la contrapposizione tra Jane e Bertha

In maniera simile a quanto accade in *Fosca*, anche in *Jane Eyre* sono presenti delle opposizioni alquanto semplici da individuare tra Jane e Bertha, le quali, tuttavia, implicano una differenza razziale tra le due donne, impiegata da alcuni studiosi per sottolineare il legame tra la pazzia di Bertha e uno stereotipo coloniale e razziale presente nel romanzo.

La figura di Jane è fortemente autobiografica: le difficoltà descritte non solo nel periodo trascorso a Thornfield Hall, ma anche nella sua formazione come istitutrice derivano dall'esperienza diretta di Brontë[31]. Ciò che l'autrice non incontrò mai, però, fu sicuramente una donna folle rinchiusa in soffitta dal proprio pretendente; tuttavia, Gordon riporta nella sua biografia un episodio di cronaca avvenuto nei pressi di Leeds, luogo in cui Brontë andò a scuola per formarsi come istitutrice, proprio negli anni della sua permanenza. L'episodio ruotava attorno a un'istitutrice che aveva sposato il suo datore di lavoro, salvo scoprire, un anno dopo, che l'uomo aveva già una moglie e, poiché lei era pazza, si sentiva giustificato nella sua bigamia[32]. Brontë potrebbe aver utilizzato proprio questa vicenda come ispirazione per il suo romanzo.

La similitudine tracciata tra Brontë e Jane incide anche sulla rappresentazione della protagonista e dell'Altro contrapposto. Un dato emerge prima ancora di arrivare alla descrizione fisica di Bertha: i nomi delle due donne. Jane è un classico nome di origine inglese, in uso da centinaia di anni[33], che subito lascia intendere il suo retaggio. Al contrario, la moglie di Rochester possiede un secondo nome che ne mostra la provenienza esotica: Antoinetta, come quello della madre. Nonostante il suo nome compaia una sola volta nel romanzo, al matrimonio di Jane e Rochester (p. 293), esso viene

[31] Per maggiori informazioni: L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., capitolo 4, *L'Egitto e la Terra Promessa*.
[32] *Ivi*, pp. 174-175.
[33] Informazioni tratte dal sito di Ancestry, servizio online di genealogia: https://www.ancestry.it/first-name-meaning/jane, consultato per l'ultima volta il 24/11/2024.

impiegato in maniera significativa da Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea* (1966), il "prequel" di *Jane Eyre*, narrato prevalentemente dal punto di vista di Bertha, per evidenziare la prevaricazione di Rochester, che vorrebbe rendere la moglie il più convenzionale e inglese possibile: «"Don't laugh like that, Bertha." "My name is not Bertha; why do you call me Bertha?" "Because it is a name I'm particularly fond of. I think of you as Bertha[34]».

L'attenzione posta da Rhys sul nome di Bertha accentua un elemento che è soltanto implicito in *Jane Eyre*: Rochester è portato a scegliere ciò che rispecchia i parametri della propria convenzionalità; inizialmente sedotto da Bertha, si lascia incastrare in un matrimonio che ben presto si rivela incompatibile con le sue aspettative, perché la moglie non risponde alle consuetudini tipiche della donna inglese suscitandogli repulsione. Rochester racconta a Jane, nel capitolo XXVII, di aver rinchiuso la moglie a Thornfiel Hall e di aver usato la ritrovata libertà per viaggiare e intrattenersi con diverse donne: «I longed only for what suited me – for the antipodes of the Creole[35]». Tuttavia, avendo cercato prevalentemente all'estero, Rochester non ha mai trovato questa donna fino all'incontro con l'inglesissima Jane.

La rappresentazione di Bertha si lega direttamente al luogo in cui è nata e crescita: la Giamaica. Bertha Mason viene descritta fisicamente come «tall, dark, majestic[36]», attributi che possono essere utilizzati per descrivere non solo una donna, ma anche una natura altra rispetto a quella inglese. I suoi capelli sono descritti dalla Jane-narratrice come «dark, grizzled hair, wild as a mane[37]», descrizione che rimanda a un parallelismo con un animale; però, più che denotare una degradazione fisica della donna, sembra creare un'associazione con quei luoghi incontaminati in cui i leoni, a cui Bertha viene paragonata, vivono. La descrizione si scontra con l'aspetto ordinario di Jane,

[34] J. Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Norton Critical Edition, a cura di J. L. Raiskin, New York, W. W. Norton & Company, 1999, p. 81: «"Non ridere così, Bertha." "Il mio nome non è Bertha. Perché mi chiami Bertha?" "Perché è un nome che apprezzo molto. Penso a te come a Bertha"».
[35] Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 314: «Desideravo solo ciò che si adattasse a me – per l'opposto della creola».
[36] *Ivi*, p. 309: «alta, scura e maestosa».
[37] *Ivi*, p. 296: «capelli scuri e mossi scompigliati come una criniera».

definita da Rochester: «quaint, quiet, grave, and simple» e ancora: «poor and obscure, and small and plain[38]».

Mentre Jane, pur non essendo bella, incarna il sangue inglese che le scorre nelle vene, Bertha, «the boast of Spanish Town for her beauty[39]», rimane sempre associata alle sue origini straniere. L'opinione di Rochester potrebbe essere interpretata come una forma di pregiudizio che non viene mai corretta da altri personaggi, nemmeno da Jane stessa, la quale, pur mostrando compassione per Bertha, si limita a riprendere Rochester quando usa nei suoi confronti termini molto aspri: «you are inexorable for that unfortunate lady […]. She cannot help being mad[40]». Tutto questo ci informa non solo delle convinzioni di Rochester ma soprattutto dell'opinione di Brontë a proposito dell'Altro.

Watson ha trattato dell'etnia di Bertha nel saggio *Images of Blackness in the Works of Charlotte and Emily Brontë*, mostrando come tale tema contribuisca all'immagine di Bertha impazzita per il suo retaggio nero e regredita a forme animalesche associate tradizionalmente a persone di colore. Dopotutto per secoli è stata promossa l'idea che le popolazioni di colore rappresentassero uno stadio più primitivo dell'umanità[41]. Watson discute la possibilità che Bertha sia una «white creole», caratterizzata da pelle chiara ma comunque non "pura" da un punto di vita razziale a causa della presenza di antenati di colore nel suo albero genealogico. Un'altra ipotesi è che Bertha sia in effetti mulatta[42]; a questo proposito la sua descrizione ("alta, scura e maestosa") assumerebbe un significato ancora più marcato, introducendo un nuovo elemento di differenza evidente rispetto a Jane.

[38] *Ivi*, pp. 131-132: «singolare, silenziosa, severa e semplice» e 257: «povera e oscura, e piccola e semplice».
[39] *Ivi*, p. 309: «l'orgoglio di Spanish Town per la sua bellezza».
[40] *Ivi*, p. 305: «siete inesorabile contro quella signora sfortunata [..]. Non può farci nulla se è pazza».
[41] S. L. Gilman, *Difference and Pathology*, New York, Cornell University Press, 1985, p. 99.
[42] R. Watson, *Images of Blackness in the Works of Charlotte and Emily Brontë*, in «CLA Journal», 2001, Vol. 44 No. 4, pp. 465-466.

A discapito di quest'ultima ipotesi vi è solo la descrizione del fratello di Bertha, Richard Mason, il cui colorito appare «sallow» durante la sua prima apparizione a Thornfield Hall; in seguito, il suo viso viene anche descritto come «pale[43]».

Un'ulteriore opposizione tra le due donne si ritrova nei termini morali utilizzati da Rochester per descriverle: Jane viene definita un angelo nel capitolo XXIV e nel capitolo XXVII. In entrambi i casi l'uomo proietta su di lei attributi positivi tipici della figura angelica; nel primo caso Rochester afferma che, grazie a lei, sarà «healed and cleansed, with a very angel as my comforter[44]». Jane rifiuta prontamente l'attributo celestiale, respingendo il piedistallo di perfezione su cui Rochester sembra collocarla: «I am not an angel, […] and I will not be one till I die: I will be myself[45]». Con questa dichiarazione Jane riafferma la sua umanità e il suo diritto all'imperfezione.

Nell'altro capitolo Rochester tenta di nuovo di investire Jane di qualità salvifiche per giustificare il tentativo di sposarla nonostante l'esistenza di una moglie legittima: «You are my sympathy – my better self – my good angel[46]». Jane rimane, però, inflessibile nel rifiuto di restare con Rochester, una volta appresa la situazione. In entrambi i casi Rochester dipinge Jane come una potenza ristoratrice delle sue buone facoltà, un faro morale che lo spinge verso il bene (nonostante questa condizione lo spinga anche a tentare la bigamia).

Al contrario, Bertha è sistematicamente definita un demone, caricata di tutte le caratteristiche peggiori: «To tell me that I had already a wife is empty mockery: you know now that I had but a hideous demon[47]»; e ancora: «That demon's vicinage is poisoned, and always was[48]». L'influenza di Bertha è descritta da Rochester come negativa a sufficienza da contaminare l'intera proprietà di Thornfield, rendendola l'inferno:

---

[43] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., pp. 191: «giallastro» e 210: «pallido».
[44] *Ivi*, p. 263: «guarito e purificato, con questo angelo come mio conforto».
[45] *Ibidem*: «Non sono un angelo, […] e non so sarò fino a che non morirò: sarò me stessa».
[46] *Ivi*, p. 318: «Tu sei la mia compassione – la metà migliore di me – il mio buon angelo».
[47] *Ivi*, p. 319: «Dirmi che ho già una moglie è una beffa vuota: voi sapete ora che non ho altro che un demone orribile».
[48] *Ivi*, p. 304: «La vicinanza di quel demone avvelena, è sempre stato così».

> This accursed place – this tent of Achan – this insolent vault, offering the ghastliness of living death to the light of the open sky – this narrow stone hell, with its one real fiend, worse than a legion of such as we imagine[49].

Il contrasto tra le due donne è ulteriormente enfatizzato da Rochester nel momento in cui Jane e Bertha si trovano l'una di fronte all'altra: «this young girl, who stands so grave and quiet at the mouth of hell, looking collectedly at the gambols of a demon[50]». La contrapposizione è, dunque, fisica e morale.

È da notare che anche Jane utilizza l'aggettivo "demoniaco" riferendosi a Bertha; tuttavia, esso non viene associato direttamente alla donna, ma alla sua risata, primo momento in cui Jane percepisce la presenza di Bertha a Thornfield Hall. Gilbert e Gubar hanno esaminato questo passaggio, evidenziando anche un parallelismo relativo al sorriso ironico che Jane rivolge a Rochester quando l'uomo ammira la sua capacità di dominarlo, e insieme, di arrendersi a lui, affermazione che rievoca subito nella mente di Jane gli episodi mitici di Eracle e Sansone verso le donne che li avevano ammaliati (pp. 263-264). Il parallelo individuato dalle sue studiose serve come prova per la teoria che interpreta Bertha come il doppio di Jane[51].

La questione razziale accennata precedentemente conferisce nuovi significati anche alla descrizione che Rochester fa della Giamaica. Dopo aver scoperto della pazzia della moglie, durante una «fiery West Indian night», l'aria che respira gli sembra «like sulphur-steams», iniziando una nuova descrizione di un paesaggio infernale:

> Mosquitos came buzzing in and hummed sullenly round the room; the sea, which I could hear from thence, rumbled dull like an earthquake – black clouds were casting up over it; the moon was setting in the waves, broad and red, like a cannon-ball – she threw her last bloody glance over a world quivering with the

[49] *Ibidem*: «Questo luogo maledetto – questa tenda di Acan – questa cripta insolente che offre l'orrore della morte vivente alla luce del sole – questo stretto inferno di pietra con, in sé, un nemico vero, e peggiore di una legione di questi come noi la immaginiamo».
[50] *Ivi*, p. 297: «questa giovane ragazza, la quale si erge così seria e silenziosa alla bocca dell'inferno, guardando composta le capriole di un demone».
[51] S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2ª ed., New Haven - London, Yale Nota Bene / Yale University Press, 2000, p. 436.

> ferment of tempest. I was physically influenced by the atmosphere and scene, and my ears were filled with the curses the maniac [Bertha] still shrieked out[52].

Alla stessa maniera in cui Thornfield Hall è contaminata e trasformata in un inferno dalla presenza di Bertha, il luogo che le ha dato i natali assume le caratteristiche demoniache associate alla donna. A interrompere tale scenario interviene, però, un «fresh wind from Europe[53]», che purifica l'aria e indice Rochester a concepire il ritorno in Inghilterra per rifarsi una vita.

Da un punto di vista morale la percezione che Rochester ha delle due donne sembra ricalcare un modello femminile stereotipico, promosso per secoli: l'angelo del focolare, il guardiano morale, «the civilizing power which would cleanse the male from contamination in the brutal world[54]». Per questo motivo Jane rispecchia gli attribuiti convenzionalmente associati a una donna del suo tempo, pur esprimendo la volontà di essere vista e percepita in quanto individuo pensante e autonomo, punto centrale del romanzo. In tale prospettiva, invece, Bertha risulta essere l'esatto opposto di ciò che le convenzioni sociali si aspettavano da una moglie: non solo si abbandona a comportamenti considerati vergognosi, ma costringe il marito a occuparsi di lei in una realtà in cui era tradizionalmente la moglie a doversi prendere cura dell'uomo; sicuramente Bertha non rispetta l'immagine della donna «morally pure» e «passive[55]».

Questa situazione permette di tracciare un parallelismo tra Giorgio e Rochester, soprattutto considerando l'esito delle loro esperienze: le due folli li hanno trascinati nella morte insieme a loro, entrambi sono sopravvissuti a fatica, menomati in maniera irreversibile, il primo fisicamente e il secondo mentalmente. Entrambi sono stati condotti

---

[52] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 311: «torrida notte dell'India occidentale», «come vapore di zolfo», «Le zanzare entravano ronzando cupamente nella stanza; il mare, che riuscivo a sentire da lì, rombava come un terremoto – nere nubi si ammassavano al di sopra; la luna stava tramontando tra le onde, grande e rossa, come una palla di cannone – essa gettò un'ultima sanguinosa occhiata sul mondo che tremava nel fermento della tempesta. Ero fisicamente influenzato dall'atmosfera e dallo scenario, e le mie orecchie erano riempite dalle maledizioni che la pazza [Bertha] continuava a gridare».
[53] *Ivi*, p. 312: «vento fresco dall'Europa».
[54] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge, Cambridge Institute Press, 1996, p. 76: «il potere civilizzatore atto a purificare l'uomo dalla contaminazione di un mondo brutale».
[55] J. Wood, *Passion and Pathology in Victorian Fiction*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 9: «moralmente pura», «passiva».

verso un miglioramento da una figura femminile a loro vicina: per Rochester la stessa Jane, divenuta sua moglie, per Giorgio la madre, a cui precedentemente Clara si era sovrapposta. Giorgio e Rochester vengono riportati così a una condizione di normalità sociale: tornano ad essere accuditi e non più ad accudire. Come Giorgio, Rochester si trova in una posizione intermedia tra le due donne: ne desidera una, ma è vincolato dai suoi legami con l'altra.

II.3 La divinazione dell'orrore

In entrambi i romanzi la presentazione della donna folle avviene quando il testo è già avviato: Fosca compare nel capitolo XV, rimanendo assente per il primo quarto del racconto. La sua effettiva apparizione è, dunque, posticipata per creare una certa suspence nel lettore che, esattamente come il narratore, ha la possibilità di costruirsi nella mente un'immagine della donna, condizionata dai dettagli forniti dal testo, come una serie di presagi che soltanto in un secondo momento si concretizzano nella grottesca figura destinata a determinare la fine della serenità di Giorgio.

Fosca comincia da subito evocando un evento traumatico, che progressivamente il narratore si appresta a rivelare: «Le cause del mio terrore non hanno cessato di esistere, perché il mio cuore non è di quelli che dimenticano, ma, comunque sia, questo terrore è dissipato» e, poco più avanti, «Non so se vi siano al mondo altri uomini che abbiano superato una prova come quella, e nelle circostanze in cui io l'ho superata; non so se vi sarebbero sopravvissuti». Infine:

> Quando avrò scritto la storia di questo amore, dovrei scrivere ancora quella dei cinque anni che vi sono succeduti; sarebbe una storia terribile. Dovrei scriverne un'altra più terribile ancora; sarebbe la storia delle mie visioni, il racconto dei sogni che hanno popolato le mie notti durante quel tempo (pp. 13-15).

Come già accennato, il primo capitolo esplicita il valore memoriale del romanzo e afferma l'importanza di Giorgio quale narratore dell'intera vicenda. Al contempo, suggerisce il tono orrifico che prenderà l'opera in seguito, implicando una netta cesura

nella vita del protagonista: c'è un "prima" e un "dopo" nella sua vita. Il prima è contrassegnato da una condizione di normalità, se non proprio salute (Giorgio accenna a una grave malattia cardiaca nel capitolo II), il dopo è costituito da danni mentali irreparabili; nel mezzo si colloca uno sconvolgimento che qui viene definito più precisamente come amore.

Il termine "terrore" compare ben quattro volte nel primo capitolo ed è sempre riferito allo stato d'animo di Giorgio, alla sensazione che lo ha indotto a desistere più volte dalla stesura del testo che il lettore ha sotto gli occhi. È interessante notare come, nel resto del romanzo, il termine compaia solamente altre due volte e sempre in relazione a Fosca, morente nel capitolo XXV e rappresentata come incarnazione di morte nel capitolo XL. Il solo ricordo dell'evento traumatico, quindi, scatena terrore in Giorgio, che, essendo il narratore, e l'unica voce a esprime il proprio stato mentale, spinge il lettore a provare empatia nei suoi confronti e non esclusivamente a interrogarsi sulla natura di questo amore, ma ad averne paura a sua volta.

Lo stato di agitazione iniziale viene amplificato nel capitolo XIII: Giorgio è già venuto a sapere dell'esistenza di una cugina del colonnello presso il quale è spesso ospite a pranzo. Dapprima l'assenza di Fosca, motivata dalla sua malattia, è segnalata dalla presenza del posto vuoto a lei assegnato, sempre posizionato vicino a Giorgio. Il dettaglio suscita riflessioni nell'uomo, mentre per il lettore, complici le premesse del capitolo I, la cosa viene immediatamente percepita come inquietante. A questo proposito suonano significative anche le parole di Giorgio: «non mi trovava a mio agio, mi sembrava che essa avrebbe potuto entrare da un istante all'altro per venirsi a sedere al mio fianco» (p. 43). Una situazione che dovrebbe apparire normale, come l'arrivo di un commensale a tavola, assume così i tratti di una scena da film horror, dove la vittima deve fuggire dall'assassino ma non riesce a identificarlo.

Non a caso poco dopo compare la descrizione delle grida: Giorgio racconta che, durante uno di quei pasti, si sentono delle urla provenienti dalle stanze di Fosca (p. 44). Si tratta della prima occasione in cui il lettore percepisce un suono provenire dalla gola della donna ed è importante osservare come le sue prime "parole" non abbiano senso compiuto, ma siano solo grida inarticolate.

L'urlo di Fosca assume inoltre un valore simbolico rilevante, perché segna il primo contatto tra Giorgio e ciò che sta al di là della comprensione razionale, il soprannaturale che consente a Fosca, la donna-scheletro, di vivere, parlare e camminare:

> Non solo quelle grida erano orribilmente acute, orribilmente strazianti e prolungate, ma io non aveva immaginato mai che vi potesse essere qualche cosa di simile nella voce umana; o essendovi, non mi pareva possibile che l'uomo da cui era uscito una volta un tal grido potesse vivere ancora (p. 44).

In effetti, fin dalle prime pagine del romanzo viene dichiarata la capacità di Fosca di confondere nella mente di Giorgio i confini tra ciò che è reale e cosa no: «non vedo più le linee che separano il vero dal paradossale» (p. 44), afferma, mentre descrive il suo stato di salute a cinque anni di distanza dall'evento. In tutto questo Fosca non è ancora fisicamente apparsa sulla scena.

Caesar ha evidenziato che Fosca ha due principali associazioni: malattia e morte[56]. Nel caso della prima, essa comincia a essere costruita prima ancora della comparsa del personaggio. Infatti, la donna viene introdotta a Giorgio da due importanti figure: il colonnello e il medico. Le loro parole sono fondamentali per la formazione nella mente dell'uomo di un'immagine di Fosca caratterizzata unicamente dalla malattia, dal deperimento e dal soprannaturale. Prima interviene il colonnello:

> ho meco una mia parente […] benché la poveretta sia di salute così cagionevole da darmi più pensieri che non me ne tolga. […] Mia cugina è la malattia personificata, l'isterismo fatto donna, un miracolo vivente del sistema nervoso (p. 41).

Successivamente il medico aggiunge le sue osservazioni sulla condizione della donna, approfondendo le impressioni suscitate dalla descrizione iniziale. Affermando che Fosca soffre di «tutti i mali possibili» e che la sua «è una malattia che è fuori dalla scienza» (p. 45), il medico sottolinea l'incomprensibilità della condizione della malata, caratterizzandola non come persona, ma come un insieme di sintomi, che

[56] A. Caesar, *Construction of Character*, cit., p. 80.

singolarmente risultano quasi razionalizzabili: le urla, per esempio, vengono spiegate come convulsioni isteriche. Il soprannaturale associato a Fosca è così dichiarato e smentito insieme.

La conversazione tra Giorgio e il medico si conclude con un nuovo presagio formulato da quest'ultimo: «La vedrete fra poco […]. Bisognerà che vi mettiate sulle difese» (p. 46). Giorgio, tuttavia, non comprende il senso dell'avvertimento e si dimostra curiosissimo di conoscere la donna, desiderio esaudito nel capitolo XV.

L'associazione tra Fosca e morte deriva da Giorgio stesso. Da qui la sua descrizione della donna, subito assimilata a uno scheletro, e la dinamica della loro relazione, basata sul progressivo deperimento della salute di Giorgio, che si priva della propria forza fisica ed emotiva per assecondare le esigenze di Fosca e farla stare bene, dando vita a un rapporto che Caesar ha definito di tipo vampiresco[57]. L'introduzione del personaggio, quindi, incarna la figura di terrore che era stata precedentemente anticipata dal narratore e dagli altri, confermando nella mente del lettore che questa donna è la responsabile dello stato di salute in cui si trova il Giorgio-narratore del capitolo I. Non vi è alcun bisogno, da parte dell'autore, di esplicitare i ruoli di questa relazione: le suggestioni del romanzo parlano da sé.

Con la presentazione di Fosca si può pensare che la suspence, costruita attraverso l'abbozzo dell'orrifico associato alla donna, si sia conclusa, tuttavia, il resto del romanzo è punteggiato di momenti inquietanti: nuove grida e crisi di Fosca, il deperimento di Giorgio e la sua presa di coscienza dell'avvicinarsi alla morte (tema affrontato nel capitolo XXXIII e particolarmente sentita). Soprattutto vi sono due momenti in cui il terrore raggiunge l'apice: l'unione tra Fosca e Giorgio e il superamento del punto di non ritorno da parte di quest'ultimo, dopo il duello con il colonnello.

Come precedentemente ricordato, il capitolo XLVIII non venne mai scritto da Tarchetti, ma da Salvatore Farina, il quale si sarebbe basato su indicazioni fornite dall'autore, peraltro piuttosto generiche, e su rielaborazioni di scene precedenti. Villa dedica diverse pagine a motivare le ragioni per cui l'intervento di Farina risulterebbe

[57] *Ivi*, p. 79.

inadeguato rispetto al progetto originariamente concepito da Tarchetti[58]. Tuttavia, gli eventi descritti nel capitolo sembrano rispettare l'intenzione autoriale:

> la lirica pazza di una notte di falso amore fra la protagonista brutta ed isterica e il maschio bello ed isterico anch'esso; lei stimolata dalla carne inferma, lui percosso dall'abbandono dell'amor suo vero.

Il concetto stesso alla base del capitolo è, quindi, la realizzazione di quell'unione terribile anticipata all'inizio del romanzo: la costruzione di un concreto "amore" realizzato se non emotivamente, almeno carnalmente. Per questo motivo il romanzo gravita attorno a quest'unico capitolo, fulcro della tensione narrativa. Ne è indice il *cliff hanger* con cui Tarchetti interrompe il capitolo XLVI (anche considerando che *Fosca* venne inizialmente pubblicato a puntate) e il breve ma significativo capitolo XLVII, momento in cui Giorgio dichiara al medico la sua volontà di rivedere Fosca e in cui il Giorgio-narratore riflette sulla responsabilità delle azioni di seguito compiute.

Non a caso entrambi i capitoli si chiudono all'insegna del terribile: «Io posso sopportarne [responsabilità] delle più terribili» e «io sento la mia coscienza fremere e ripiegarsi sotto il peso si questo convincimento terribile» (pp. 183-184). Il "convincimento" qui menzionato è per l'appunto la responsabilità individuale che Giorgio aveva precedentemente rivendicato come salda, ma che ora il narratore, figura che osserva la vicenda e le sue azioni dal futuro, rimette in dubbio chiamando in causa il delirio di cui è caduto preda. Il Giorgio-narratore mette così in crisi la visione prodotta dal Giorgio-protagonista, dipingendolo come vittima di un potere più grande, una forza soprannaturale che lo allontana da Clara e lo avvicina a Fosca.

Un ulteriore esempio di terribile degno di menzione si rintraccia nell'ultimo capitolo, prima dell'epilogo. Giorgio ha appena sparato al colonnello e crede di averlo ucciso. In quel momento si consuma anche la sua morte mentale, che si palesa con sintomi molto fisici, attinti da un immaginario interamente basato sul terrificante. Non

[58] E. Villa, *Il sodalizio Tarchetti-Farina*, cit., p. 115.

sorprende trovare in questo passaggio un nuovo riferimento all'inumano e una rinnovata evocazione di Fosca:

> Il mio respiro si arrestò, le mie vene parvero scoppiare, il mio cuore schiantarsi; una tenebra mi passò davanti agli occhi, i miei muscoli si contrassero con uno spasimo atroce, […] proruppi in un urlo acuto, disperato, straziante, quale non aveva inteso mai uscire da petto umano, se non forse da quello di Fosca (p. 195).

L'esperienza prodotta dalla lettura di *Fosca* risponde all'intenzione dell'autore di descrivere una figura esemplare che risulta incomprensibile allo sguardo positivista incarnato dal medico. L'aggiunta del terrificante nel testo appare allora funzionale alla creazione di un personaggio che incarni la paura dell'inspiegabile, tratto distintivo di molte opere di stile gotico del secolo precedente. Da questo punto di vista non esiste una scelta migliore di una figura associata alla morte per descrivere qualcosa che è impossibile spiegare.

II.4 Segni, presagi e grida nella notte

La scelta operata da Brontë è diametralmente opposta rispetto a quella di Tarchetti. L'autrice, infatti, introduce nel romanzo elementi dal gusto gotico per fornirne, poco dopo, una spiegazione razionale. Un esempio noto è collocato nel capitolo XII, al momento del primo incontro tra Jane e Rochester: la giovane passeggia da sola nella brughiera quando sente strani rumori e crede di scorgere un'ombra inquietante in lontananza. Subito l'immaginazione fa pensare a Jane a un gytrash, una sorta di spirito; tuttavia, quello che le va incontro è solo Pilot, il cane di Rochester, seguito dall'uomo a cavallo.

Un altro esempio si trova nel capitolo precedente, quando Jane ode per la prima volta la perturbante risata di Bertha e si spaventa molto; la signora Fairfax, l'*housekeeper*, però la rassicura, attribuendo il rumore a Grace Poole, la domestica, la quale

sorprende Jane per il suo aspetto assolutamente ordinario, in netto contrasto con quella risata: «any apparition less romantic or less ghostly could scarcely be conceived[59]».

Warhol nota come la contrapposizione tra descrizione gotica e spiegazione realistica dipenda dallo scarto tra la Jane-personaggio, che vive gli eventi in maniera diretta, e la Jane-narratrice, che li descrive a posteriori[60]. L'esempio più emblematico di questo discostamento di prospettive si legge nel capitolo II, dove la giovane Jane viene rinchiusa nella stanza rossa e, rimasta sola, si spaventa per un raggio di luce che filtra attraverso le persiane, assumendo ai suoi occhi una forma spettrale. La Jane-narratrice allora commenta:

> I can now conjecture readily that this streak of light was, in all likelihood, a gleam from a lantern, carried by someone across the lawn: but then, prepared as my mind was for horror, shaken as my nerves were by agitation, I thought the swift-darting beam was a herald of some coming vision from another world[61].

La commistione di generi apparentemente contrastanti impiegata non dovrebbe sorprendere: Brontë riesce a unire elementi eterogenei all'interno della stessa opera. Nel testo convivono una storia d'amore, tipica del genere romantico, uno sviluppo morale della protagonista con richiamo al *Bildungsroman*, sebbene atipico, in quanto l'evoluzione di Jane è più simile allo sviluppo di un protagonista maschile[62]. Il romanzo contiene, inoltre, riprese favolistiche estrapolate da *Cenerentola*, *Barbablù* e *La bella e la bestia*, e riferimenti biblici, che riflettono una visione morale radicata nella cultura dell'autrice[63].

---

[59] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 107: «un'apparizione meno romantica e spettrale non poteva essere concepita».
[60] Cfr. R. R. Warhol, *Double Gender, Double Genre in Jane Eyre and Villette*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», 1996, Vol. 36, No. 4, pp. 860-861.
[61] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 11: «Ora posso ipotizzare prontamente che quel raggio di luce fosse, molto probabilmente, la luce di una lanterna, trasportata da qualcuno attraverso il vialetto: ma allora, con la mente pronta a pensare all'orrore, con i nervi scossi dall'agitazione, pensai che il rapido fascio di luce fosse l'araldo di qualcosa proveniente da un altro mondo».
[62] E. Hoffman Baruch, *The Feminine "Bildungsroman": Education through Marriage*, in «The Massachusetts Review», 1981, Vol. 22, No. 2, p. 341.
[63] M. M. Clarke, *Brontë's "Jane Eyre" and the Grimms' Cinderella*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», Vol. 40, No. 4, pp. 696-697.

Nonostante le frequenti razionalizzazioni di eventi inizialmente descritti in termini spaventosi, Brontë nutre comunque un certo gusto per elementi soprannaturali e immagini inquietanti, le quali non ricevono una spiegazione effettiva, ma vengono usati come premonizioni di episodi futuri o motivi narrativi per risolvere determinate situazioni: la notte successiva alla proposta di matrimonio una violenta tempesta si abbatte su Thornfield Hall e un fulmine spezza in due metà il castagno sotto al quale Jane aveva accettato di diventare la moglie di Rochester, presagio della successiva separazione dei due amanti (p. 259).

Nel capitolo XXXV, invece, Jane sente una voce, che le sembra appartenere a Rochester; essa pronuncia il suo nome e la spinge a lasciare subito la casa di St. John Rivers e tornare a Thornfield Hall, ormai vuota e in rovina (p. 427).

Altri elementi inquietanti sono l'associazione che Jane stabilisce tra Thornfield Hall al castello di Barbablù, pieno di porte chiuse a chiave e stanze abbandonate (p. 106); il paragone è molto significativo, considerando che il padrone di casa tiene effettivamente una moglie rinchiusa in soffitta. Anche la descrizione di Bertha, quando la donna entra nella camera di Jane la notte precedente al matrimonio (capitolo XXV), appartiene a un gusto prettamente gotico: l'abbigliamento è indefinito («it was white and straight; but whether gown, sheet, or shroud, I cannot tell[64]»). Jane è convinta di essersi trovata di fronte a un fantasma proprio per l'abbigliamento associato alla morte, oppure a un vampiro per gli occhi iniettati di sangue, ma Rochester tenta di sminuire l'accaduto attribuendo la "visione" ai nervi agitati di Jane.

Gli avvenimenti più agghiaccianti sono sempre collegati alla figura di Bertha, la quale approfitta dei momenti in cui la sua custode Grace Poole beve troppo e si addormenta per rubare le chiavi e vagare libera per Thornfield Hall. In altri momenti la presenza della donna viene anticipata al lettore attraverso segnali inquietanti per accrescere progressivamente il terrore della protagonista e la minacciosità di Bertha.

Tre situazioni sono particolarmente significative. Nel capitolo XV Bertha tenta di appiccare il fuoco al letto in cui dorme il signor Rochester ed è Jane a salvarlo

[64] Charlotte Brontë *Jane Eyre*, cit., p. 286: «era bianco e dritto; ma se si trattasse di un vestito, un lenzuolo o un sudario, non saprei dire».

gettandogli l'acqua di una caraffa addosso. L'episodio è preceduto da rumori inquietanti provenienti dall'esterno della stanza di Jane, che inizialmente pensa siano causati da Pilot. Tuttavia, in seguito si sente di nuovo la minacciosa risata attribuita a Grace Poole: «uttered, as it seemed, at the very key-hole of my chamber-door. The head of my bed was near the door, and I thought at first the goblin-laughter stood at my bedside – or rather, crouched by my pillow[65]». Un preludio di questo tipo riesce sicuramente a turbare il lettore e ciò che segue è ancora più angoscioso, in quanto Rochester rischia la vita; infatti, l'uomo non si sveglia alle grida di Jane, perché intontito dal fumo; e riprende conoscenza solo dopo che l'incendio è stato domato.

Il secondo caso è situato nel capitolo XX, dove Jane viene svegliata da un urlo:

> The night – its silence – its rest, was rent in twain by a savage, a sharp, a shrilly sound that ran form end to end of Thornfield Hall. My pulse stopped: my heart stood still; my stretched arm was paralysed. The cry died, and was not renewed[66].

Non sorprende che il grido provenga dalla soffitta, luogo in cui Richard Mason, fratello di Bertha si è recato per incontrare la donna; lei, di risposta, lo pugnala con un coltello, lasciandolo ferito. Jane è chiamata da Rochester a vegliare sull'uomo, mentre viene convocato il medico e, nel frattempo ode nuovamente la risata attribuita a Grace Poole, che si trova nella stanza a fianco, separata da una semplice porta chiusa.

La situazione di Jane accresce l'ansia del lettore: l'uomo ferito e delirante di cui deve occuparsi, la colpevole del delitto lì vicina, Rochester che la lascia da sola. Anche la descrizione della stanza contribuisce ad acuire questo senso di terrore: «Here then I was in the third storey, fastened into one of its mystic cells; night around me; a pale and bloody spectacle under my eyes and hands[67]».

---

[65] *Ivi*, p. 148: «emessa, o così sembrava, proprio nel buco della serratura della mia stanza. La testiera del mio letto era presso la porta e all'inizio pensai che quella risata da goblin provenisse da vicino al mio capezzale – o meglio – dal mio cuscino».

[66] *Ivi*, p. 207: «La notte – il suo silenzio – la sua pace, venne squarciata da un suono selvaggio, acuto e stridulo che percorse Thornfield Hall da un capo all'altro. Il mio battito si fermò: il mio cuore smise di battere; il mio braccio che avevo disteso si paralizzò. L'urlo finì, e non venne rinnovato».

[67] *Ivi*, p. 211: «Ed eccomi qui al terzo piano, rinchiusa in una delle sue celle mistiche; la notte mi circondava; una scena di pallore e sangue sotto i miei occhi e le mie mani».

Nel capitolo XXV, viene descritta la nottata di incubi che precede il matrimonio: nel primo sogno Jane è persa nella notte: «I was following the windings of an unknown road; total obscurity environed me; rain pelted me[68]». Vorrebbe raggiungere Rochester, che percepisce sulla strada davanti a sé, ma una qualche barriera invisibile li divide. Nel secondo osservava Thornfield Hall distrutta e in rovina. Entrambi i sogni sono evidenti presagi di ciò che sta per accadere: la separazione dei due amanti e l'incendio che distruggerà la dimora.

Il senso di inquietudine è amplificato dal racconto di quello che segue: l'ingresso di Bertha nella camera di Jane, che è ancora in uno stato di dormiveglia e non capisce immediatamente il pericolo. Anche qui le situazioni descritte risentono delle tradizioni gotiche:

> a form emerged from the closet […] I had risen up in my bed, I bent forward: first, surprise, then bewilderment, came over me; and then my blood crest cold through my veins. Mr. Rochester, this was not Sophie, it was not Leah, it was not Mrs. Fairfax: it was not – no, I was sure of it, and am still – it was not even that strange woman, Grace Poole[69].

La descrizione dell'episodio è particolarmente significativa, in quanto le parole riportate sono quelle della Jane-personaggio in discorso diretto e non la rielaborazione della Jane-narratrice. Ciò conferisce all'episodio un'ulteriore carica di pericolosità, data dalla mancanza di qualsiasi distanziamento che possa garantire la salvezza della protagonista: se nei casi precedenti l'aggressione avveniva in un altro punto della casa e Jane compariva solo successivamente, qui è lei in prima persona a vedere Bertha davanti a sé e a temere di essere fatta a pezzi dalla donna come il suo velo nuziale. Allo stesso tempo, però, l'autrice introduce un efficace meccanismo di distanziamento: il capitolo è ambientato la mattina dopo la notte di terrore, momento in cui Jane

[68] *Ivi*, p. 284: «stavo seguendo il percorso di una strada sconosciuta; l'oscurità più totale mi avvolgeva; la pioggia mi colpiva violentemente».
[69] *Ivi*, p. 286: «una forma emerse dallo spogliatoio […] io mi sono sollevata dal letto, mi sono chinata in avanti: prima sono stata assalita dalla sorpresa, poi, dallo smarrimento; e poi il sangue mi si congelò nelle vene. Signor Rochester, quella non era Sophie, non era Leah, non era la signora Fairfax e non era – no, ne ero sicura come lo sono ora – non era nemmeno quella strana donna, Grace Poole».

racconta a Rochester dei suoi incubi; il semplice fatto che sia lì a raccontarli è prova della sua incolumità.

Quella del capitolo XXV può essere considerata la prima interazione tra Jane e Bertha; tuttavia, soltanto nel capitolo successivo la donna viene effettivamente rivelata. Come accade in Tarchetti, la pazza compare tardi nel corso dell'opera; nel frattempo la sua figura assume i tratti di una presenza incorporea, una voce distante che produce suoni inarticolati e turba la protagonista.

A differenza dell'autore di *Fosca*, Brontë non concentra l'impiego di elementi spaventosi unicamente su Bertha, ma li sparpaglia lungo tutto il romanzo sfruttandoli come presagio di eventi che non sono necessariamente maligni. Certo, nei suoi sogni Jane vede un «little child: a very small creature, too young and feeble to walk, and which shivered in my cold arms, and wailed piteously in my ear[70]». Il bambino indifeso può essere inteso come presagio di sventura; tuttavia, l'apparizione è anche interpretabile come una semplice premonizione degli eventi futuri: Jane deve tenere al sicuro il bambino che stringe tra le braccia, che in questo caso è un'apparizione simbolica di sé stessa, e il sogno le sta comunicando che la salvezza non è rappresentata né da Rochester né da Thornfield Hall.

Alla stessa maniera il fulmine che divide a metà il castagno può essere visto in termini negativi, ma non fa altro che simboleggiare una necessità di separazione tra i due amanti: se Richard Mason non avesse interrotto il matrimonio, Jane avrebbe sposato Rochester come una semplice istitutrice elevata socialmente dall'azione del marito, e gli sarebbe sempre stata sottoposta. La divisione raccontata nell'ultima parte del romanzo è fondamentale per descrivere l'ascesa sociale, economica, ma soprattutto morale di Jane, che in seguito torna dall'amato in quanto sua eguale, solo allora il lieto fine diventa possibile.

In altri casi i dettagli gotici servono per mostrare la futilità di un pensiero troppo stravagante e lontano dal razionale, come il caso di Pilot o della stanza rossa. Inoltre, differentemente da Fosca, Bertha non viene associata al soprannaturale, se non in

[70] *Ivi*, p. 284: «un bambino piccolo: una minuscola creatura, troppo giovane e debole per camminare, e che tremava tra le mia braccia fredde, e piangeva pietosamente nel mio orecchio».

prima istanza da Jane nel capitolo XXV; non vi sono allegorie di morte o malattia, al massimo una concreta violenza, che è pericolosa e, quindi, spaventosa tanto quanto l'inspiegabile tipico del gotico.

Dopo la presentazione di Bertha e la sua concretizzazione come vera attentatrice alla vita di Rochester e Richard Mason, gli elementi orrifici e spaventosi scompaiono completamente dal racconto, lasciando spazio a una narrazione prevalentemente incentrata sullo sviluppo personale di Jane, che assume tinte molto realistiche. Uniche eccezioni sono le voci incorporee e benefiche, come il richiamo di Rochester che spinge Jane a tornare a Thornfield Hall e la salva dalle pressioni matrimoniali di St. John Rivers, episodi che muovono la trama verso il suo corretto e lieto compimento.

Capitolo III

Visione generale e significato specifico

III.1 Il punto di vista ideale

Il punto di vista principale dei due romanzi diverge per una semplice, ma importante ragione: *Fosca* è il resoconto dell'esperienza di Giorgio, il quale riporta un evento avvenuto cinque anni prima dal momento della composizione del testo (p. 13), collocabile in un periodo di tempo delineato ed esplicitato e dal quale Giorgio dice di essere sopravvissuto a fatica. *Jane Eyre* venne pubblicato fin dalla sua prima edizione con il sottotitolo *an Autobiography*[71], sia per i riferimenti autobiografici che Charlotte Brontë inserì nel romanzo, sia perché è Jane stessa a riportare momenti significativi della sua esistenza, da quando era bambina fino alla vita adulta, presentati in maniera lineare, ma episodica; per questo motivo la narratrice tralascia a volte periodi considerevoli di tempo (per esempio, all'inizio del capitolo X Jane dichiara un salto temporale di ben otto anni in cui, a suo parere, nulla degno di nota avvenne[72]).

L'incipit di *Fosca* è composto dalle significative parole di Giorgio: «Mi sono accinto più volte a scrivere queste mie memorie» (p. 11); l'affermazione mette subito in chiaro l'accezione memoriale del romanzo e soprattutto il valore personale del testo. In realtà l'intero primo capitolo sembra svolgere questa funzione, come una sorta di avvertenza, volta a informare il lettore che il narratore della vicenda e il suo protagonista coincidono.

I primi capitoli, inoltre, sono di stampo prettamente introduttivo e trattano velocemente degli eventi precedenti al trasferimento di Giorgio nel paesino – il cui nome non viene esplicitato nel testo – in cui conosce Fosca. Anche in questo caso l'autore sceglie cosa inserire nel testo in quanto importante e cosa eliminare: «Sarebbe inutile riandare sugli anni che hanno preceduto gli avvenimenti che sto per raccontare» (p. 15).

---

[71] L. Miller, *The Brontë myth*, cit., p. 13.
[72] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 82.

Vi sono poi momenti in cui il narratore mette in pausa il racconto per riflessioni personali o anticipazioni di avvenimenti trattati solo in seguito; per esempio, il capitolo XLVII non è altro che un monologo interiore in cui Giorgio si interroga sul proprio grado di responsabilità negli eventi narrati nel capitolo successivo: «Sono io responsabile di ciò che commisi in quella notte? Aveva io la consapevolezza delle mie azioni?» (p. 183). Altro esempio è la lamentazione di stampo religioso di Giorgio all'inizio del capitolo IX («Oh Clara, perché mi hai tu abbandonato?»: p. 36) che rivela già al lettore il troncamento della relazione amorosa a opera della stessa Clara, descritto solo nel capitolo XLV.

Jane Eyre, d'altro canto, comincia in *medias res*, con Jane bambina che esprime la sua insofferenza per la pioggia che la tiene bloccata in casa con i suoi detestabili cugini; tuttavia, sparpagliati nel romanzo vi sono richiami della presenza di un lettore, che ricordano, di conseguenza, quella della narratrice. Ad apertura del capitolo XI Jane trasmette al lettore la sua ansia all'idea di trasferirsi a Thornfield Hall per cominciare il lavoro di istitutrice «reader, though I look comfortably accommodated, I am not very tranquil in my mind[73]». Ancora, prima di poter ammettere ad alta voce i suoi sentimenti per Rochester, Jane si rivolge al lettore, una sorta di personale confessore a cui comunicare ciò che non può essere detto apertamente: «And was Mr. Rochester now ugly in my eyes? No, reader: gratitude, and many associations, all pleasurable and genial, made his face the object I best liked to see[74]». E come dimenticare la famosissima apertura dell'ultimo capitolo del romanzo, così significativa nella negazione di una passività femminile nel contesto matrimoniale: «Reader, I married him[75]», frase che racchiude in sé l'evoluzione della protagonista, la quale, anziché essere data in moglie da un uomo a un altro uomo, sposa attivamente il signor Rochester.

In entrambi i romanzi la pagina svolge la funzione di confessore, pronta per accogliere i sentimenti dei narratori, i loro pensieri e opinioni, oltre alla loro storia; si tratta

[73] *Ivi*, p. 93: «lettore, nonostante io sembri accomodata comodamente, la mia mente non è molto tranquilla».
[74] *Ivi*, p. 147: «Era il signor Rochester brutto ai miei occhi? No, lettore. La gratitudine, e molte associazioni, tutte piacevoli e liete, rendevano il suo viso ciò che più di tutto mi piaceva vedere».
[75] *Ivi*, p. 458: «Lettore, lo sposai».

di un metodo di racconto personale, che esalta il punto di vista di un unico personaggio: il narratore.

Il metodo di scrittura pare simile per entrambi i romanzi, ma ciò che cambia – e condiziona l'andamento dell'intera opera – è il sesso del protagonista: Jane Eyre è una donna, mentre Giorgio, che è il protagonista nonostante il titolo del libro si riferisca a Fosca, è un uomo. Questa situazione riflette semplicemente il sesso dei due autori; anche se si potrebbe notare che i testi giovanili di Brontë erano scritti da un punto di vista maschile, la scelta effettuata con *Jane Eyre* e tutti gli altri suoi romanzi potrebbe essere vista come un tentativo di trattare con più efficacia la condizione femminile del suo periodo. Ciò che può essere meno evidente è che il sesso dell'autore, e di conseguenza del/la protagonista, determina ciò che viene rappresentato all'interno del romanzo e il modo in cui è descritto. Un esempio evidente si riscontra nelle carriere intraprese da Jane e da Giorgio: la prima istitutrice e il secondo militare, esattamente come i loro autori, con un corrispettivo autobiografico molto presente in entrambe le opere. Mentre per Giorgio la carriera militare è una scelta, per Jane, come per qualsiasi altra donna non ricca dell'epoca vittoriana, l'unico modo per guadagnare denaro in modo onesto è diventare istitutrice.

I due scrittori sono portati a raccontare sulla carta le esperienze personali, condizionate non solo dalla loro situazione economica e dalla loro provenienza, ma soprattutto da ciò che era considerato accettabile dalla società per il loro sesso, dagli argomenti con i quali potevano o non potevano entrare in contatto. Ad esempio, Jane, nel celebre monologo interiore dove viene denunciata l'immobilità imposta alle donne dalle norme del tempo (capitolo XII), riflette una condizione che la stessa Brontë e le altre donne dell'epoca vittoriana erano costrette a vivere. Ovviamente questa è una preoccupazione prevalentemente sconosciuta a un uomo e, infatti, Tarchetti descrive i numerosi spostamenti in solitaria di Giorgio, libero di prendere un treno e andare dal paesino senza nome in cui viene mandato dal suo comandante di reggimento fino a Milano per vedere Clara, senza aver bisogno di un accompagnatore (esempio nel capitolo XX).

Altro esempio, ancora più interessante, è la l'immagine delle due donne pazze: inizialmente il medico fornisce una dettagliata descrizione della situazione di Fosca, giungendo a dare un nome preciso alla sua malattia; quando Giorgio sente delle urla provenire dalle stanze della donna, il medico spiega:

> Il fondamento dei suoi mali è l'isterismo, un male molto di moda nella donna, un'infermità viziosa che ha il doppio vantaggio di provocare e di giustificare. Quella creatura è d'una irritabilità portentosa, ha i nervi scoperti […]. La menoma contrarietà, il menomo urto bastano a provocare quella catastrofe che oggi vi ha tanto spaventato (p. 45).

In altre circostanze, i suoi mali vengono descritti come «convulsioni terribili» o «crisi nervos[e]» (pp. 138 e 66); si tratta di terminologie precise che, all'epoca, possedevano un valore medico specifico e che attestavano una conoscenza non superficiale della materia da parte dell'autore. Diversi critici, tra cui Ghidetti[76], hanno collegato la figura di Fosca a quella di Carolina (o Angiolina), la donna affetta da epilessia che Tarchetti avrebbe frequentato nel 1865 a Parma. Come mostra *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* di Lombroso e Ferrero (la cui pubblicazione risale al 1893, sebbene le idee in essa esplicitate fossero già in circolazione nel periodo di composizione di *Fosca*), epilessia e isteria erano, infatti, considerate malattie affini se non direttamente collegate[77].

La scelta della rappresentazione di Tarchetti risulta, quindi, molto tecnica, quasi fredda, ed è funzionale alla costruzione di una contrapposizione significativa: quella tra il positivismo, incarnato dal medico, detentore del sapere scientifico del suo tempo (che tuttavia si rivela assolutamente fallace), e il romanticismo incarnato dalla figura di Giorgio[78]. Il medico definisce Fosca nei termini della malattia, ma, mentre pretende di risolvere con semplicità la sua condizione etichettandola come isteria, è del tutto incapace di descriverne e comprenderne sintomi, mostrando così i limiti del

[76] E. Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura*, cit., p. 266.
[77] C. Lombroso, G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Bologna, Et al. Edizioni, 2009, p. 624.
[78] A. Caesar, *Construction of Character*, cit., pp. 81-84.

positivismo. Quando Giorgio chiede al dottore, in un primo momento, quale malattia affligge Fosca, egli risponde: «Tutte […]. È una specie di fenomeno, una collezione ambulante di tutti i mali possibili. La nostra scienza vien meno nel definirli» (p. 45). Al contrario Giorgio percepisce Fosca come Thanatos, nel senso decadente di distruzione e morte[79]. La stessa descrizione di Fosca ne è una prova:

> Un lieve sforzo di immaginazione poteva lasciarne intravedere lo scheletro, gli zigomi e le ossa delle tempie avevano una sporgenza spaventosa, l'esiguità del suo collo formava un contrasto vivissimo colla grossezza della sua testa […]. Tutta la sua orribilità era nel suo viso (pp. 48-49).

Rappresentata attraverso l'immagine della donna-scheletro, Fosca riflette la cultura letteraria di Tarchetti: un patrimonio di conoscenze derivate dallo studio di testi medici e dall'esperienza personale, quanto dall'influsso romantico proveniente da altri autori italiani e stranieri, come Baudelaire, da cui riprende la fascinazione per la morte che Giorgio dimostra tramite le descrizioni che fa del corpo di Fosca: «Il vederla già consumata, già incadaverita, abbracciarmi, avvinghiarmi, tenermi stretto sul suo seno durante quei suoi spasmi, era cosa che dava ogni giorno maggior forza a questa fissazione spaventevole» (p. 129).

Al contrario, Bertha viene raffigurata mediante comparazioni animalesche di valenza prevalentemente emotiva: la sua descrizione non serve per fornire al lettore informazioni specifiche relative alla psiche del personaggio ma per renderla il più possibile spaventosa e inumana. Nel giorno previsto per il matrimonio di Jane e Rochester, Richard Mason rivela l'esistenza di Bertha, costringendo Rochester a mostrare la propria moglie alla sua quasi-sposa. Bertha è descritta così da Jane:

> In the deep shade, at the farther end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight,

[79] E. Gioanola, *Clara e Fosca*, cit., p. 149.

> tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange, wild animal: but it was covered in clothing[80].

Poco più avanti Bertha viene definita «clothed hyena[81]», mentre alcuni capitoli prima Jane, ancora ignara dell'esistenza di una donna rinchiusa nella soffitta, percepisce dei suoni provenire da una stanza chiusa: «a snarling, snatching sound, almost like a dog quarrelling[82]». La scelta stilistica di Brontë nel delineare i tratti della donna pazza si inscrive nella tradizione gotica che l'autrice ha alle spalle. Non è casuale il richiamo a modelli precedenti: per esempio, Ann Radcliffe tendeva a risolvere i suoi romanzi gotici con una spiegazione razionale, strategia che Brontë rielabora in *Jane Eyre*[83].

Per quanto concerne il rapporto con i testi medici coevi, si potrebbe obiettare che una donna, cresciuta in un villaggio isolato e figlia di un reverendo difficilmente avrebbe potuto entrare in contatto diretto con argomenti simili. Tuttavia, il padre di Brontë incoraggiò i figli alla lettura e la famiglia frequentava spesso la libreria del Keighley Mechanics' Insitute, dove si potevano trovare manuali di frenologia (disciplina inserita in *Jane Eyre*: nel capitolo XIX Rochester si traveste da zingara per potersi avvicinare a Jane ed esaminarne il carattere proprio tramite l'osservazione dei tratti fisiognomici) e di medicina, soprattutto i testi di Combe, molto diffusi al tempo. Il trattato *Domestic Medicine* di Graham era frequentemente utilizzato dal reverendo Brontë come strumento pratico per cercare rimedi alle numerose malattie che colpirono la famiglia nel corso degli anni[84]. La descrizione della follia femminile come regressione allo stato animale appare coerente con l'immaginario ampiamente diffuso sia nella narrativa che nella trattatistica medico-scientifica contemporanea[85]: Brontë

[80] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 296: «Nell'ombra più profonda, all'estremità della stanza, una figura correva avanti e indietro. Che cosa fosse, se una bestia oppure un essere umano, non si poteva dire, almeno a prima vista; si muoveva carponi e ringhiava come uno strano animale selvatico; ma aveva indosso degli abiti».
[81] *Ibidem*: «iena vestita».
[82] *Ivi*, p. 210: «un suono che pareva il ringhiare e lo stridere di un cane furioso».
[83] L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., p. 175.
[84] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p 26.
[85] *Ivi*, pp. 13-14.

potrebbe aver attinto consapevolmente a tali fonti per la costruzione di Bertha, soprattutto per il concetto di *moral insanity* (di cui si discuterà più avanti).

Un'ulteriore possibile fonte di ispirazione, in questo caso di natura autobiografica, è individuabile nel fratello Branwell, il cui progressivo abbandono all'oppio e all'alcool, lo condusse a manifestazioni di comportamento agitato e frenetico, tendente a violente crisi di autocommiserazione[86].

La rappresentazione della follia nei due romanzi, dunque, si basa sulle conoscenze e sulle esperienze maturate dagli autori nel corso della loro vita. Mentre Fosca è descritta attraverso sintomi delineati e coerenti che cozzano contro l'ineffabilità della malattia come sinonimo di morte, Bertha viene delineata semplicemente come una donna pazza e viene mostrata nella sua regressione mentale.

Un ultimo aspetto su cui è necessario soffermarsi riguarda la mancanza di neutralità nella rappresentazione della donna pazza: i narratori delle storie di Fosca e di Bertha sono Giorgio e Rochester; il primo si rivolge direttamente al lettore, il secondo filtra il racconto attraverso Jane. Entrambi sono figure maschili interessate maggiormente a intessere una trama che li renda innocenti, o quantomeno scusabili, nelle loro azioni, accentuando, di conseguenza, i tratti negativi delle donne.

Il punto di vista fondamentale nel romanzo di Tarchetti rimane sempre quello di Giorgio, che dichiara esplicitamente di scrivere un testo memoriale. Ne consegue che egli sceglie cosa inserire nel testo e cosa omettere o modificare per costruire una storia che lo dipinga come vittima: «Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subito» (p. 14), afferma nel primo capitolo; più avanti, nel capitolo XXVI, attribuisce al medico la responsabilità di averlo spinto tra le braccia di Fosca per salvarla dallo stato moribondo in cui era caduta dopo il suo rifiuto. In questa circostanza il medico formula una prognosi molto negativa, presentando Fosca come prossima alla morte: «La sua vita è attaccata a un filo, la sua salute è così cagionevole che basterebbe un lieve sforzo di volontà ad ucciderla […]. Quella donna non ha certo una vita lunga d'innanzi a sé» (p. 81). Qui il medico contraddice quanto aveva sostenuto nel capitolo XIII, dove

[86] *Ivi*, p. 165.

affermava che l'organismo indebolito di Fosca non era in grado di produrre una malattia mortale e che «Con una salute come quella si vive spesso fino a ottant'anni» (p. 46).

Il medico risulta così inaffidabile, un uomo che simula competenza della malattia di cui si sta occupando ma di cui tutti gli altri personaggi si fidano ciecamente. Giorgio, spinto anche da dalla pietà, si reca ubbidientemente dalla moribonda, e, fingendo di amarla, fa sì che le sue condizioni di salute migliorino (capitolo XXVI). Raccontando questa dinamica, Giorgio rende sé stesso uno strumento passivo nelle mani di altri: il medico lo avrebbe ingannato e Fosca avrebbe abusato del suo senso di compassione, unico motivo che lo avrebbe spinto a non respingere le sue attenzioni. Non a torto Cavalli Pasini definisce Giorgio «uno dei primi inetti della nostra storia letteraria moderna[87]» per l'incapacità di sottrarsi prima al volere prima del medico e poi a quello di Fosca.

Verso la fine del romanzo, però, Giorgio perde quel senso di obbligazione che in precedenza lo aveva condotto a sottomettersi a Fosca e afferma a più riprese la propria indifferenza:

> Di Fosca non mi dava gran pena. Io non l'amava; i mali che ella aveva cagionato parevano disgiungerci ancora di più. La mia pietà era si poco viva, che il minimo de' suoi torti bastava a farla tacere (p. 173).

Naturalmente un uomo così avvelenato nei confronti di una donna, disprezzata in maniera più o meno esplicita per tutto il romanzo, non può essere ritenuto neutrale nel momento in cui espone i fatti al giudizio dei lettori.

L'osservazione potrebbe apparire fallace, considerando che Giorgio è un personaggio fittizi e non possiede un'intenzionalità autonoma rispetto all'autore; il fatto che menta o taccia dei dettagli relativi a Fosca dovrebbe risultare irrilevante. Tuttavia, Tarchetti inserisce nel romanzo un capitolo in cui la donna parla in prima persona della propria vita e dell'origine della sua malattia: il capitolo XXIX altro non è che la

[87] A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982, p. 253.

collazione di alcune lettere inviate da Fosca a Giorgio in cui racconta della sua infanzia e giovinezza, segnate da un amore eccessivo che la portò a legarsi in maniera patologica prima a una compagna di collegio e in seguito a un amico e coetaneo del padre. Il loro rifiuto la fece cadere in crisi fisiche e psichiche molto gravi.

Fosca prosegue soffermandosi sull'uomo che divenne suo marito, un truffatore che la sposò solo per appropriarsi della sua fortuna e che la lasciò sola e in rovina. Il padre, supplicato dalla figlia affinché aiutasse il genero, si privò di tutto quello che possedeva compromettendo la propria salute; in seguito, la madre morì di crepacuore. Infine, Fosca accenna alla maternità negatale per motivi mai dichiarati chiaramente nel romanzo: il figlio nacque precocemente dopo una caduta accidentale provocata dal marito, ma non è specificato se il bambino sia nato morto o se Fosca sia stata costretta a separarsene. Chiaro è che la donna lamenta questa mancanza: «La natura […] mi aveva reso anche deforme perché non godessi nemmeno di quelle [gioie] più pure della maternità, che sole avrebbero potuto salvarmi» (p. 118).

A uno sguardo moderno questo sembrerebbe materiale sufficiente a compatire Fosca o addirittura ad aprire una riflessione sulla condizione precaria e subalterna di una donna sposata nella metà del Ottocento, Tarchetti, invece, nega qualsiasi forma di commento da parte di Giorgio, il quale cambia completamente argomento nel capitolo successivo, concentrandosi sulla sua imminente visita a Milano per rivedere Clara. La vicenda di Fosca non viene più ripresa nel resto del romanzo e questo punto di vista alternativo, pur presente, rimane ignorato.

L'infanzia e giovinezza di Fosca sono esplicitate non solo tramite un riassunto, ma attraverso le parole della donna stessa, permettendo al lettore di esaminarle direttamente, senza filtro. Allo stesso tempo, però, questa genesi narrativa sembra essere inserita solo per fornire ulteriori elementi a sostegno della sua patologia: un'ossessione per l'amore congenita che rende la sua salute cagionevole, una bruttezza che rende questo eccesso socialmente inaccettabile e un impulso esterno che produce un peggioramento irreversibile.

In *Dall'anima al sottosuolo*, Bàrberi Squarotti analizza il modo in cui Tarchetti descrive la malattia giovanile di Giorgio, accennata solamente prima dell'inizio del

racconto vero e proprio: «la preterizione intorno ai dolori che furono causa della malattia del protagonista di *Fosca* non vale ad altro che a ricacciare lontano il fatto per illustrarne, invece, le sole conseguenze[88]». Un procedimento analogo avviene, in maniera ancora più evidente, anche con Fosca. Attraverso questo racconto ignorato la donna viene ammutolita non solo da Giorgio ma da Tarchetti stesso, il quale valorizza l'assenza di una qualsiasi risposta da parte del protagonista e riduce la donna a una mera funzione testuale.

Quest'interpretazione è stata condivisa dalla maggioranza della critica, che si è concentrata prevalentemente sul significato simbolico di Fosca: incarnazione della morte che contagia Giorgio, infettandolo dalla propria isteria. In questa prospettiva ciò che interessa non è Fosca in sé, ma la sua patologia e l'effetto prodotto in Giorgio, vero protagonista del dramma:

> Fosca sarebbe piuttosto un personaggio funzionale, la cui malattia è descritta nei minimi dettagli solo per poterla oggettivare, e quindi controllare, mantenendola a dovuta distanza. La malattia è percepita da Tarchetti come uno stato di anomalia e diversità, che proprio a causa del suo potenziale valore trasgressivo, deve essere soppressa[89].

In seguito, Coda approfondisce l'argomento stabilendo un'analogia significativa tra il silenzio imposto a Fosca da Tarchetti e il metodo prefreudiano: per essere curato dai suoi sintomi fisici il paziente deve essere in grado di rielaborare i suoi ricordi traumatici e l'effetto che questi producono[90]. Fosca sembra possedere tale capacità, ma la possibilità di una guarigione, o di una sublimazione dell'esperienza, come avviene nel caso di Giorgio, le viene negata.

La questione del punto di vista si complica ulteriormente nel caso di *Jane Eyre*. Jane è indubbiamente la vittima di Rochester, che stava per sposarla pur avendo già una moglie ancora in vita. La prima descrizione di Bertha ci viene fornita direttamente

---

[88] G. Bàrberi Squarotti, *Dall'anima al sottosuolo*, Ravenna, Longo, 1982, p. 65.
[89] E. Coda*, La cultura medica Ottocentesca nella Fosca di Igino Ugo Tarchetti*, in *Lettere Italiane*, luglio–settembre 2000, Vol. 52, No. 3, p. 442.
[90] *Ivi*, pp. 453-454.

da Jane in occasione del loro incontro iniziale e diretto; è, dunque, possibile fidarsi delle parole da lei usate, poiché Jane non trae beneficio dall'omettere dettagli o dal peggiorare le caratteristiche della donna.

Di tutt'altra natura è il resoconto (collocato nel capitolo XXVII) del passato di Bertha: in un lungo monologo punteggiato di domande, Rochester racconta a Jane di come ha conosciuto e sposato Bertha Mason. In maniera simile a Giorgio, si dipinge come vittima delle circostanze, affermando di non essersi accorto della pazzia di Bertha se non dopo il matrimonio, combinato dal padre disposto a tutto pur di assicurare una moglie ricca al figlio cadetto («a marriage was achieved almost before I knew where I was[91]»). In questo frangente è facile pensare che Rochester, consapevole della tentata bigamia, voglia dipingere per Jane un'immagine di sé in cui possa essere compreso e possibilmente perdonato dalla futura sposa. Infatti, Rochester elenca tutti i difetti di Bertha, a lungo tollerati: «only cruelty could check [her vices]; and would not use cruelty[92]». Mentre Rochester narra il passato di Bertha, continua a esaltare i propri personali sacrifici e si riferisce a lei come "mia moglie" in maniera sprezzante.

Il suo racconto è costellato di segnali che provano la sua crudeltà: decide di sradicare la moglie dalla Giamaica, luogo della nascita e formazione, per condurla in Inghilterra, dove spera che l'anonimato gli consenta di recuperare l'identità di signor Rochester e non più di marito di Bertha Mason. Appena giunta a Thornfield Hall, la donna viene rinchiusa nella soffitta e affidata alla sorveglianza di Grace Poole. In questa condizione Bertha passa ben dieci anni, mentre il marito viaggia e intrattiene relazioni con altre donne, tra cui la ballerina francese da cui nacque Adèle, la figlia naturale di circa sette o otto anni che Rochester cresce in casa sua. Anche in questo caso un nuovo elemento di crudeltà può essere intravisto nel trattamento della stessa Adèle, a sua volta isolata a Thornfield ed ignorata perché Rochester dubita della sua paternità.

Rochester ammette apertamente questi comportamenti e anche di odiare Bertha. Quando afferma che amerebbe Jane anche se fosse pazza esclama: «I should not shrink

[91] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 309: «il matrimonio era combinato prima ancora che capissi cosa stesse succedendo».
[92] *Ivi*, p. 310: «solo la crudeltà poteva tenere [i suoi vizi] sotto controllo; e non potevo spingermi a essere crudele».

from you with disgust as I did for her[93]». Le ragioni dell'odio di Rochester vengono esplicitate nello stesso capitolo e, a detta sua, non hanno nulla a che fare con la pazzia:

> I found her nature wholly alien to mine, her tastes obnoxious to me, her cast of mind common, low, narrow, and singularly incapable of being led to anything higher, expanded to anything larger – when I found that I could not pass a single evening, nor even a single hour of the day with her in comfort; that kindly conversation could not be sustained between us, because whatever topic I started, immediately received from her a turn at once coarse and trite, perverse and imbecile – when I perceived that I should never have a quiet or settled household, because no servant would bear the continued outbreaks of her violent and unreasonable temper, or the vexations of her absurd, contradictory, exacting orders – even then I restrained myself: I eschewed upbraiding, I curtailed remonstrance; I tried to devour my repentance and disgust in secret; I repressed the deep antipathy I felt[94].

In sintesi, la principale colpa di Bertha è possedere un carattere incompatibile con quello del marito.

In questo contesto le parole di Jane possono essere ritenute affidabili, ma passano attraverso il filtro di un uomo che ha tutta l'intenzione di aggravare la condizione della moglie agli occhi della sua amante in modo da apparire lui stesso più amabile: «Bertha's tragic story is only used to help paint Rochester as a caring individual who was victimized by a "crazed" creole woman[95]»; Bertha, quindi, diventa una funzione, non dell'autore come nel caso di Fosca, ma di un personaggio.

---

[93] *Ivi*, p. 305: «Non mi ritrarrei disgustato da te come ho fatto con lei».
[94] *Ivi*, pp. 309-310: «ho trovato la sua natura completamente estranea alla mia, i suoi gusti mi erano odiosi, la materia della sua mente comune, bassa, ristretta, e singolarmente incapace di essere condotta a qualcosa di migliore, di espandersi verso qualcosa di più grande – quando compresi di non poter passare insieme a lei una singola serata, né una singola ora del giorno in pace; che una conversazione civile non poteva essere portata avanti tra noi, poiché qualunque argomento iniziassi, veniva subito da lei deviato in modo grossolano e banale, perverso e sciocco – quando compresi che non avrei mai più avuto una casa tranquilla e sistemata, perché nessun servitore avrebbe mai sopportato le continue esplosioni del suo temperamento violento, o le vessazioni dei suoi ordini assurdi, contraddittori ed esigenti – anche allora mi trattenni: ho evitato i rimproveri, limitato le proteste; ho cercato di rimangiarmi in segreto il pentimento e il disgusto, ho provato a reprimere la profonda antipatia che provavo».
[95] R. Watson, *Images of Blackness*, cit., p. 464: «la tragica storia di Bertha è usata solo per contribuire a descrivere Rochester come un individuo amorevole, vittimizzato da una donna impazzita e creola».

In maniera ancora più evidente rispetto a *Fosca*, la donna pazza è completamente silenziata all'interno della storia: quando Bertha viene introdotta davanti a Jane, la donna può esprimersi solo a versi e risate convulse; il primo suono che rivela la sua presenza a Thornfield Hall si trova nel capitolo XI (p. 106). Dobbiamo presumere che prima della sua reclusione Bertha fosse in grado di parlare, ma qualsiasi tipo di interazione è riportato brevemente e in forma indiretta dallo stesso Rochester, che non si esime nemmeno in questo caso dal caricare le caratteristiche di Bertha in negativo: «She flattered me, and lavishly displayed for my pleasure her charms and accomplishments[96]». Queste parole dipingono Bertha non come il quasi-animale presente in soffitta, ma come una figura meschina e intelligente, pronta a sedurre l'uomo solo per rovinarlo in seguito. Qui, molto più che in *Fosca*, per la donna è impossibile costruire una difesa, perché qualsiasi informazione che, in quanto lettori, ci arriva è mediata dal suo "avversario" che, come già detto, non è affatto neutrale.

L'argomento precedentemente esposto a proposito del romanzo di Tarchetti potrebbe essere qui ripreso: Rochester non è altro che un personaggio; non vi è motivo di vedere nelle sue parole un significato ulteriore rispetto a ciò che l'autrice vuole comunicarci. Tuttavia, nel romanzo Rochester non viene mai dipinto da Brontë come una figura sincera e affidabile: l'esempio più evidente si ritrova nel capitolo XXIII, in cui Rochester fa la sua proposta di matrimonio a Jane. Nei capitoli precedenti Rochester ha portato a Thornfield un gruppo di amici, tra cui la bellissima Blanche Ingram, che corteggia apertamente di fronte a Jane, la quale soffre moltissimo, consapevole di essere bruttina e di classe sociale inferiore. Nel capitolo XXIII Rochester invita Jane a fare una passeggiata e le lascia intendere che farà a breve una proposta di matrimonio; è lasciata a soffrire lungamente prima che Rochester le riveli che la donna a cui sta per proporsi non è la signorina Ingram, ma lei stessa. L'interazione risulta crudele per entrambe le donne coinvolte: Blanche Ingram viene usata senza remore per far ingelosire Jane e portarla al punto di rottura, solo per provocare in lei una reazione e spingerla a confessare per prima i suoi sentimenti a Rochester (fatto di grande sconvenienza per il

[96] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 309: «Lei mi adulò, e mi mostrò per compiacermi tutto il suo fascino e le sue doti».

tempo). In seguito, la signorina Ingram, ormai esaurita la sua funzione, viene mandata via.

Un esempio del carattere prevaricante di Rochester si rintraccia nel capitolo XXIV, momento in cui vi sono i preparativi del matrimonio imminente. Mentre Jane rifiuta di essere adornata con gioielli e stoffe preziose, poiché si sente degradata nell'essere ridotta a bella bambola del marito, Rochester insiste; Jane si descrive come «a slave his gold and gems had enriched[97]». L'interazione termina con una situazione di stallo: Jane riesce a evitare l'imposizione di Rochester, ma lui lascia intendere che tenterà di nuovo e che non accetterà atti di disubbidienza.

In queste circostanze a Jane viene richiesto di essere esattamente ciò che il futuro marito desidera: essere diversa dalla superficiale signorina Ingram (che incoraggia la corte di Rochester perché ricco), ma abbastanza frivola da desiderare oro e stoffe preziose; mostrarsi indifferente alle convenzioni sociali che condannano una donna che esprime i propri sentimenti per un uomo, ma abbastanza conformista da assecondare alle decisioni maschili una volta stabilito il matrimonio. Di fronte a una simile richiesta di sottomissione e dopo aver visto il trattamento riservato a Bertha, non è sorprendente che Jane dubiti dell'affetto di Rochester nel caso in cui fosse lei la donna pazza «"If you were mad, do you think I should hate you?" "I do indeed, sir"[98]».

A questo punto si potrebbe obiettare che il resoconto della vicenda fornito da Jane potrebbe peccare di arbitrarietà per i suoi sentimenti nei confronti di Rochester, che potrebbero indurla a dipingere l'uomo amato con caratteristiche più apprezzabili. Tuttavia, gli esempi precedenti mostrano come questo non è il caso. Inoltre, la critica ha già trattato della dinamica di potere tra i due protagonisti: per gran parte del romanzo Rochester detiene potere su Jane, in quanto uomo, più forte, di classe più elevata e più ricco, prerogative che usa per prevaricarla. Alla fine del romanzo, invece, Jane risulta essere più forte di Rochester, rimasto menomato dall'incendio appiccato da Bertha e che ha distrutto Thornfield Hall; il suo prestigio e le risorse economiche di Jane sono cresciute grazie all'eredità di uno zio; allo stesso tempo Rochester ha perso valore agli

[97] *Ivi*, p. 271: «una schiava arricchita dal suo oro e le sue gemme».
[98] *Ivi*, p. 305: «"Se tu fossi matta, credi davvero che potrei odiarti?" "Lo credo, signore"».

occhi della società a causa della distruzione della sua proprietà e dello scandalo per la moglie rinchiusa in soffitta, notizia diventata di pubblico dominio dopo la morte di lei. Alcuni studiosi hanno parlato della «symbolic castration» di Rochester, interpretata come «a punishment for his early profligacy and a sign that Charlotte Brontë (as well as Jane herself), fearing male sexual power, can only imagine marriage as a union with a diminished Samson[99]». Alla luce di queste considerazioni sarebbe la rappresentazione che Jane fa di Rochester a dover essere esaminata con cautela per il rischio di possibili esagerazioni, non quella di Bertha.

Se nella critica successiva alla pubblicazione dei due romanzi Fosca è rimasta prevalentemente una funzione testuale, Bertha è divenuta, nel corso del tempo, un emblema della femminilità repressa e un vessillo di femminismo usato per denunciare il lato oscuro della società patriarcale. Articoli, manuali e romanzi hanno contribuito a rivalutare la figura di questa donna folle rinchiusa in soffitta, interpretandone la condizione come un sintomo della realtà in cui era stata forzata. Menzione speciale spetta sicuramente a Gilbert e Gubart, autrici di *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), testo che analizza la rappresentazione di personaggi femminili ribelli nella letteratura inglese dell'Ottocento abbiano rappresentato, e a *Wide Sargasso Sea* (1966) che porta l'attenzione anche sulle realtà colonizzate dall'Impero britannico e su chi era coinvolto in tali dinamiche in epoca vittoriana. In queste opere Bertha assume una funzione centrale in quanto individuo, modificando, di conseguenza, il ruolo dei personaggi principali: Rochester diviene il rappresentante della società patriarcale bianca e inglese; Jane è rappresentata come il doppio e l'opposto di Bertha, alla stessa maniera in cui Fosca è la sintesi e l'antitesi di Giorgio.

Il trattamento riservato alle due donne dalla critica è, perciò, molto diverso; questo non toglie che nella loro codificazione primaria, considerando esclusivamente la trama dei due romanzi, entrambe vengano stereotipate nella maniera più semplice: sono le

[99] S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman*, cit., p. 386: «castrazione simbolica» «una punizione per la sua precedente dissolutezza e un segno che Charlotte Brontë (come Jane Eyre stessa), intimorita dal potere sessuale maschile, può immaginare il matrimonio solo come l'unione con un Sansone sminuito».

antagoniste responsabili dell'infelicità del protagonista maschile, che per colpa loro non può coronare il sogno d'amore con la donna prescelta. La complessità psicologica che Fosca e Bertha assumono va ricercata al di fuori dei romanzi, laddove il punto di vista del narratore non orienta più in modo unilaterale l'opinione del lettore.

Nei romanzi le due donne vengono gradualmente de-umanizzate e ridotte al ruolo del demone da esorcizzare, il nemico da uccidere per raggiungere il lieto fine. Effettivamente, alla fine Rochester riesce a sposare Jane solo dopo che Bertha si è gettata dal tetto di Thornfield Hall, da lei data alle fiamme. Al contrario, il romanzo di Tarchetti si chiude con Giorgio, sopravvissuto alla defunta Fosca (morta felicemente dopo la notte passata con l'amato), ma convalescente, preda della medesima malattia. La caratterizzazione delle due donne fa sì che nessuno versi lacrime sui loro copri morti, anzi, sembra che tutti gli attori coinvolti, escludendo i commensali del cugino di Fosca e gli abitanti della zona limitrofa a Thornfield, sempre affamati di pettegolezzi, siano ben contenti di dimenticarsi per sempre della loro esistenza.

Nessuno porta il lutto per i cattivi e figure come Fosca e Bertha ce lo ricordano sempre; tuttavia, è proprio su ciò che viene accennato ma mai approfondito dai romanzi, quella zona d'ombra che lascia solo intendere un significato ulteriore, a costituire il terreno privilegiato per l'indagine critica, indispensabile per rendere un testo immortale nel tempo.

III.2 La virulenza della follia

Si è già trattato dell'opposizione vita-morte che nel romanzo di Tarchetti sembra incarnarsi nelle figure di Clara e Fosca e del modo in cui la scelta inconscia di Giorgio ricada su quest'ultima, nonostante tutte le sue "decisioni" vengano rappresentate come una sorta di scherzo del destino avverso al protagonista, il quale, in realtà, avrebbe scelto diversamente per sé. Il binomio costituito dalle due donne riporta a due condizioni di essere assolute e totalizzanti; tuttavia, l'opera mostra ciò che si colloca tra questi due punti: non la morte, ma il morire, il deperimento, l'autunno della vita.

Il deperimento al centro del romanzo è incarnato sia da Giorgio che da Fosca, sebbene in maniera differente. La condizione di salute di Fosca è sempre riferita attraverso le voci maschili del romanzo: nel primo dei due episodi in cui viene segnalato un peggioramento delle sue condizioni, nel capitolo XXV, il colonnello aggiorna i suoi commensali sullo stato della donna, costretta a letto dopo il primo rifiuto di Giorgio e in fin di vita; nel secondo, alla fine del capitolo XLI, il medico cerca di allontanare Giorgio da Fosca, affermando che non le restano più di due mesi da vivere; precedentemente, invece, lo stesso medico aveva rassicurato Giorgio sulla longevità di Fosca (p. 46). Nel capitolo XXXIII, invece, è Giorgio a parlare della condizione di Fosca: «Essa doveva morire presto, ciò era evidente. Il vederla già consumata, già incadaverita, abbracciarmi, avvinghiarmi, tenermi stretto sul suo seno durante quei suoi spasmi, era cosa che dava ogni giorno maggior forza a questa fissazione spaventevole» (p. 129). Perfino l'aggravarsi definitivo della malattia e la morte avvengono *off-page*, e sono riferiti in forma estremamente sintetica dal medico a fine romanzo, qualche riga per condividere le sue ultime emozioni e non il suo effettivo declino: «Fosca morì tre giorni dopo quella notte fatale; morì felice, illusa, soddisfatta; ignara di ciò che avvenne tra voi e suo cugino, convinta che l'ordine della vostra traslocazione aveva reso la vostra partenza inevitabile» (p. 196).

Nonostante i numerosi accenni al deperimento che Fosca vivrebbe, la sua condizione sembra restare sostanzialmente immutabile: l'unica effettiva forma di peggioramento descritta sono le sue crisi, che la lasciano sempre sfinita e, di conseguenza, costretta a letto per un periodo di tempo variabile. Tuttavia, questi episodi sembrano ormai parte integrante della sua esistenza, tant'è che, quando Giorgio sente la donna gridare per la prima volta, evento che ricorre frequentemente durante le sue crisi, nessuno tra gli altri commensali del colonnello si allarma e, anzi, il medico si avvia verso la stanza della malata «un po' a malincuore, e senza mostrare di darsene molto pensiero» (p. 44). Dopotutto questo non è il primo né l'ultimo episodio di questo genere, non c'è nulla di nuovo in questa situazione.

Gli altri elementi che denotano un possibile peggioramento della condizione di Fosca sono le emicranie e gli sbalzi d'umore accennati da Giorgio nel capitolo XXXII;

tuttavia anche in questo caso non si tratta di nulla di nuovo: l'instabilità emotiva viene accentuata per tutto il testo e può essere intravista già nella giovane Fosca tramite ciò che comunica a Giorgio nella lettera autobiografica (capitolo XXIX); inoltre, Fosca stessa descrive le sue emicranie come un fenomeno abituale durante il suo primo incontro con il protagonista (p. 53). Per il resto, la donna torna regolarmente alla compagnia del colonnello dopo i periodi di allettamento e non sembra subire grandi cambiamenti fisici per l'intera durata del romanzo. Infatti, Giorgio, quando va a trovarla durante la notte per scongiurare il decesso (capitolo XXVII), non commenta la sua condizione di moribonda, se non per notarne il pallore, caratteristica sulla quale Giorgio si era già soffermato in precedenza: «Il pallore e la magrezza del suo volto erano già tali che parevano non poter aumentare» (p. 75). Anzi, mentre la donna giace nel suo presunto letto di morte, l'uomo esalta la bellezza della sua chioma (p. 88).

La condizione di Fosca non è né in miglioramento né in peggioramento in quanto la sua funzione è associata alla morte e non al morire, alla malattia e non all'ammalarsi, alla situazione di staticità e non all'azione in sé. Fosca stessa descrive l'immobilità della propria condizione durante il primo incontro con Giorgio, quando l'uomo accenna alla possibilità della sua guarigione:

> Guarita! […] mi pare di no. L'infermità è in me uno stato normale, come lo è in voi la salute. Vi ho detto che ero malata? Fu un abuso di parole. Ne faccio sempre. Per esserlo converrebbe che io uscissi dalla normalità di questo stato, che avessi un intervallo di sanità. Ho voluto tenermi chiusa parecchi giorni nella mia stanza, ecco tutto; ne aveva le mie ragioni; ho attraversato un periodo di profonda malinconia (p. 49).

Anche il decesso di Fosca non può che essere riferito da un personaggio altro e a cose ormai concluse, poiché non è su questa malattia che il lettore è chiamato a concentrarsi, ma su quella di Giorgio, ulteriore elemento che consente di individuare in quest'ultimo il vero protagonista dell'opera, nonostante il titolo. La morte di Fosca avviene solo dopo che Giorgio ha attraversato il proprio declino fisico e dopo la crisi finale durante il duello con il colonnello; solo una volta esaurita la sua funzione

all'interno del testo, la donna può infine morire, quasi improvvisamente, dopo un peggioramento repentino durato a malapena tre giorni, a fronte di anni e anni di malattia.

Da un punto di vista mentale si può sostenere che la condizione di Fosca effettivamente peggiori, in quanto la presenza di Giorgio funge da eccitante che accelera il decesso. Tuttavia, da quanto emerge dal passato della donna, raccontatoci tramite le sue lettere, l'amore per Giorgio è solo l'ultimo di una serie di passioni incontrollabili e l'unico a venire consumato. Prima si erano manifestati l'affetto per il canarino e il micio, trasformatosi in odio quando il primo venne divorato dal secondo; poi l'attaccamento alla compagna di collegio, la cui indifferenza la fece precipitare in uno stato di sconvolgimento tale da costringere i genitori a riportarla a casa; in seguito l'amore per un amico del padre, uomo di quarant'anni, il cui allontanamento, imposto dalla madre la lasciò malaticcia per ben due anni (pp. 100-102). Va inoltre ricordato che il matrimonio tra Fosca e l'uomo che successivamente si rivelò un truffatore venne effettivamente consumato, come lei dichiara:

> Io mentirei se ti dicessi che lo sposai non amandolo, mentirei pure se asserissi di averlo amato quanto ne era capace. Non lo conosceva quale era, ma aveva come un presentimento delle sue viltà, una specie d'intuizione che impediva alla mia anima di abbandonarsi intieramente alla sua (p. 111).

Anche in questo caso, quindi, la situazione di Fosca non subisce un peggioramento per colpa della presenza di Giorgio; semplicemente la donna torna a vivere esperienze già esperite in precedenza e riprende comportamenti già assunti in passato, l'unica differenza è l'effettivo compimento della passione amorosa.

Se Fosca esprime una funzione statica, l'azione del morire è incarnata dalla figura di Giorgio. La sua salute conosce un iniziale miglioramento sotto l'influsso di Clara, cui segue un lento ma costante declino, fino al tracollo definitivo per la presenza di Fosca. Al contrario di ciò che accade con Fosca, che rimane sempre la stessa, nonostante i ripetuti riferimenti all'aggravamento delle sue condizioni, il deperimento di Giorgio è visibile e tracciabile nel romanzo. La malattia comincia ad assalirlo nel capitolo XXXII: «Venti giorni dopo la convalescenza di Fosca, io non aveva già più né

salute, né coraggio, né speranza di sopravvivere a quella sciagura» (p. 129). Nel mese di novembre, dunque a circa un mese dall'inizio della relazione tra Giorgio e Fosca, Clara, durante le sporadiche giornate in cui l'amante riesce a visitarla a Milano, osserva che Giorgio è «molto triste, molto dimagrito» (p. 132). Dopo l'uscita in campagna con Fosca (capitolo XXXVI) Giorgio comincia a sentire i sintomi che precedono la febbre e, poco dopo, annota:

> V'erano momenti in cui sentiva salirmi tutto il sangue alla testa, provava un tremito violento in tutta la persona, sentiva un'oppressione terribile salirmi al petto, e non poteva sollevarmene liberamente che piangendo dirottamente, e gridando (p. 146).

I sintomi autodiagnosticati potrebbero essere accantonati come poco affidabili, forse riconducibili a una forma di ipocondria data dal timore scatenato dalla vicinanza di Fosca; tuttavia, il peggioramento di Giorgio è confermato dal medico quando lo esorta ad allontanarsi subito dalla donna per evitare un ulteriore peggioramento delle sue condizioni:

> La vostra malattia attuale è una cosa di cui guarirete in otto giorni; siete sano, e potete trionfarne, potete farvi robusto; ma i germi del male li avete già in voi, trascurateli, e non sarete più in tempo. Vi ammalerete in piedi, vi consumerete senza avvedervene; alla vostra età, colla vostra costituzione, colla vostra indole, si muore in questo modo (p. 140).

Da notare che da qui, quando il medico parla della malattia di Fosca, in realtà si preoccupa solo per i sintomi che Giorgio comincia a manifestare, dimostrando una totale mancanza di interesse per il destino della donna di cui identifica solo il potenziale mortifero. Spesso sembra quasi che il medico giochi a fare esperimenti, utilizzando Giogio e Fosca come cavie per vedere cosa succede alla loro condizione fisica e mentale quando i due entrano in contatto.

Nelle conversazioni seguenti l'attenzione del medico è interamente per il peggioramento del protagonista:

"La vostra tosse è diminuita?"
"Accresciuta."
"Dormite?"
"Poco."
"Agitato?"
"Estremamente."
"Fate cattivi sogni?"
"Orribili." (p. 161).

In seguito alla dichiarazione del dottore – «ella non ha che più due mesi di vita; e altri due mesi di soggiorno vicino a lei basterebbero a dare a questa lenta infiammazione che vi divora uno sviluppo che renderebbe impossibile arrestarla» – Fosca ha espletato la sua funzione di cavia infettando Giorgio e ora l'attenzione del medico si concentra esclusivamente sui risvolti fisici che la malattia produce in lui.

Da questo punto del romanzo in poi il tracollo della salute di Giorgio è repentino, perché la situazione precipita su più piani: il colonnello viene a sapere della relazione tra Giorgio e Fosca e lo sfida a duello, Clara lo lascia con una lettera; lui si getta tra le braccia dell'altra donna che dice di amarlo. Il giorno seguente combatte contro il colonnello e, credendo di averlo ucciso, sente la malattia di Fosca penetrare definitivamente in lui: «Quella infermità terribile per cui aveva provato tanto orrore mi aveva colpito in quell'istante; la malattia di Fosca si era trasfusa in me: io aveva conseguito in quel momento la triste eredità del mio fallo e del mio amore» (p. 195).

La dinamica della relazione tra Giogio e Fosca sembra essere questa: se lei incarna la malattia e la morte, Giorgio deve rappresentare l'ammalarsi e il morire, l'azione del deperimento in sé. Questo relega Fosca in una condizione di immobilità che acquista senso solo in presenza di un reagente, di una figura contagiabile ed effettivamente deperibile. Fosca diventa una sorta di portatore "sano" di un patogeno mortale, in attesa di una condizione affine alla propria per distruggere il sistema ospite e causarne la morte, fisica o mentale.

Anche la maniera in cui Giorgio descrive il contatto con Fosca richiama la dinamica di un contagio: «m'era pure fisso in capo che lo spavento incussomi da que' suoi accessi nervosi, la vicinanza continua, il contatto, quel non so che di morboso che vi era

in lei, avrebbero dovuto, o tardi o toso, sviluppare in me la stessa malattia» (p. 146). L'ipotesi della virulenza dell'isteria non è così infondata e, anzi, viene accennata da Coda nel suo saggio[100]. Quello che Tarchetti sembra suggerire, però, è che ci deve essere già un seme di follia in Giorgio, altrimenti la malattia trasmessagli da Fosca non attecchirebbe.

I sintomi che Giorgio manifesta fin dall'inizio del romanzo acquistano maggiore senso quando si scopre che anche Fosca soffre degli stessi disturbi: entrambi hanno incubi e visioni, Giorgio ne parla nel capitolo IV, subito dopo il primo incontro con Clara; Fosca durante il suo primo incontro con Giorgio, ma, mentre il primo fa riferimento a «febbre» e «sogni puerili» (p. 26), che lo rimandano alla giovinezza, lei descrive uno stadio più avanzato di questa patologia: «la mia infermità mi procura ogni notte sonni convulsi, periodi di assopimento febbrile, nei quali ripassano innanzi a me tutte le scene, tutte le visioni, tutte le complicazioni di questo mondo sterminato dei sogni» (p. 58). In seguito, come si è visto, questa condizione peggiora in Giorgio.

La sovrapposizione tra i due personaggi avviene, quindi, sul piano fisico, attraverso sintomi condivisi a un livello più profondo, sentimentale. Oltre al già menzionato parallelismo relativo alla richiesta di pietà rivolta all'oggetto d'affetto, prima da parte di Giorgio a Clara e poi da parte di Fosca a Giorgio, entrambi sono caratterizzati da passioni estreme, presenti fin dall'inizio della loro esistenza. Così Giorgio commenta all'inizio del romanzo: «Io era nato con passioni eccezionali. Io non avrei mai potuto né amare né odiare a metà» (p. 13); nel capitolo con le lettere di Fosca la donna scrive: «Io nacqui malata: uno dei sintomi più gravi e più profondi della mia infermità era il bisogno che sentiva di affezionarmi a tutto ciò che mi circondava, ma in modo violento, subito, estremo» (p. 99). Tuttavia, mentre le forti emozioni di Giorgio sono considerate naturali e degne di essere celebrate nel "monumento" narrativo che sta scrivendo («La natura mi aveva reso ribelle alle misure comuni e alle leggi comuni. Era dunque giusto che anche le mie passioni avessero cause, modi, svolgimenti, fini eccezionali»: p. 13), l'esasperazione del sentimento di Fosca non merita nemmeno un

[100] E. Coda, *La cultura medica ottocentesca*, cit., p. 450.

commento da parte del narratore, che si limita a tacere e a cambiare argomento alla fine del capitolo.

La sovrapposizione tra Giogio e Fosca continua in un ribaltamento delle loro caratteristiche di genere[101]. La sensibilità dimostrata da Giorgio, la sua forte emotività, la passione per i fiori («come le femmine»: p. 52) e la passività dimostrata quando il medico lo spinge a simulare un sentimento amoroso verso Fosca, creano un'immagine di femminilità convenzionale, che sfuma le linee tradizionali tra i generi. Anche la sua indolenza per la vita militare, pur essendo il suo mestiere, può essere interpretata come un segno di emasculazione, oltre che come un tratto autobiografico ricorrente.

Al contrario Fosca, nonostante l'emotività pienamente conforme allo stereotipo femminile dell'epoca, viene spesso caratterizzata da Giorgio con attribuiti intellettuali esplicitamente maschili. Prima di incontrarla (capitolo XIV), Giorgio riceve una sua richiesta tramite il colonnello: vorrebbe in prestito dei libri; lui le invia la *Novella Eloisa* di Rousseau, l'*Uomo singolare* e *Confessioni alla tomba* di Lafontaine. Sebbene l'ultimo testo venga restituito senza essere letto (in quanto il titolo è sufficiente per inquietare Fosca), gli altri due sono non solo letti, ma anche sottolineati in modo tale da sorprendere Giorgio, in quanto «I passi controsegnati rivelavano, assieme alla natura intima dei suoi patimenti, una intelligenza robusta, fina, perspicace» (p. 47).

Durante il loro primo incontro, Giorgio ribadisce il giudizio con parole ancora più significative: «la sua intelligenza era assai più profonda di quanto non lo sia ordinariamente un'intelligenza di donna» (p. 54). La sterilità di Fosca, poi, la pone in una condizione ambigua, perché l'opinione dominante del tempo è che gli unici fini della donna erano la procreazione e la gestione della casa[102]; l'incapacità di generare dei figli implica la negazione della sua femminilità, la quale, tuttavia, viene riaffermata sul piano fisico. A tal proposito Giorgio osserva: «v'era [in Fosca] ancora qualcosa di quella pieghevolezza, di quella grazia, di quella flessibilità che hanno le donne di sentimento e di nascita distinta» (p. 49). In seguito, invece,

[101] A. Caesar, *Construction of Character*, cit., p. 79.
[102] G. Roccatagliata, *L'isteria, il mito del male nel XIX secolo*, Napoli, Liguori Editore, 2001, p. 15.

> Pensava a Clara […]. L'aver una donna al mio fianco, una donna vestita con eleganza, che posava il suo braccio sul mio – un braccio fine, esile, leggiero – che mi toccava con lo strascico del suo abito […]. Una cosa soprattutto contribuiva a tenermi saldo nella mia illusione, una specie di profumo delicato, molle, voluttuoso che emanava dalla sua persona (p. 55).

La suggestione, quindi, è talmente forte da far sì che le figure di Fosca e Clara si sovrappongano, pur avendo poco o nulla in comune, se non l'appartenenza al medesimo sesso.

L'esaltazione della femminilità di Fosca entra in contrasto con la mascolinità del suo pensiero. La grande differenza tra Fosca e Giorgio, sotto questo profilo, risiede nel fatto che, mentre le caratteristiche femminee di Giorgio vengono integrate nella sua personalità in maniera organica, le caratteristiche mascoline di Fosca entrano in contrasto con il resto del suo essere, rendendola una creatura difettosa, incapace di assumere il suo ruolo all'interno della società.

A proposito della sterilità femminile Cavalli Pasini coglie un filo rosso che lega le donne che nella letteratura impossibilitate ad avere figli a un'intelligenza insolitamente elevata: sono le uniche in grado di provocare nell'uomo la crisi che sta al centro dei romanzi esaminati dalla studiosa[103].

Altro elemento interessante è lo scambio di ruoli che sembra avvenire tra Giorgio e Fosca durante la loro relazione. Non solo, da un certo punto in poi, è Fosca ad andare a trovare Giorgio malato (p. 145), come lui era stato costretto a fare inizialmente, ma anche la loro situazione emotiva si ribalta. Se inizialmente Fosca pretende l'attenzione di Giorgio, in seguito si scusa per la propria insistenza e lo rassicura sul suo amore. Durante la passeggiata in campagna, invece, è Giorgio a dichiarare: «Fosca […] non essere così ingiusta con me; io, tu lo sai, io ho momenti di tristezza, durante i quali posso essere qualche volta cattivo, ma tu conosci il mio cuore» (p. 135).

Anche lo stigma sociale relativo alla relazione illecita tra Giorgio e Fosca si ribalta all'interno del romanzo: «il ridicolo di una simile relazione cadeva su di me» (p. 129). Mentre a Fosca non sembra importare di essere scoperta come amante di Giorgio, lui

[103] A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo*, cit., pp. 216-217.

si sente umiliato per il sospetto – e poi la certezza – dei commensali del colonnello. Man mano che la relazione continua Fosca diventa sempre più audace, arrivando perfino a baciare Giorgio in carrozza mentre il cugino le siede, addormentato, proprio di fronte (p. 182). È Giorgio l'unico a essere preoccupato per le possibili conseguenze sulla propria reputazione qualora il colonnello dovesse svegliarsi all'improvviso. Certo, il timore di Giorgio è legato all'accusa di oltraggio all'onore della donna e al un conseguente duello, che in effetti avrà luogo; tuttavia, è importante che in un contesto in cui la virtù dovrebbe essere per una donna il suo bene più prezioso, Fosca sia la prima a rompere le regole sociali in modo così azzardato, mentre l'uomo, sul quale socialmente ricadrebbe la parte minore della colpa, insiste a mantenere assoluto riserbo.

La passione di Fosca, descritta costantemente in termini di eccesso, si contrappone al modello della donna "sana" e socialmente conforme, la quale non dovrebbe mai mostrare il proprio desiderio in pubblico né all'infuori del proprio marito[104]. Il fatto che poi Fosca agisca secondo il proprio impulso la rende ancora più colpevole agli occhi della società o, meglio, dovrebbe renderla tale, in quanto, secondo Bàrberi Squarotti, «La malattia permette a Fosca […] un comportamento assolutamente al di fuori di ogni regola morale e sociale[105]». L'opinione dello studioso rimanda a modelli di descrizione dell'isteria non come malattia, ma come simbolo di una rivoluzione femminista, collegamento che Coda rifiuta nel caso specifico di Fosca e da cui Showalter mette in guardia per il rischio di romanticizzare una malattia mentale che ha piagato moltissime donne nel corso del tempo, sia per effettivi sintomi che per maltrattamento delle pratiche di cura[106].

Tuttavia, l'aspetto fondamentale nel caso di Fosca resta la sua incapacità di conformarsi allo stato di normalità emotiva decretato dalla società, situazione che trova una spiegazione più semplice e convenzionale: la donna non riesce a contenere le proprie emozioni, che, a detta sua, sono estreme fin dalla nascita e impossibili da frenare.

[104] E. Showalter, *The Female Malady, Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago Press, Londra, 1987, p. 64.
[105] G. Bàrberi Squarotti, *Dall'anima*, cit., p. 73.
[106] E. Coda, *La cultura medica ottocentesca*, cit., p. 441; E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 5.

L'aperto sentimentalismo che Fosca mostra soprattutto nell'ultima parte del romanzo impone a Giorgio di proteggere la propria virtù, contenendo la donna come può e sforzandosi di impedire al colonnello di scoprire la relazione, la quale, ultimamente, viene alla luce proprio perché lei si getta tra le braccia di Giorgio davanti a tutti i commensali nel momento in cui scopre del suo trasferimento (p. 171).

Le situazioni descritte provano la sovrapposizione tra i due personaggi, possibile solo perché gli elementi fondamentali che li caratterizzano sono comuni: Giorgio ha in sé lo stesso germe di pazzia di Fosca e reagisce all'isteria della donna contraendola a sua volta. Da questo punto in poi si tratta solo di osservare il declino dell'uomo, vera vittima della vicenda; una volta espletata la sua funzione narrativa, anche Fosca può morire.

Una rilevante differenza tra la malattia di Giorgio e quella di Fosca riguarda sicuramente l'esito: il decesso fisico di Fosca è definitivo, ma allo stesso tempo irrilevante, si limita a porre fine alla sua esistenza. Nel caso di Giorgio, invece, la morte è mentale e, come emerge dal racconto, provvisoria, poiché il narratore si riprende a sufficienza per poter cominciare a scrivere la propria esperienza. Il romanzo è, inoltre, circolare: l'apertura va posta cronologicamente alla fine, conferendo alla storia di Fosca un nuovo senso di staticità e a quella di Giorgio una progressione costante, dall'ammalarsi al morire, fino al guarire. Nonostante la malattia sia la medesima, il fatto che lei sia una donna e lui un uomo rappresenta un elemento decisivo, ampiamente discusso dalla medicina ottocentesca nel tentativo di distinguere tra follia maschile e femminile:

> Psychiatry differentiated between a […] malady, associated with the intellectual and economic pressures on highly civilized men, and a female malady, associated with the sexuality and essential nature of women. Women were believed to be more vulnerable to insanity than men, and to be differently affected by it in the conduct of their lives[107].

[107] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 7: «La psicologia ha creato una suddivisione tra […] malattia, associata alla pressione intellettuale ed economica esercitata sull'uomo altamente civilizzato, e una malattia femminile, associata alla sessualità e alla natura essenziale della donna. Si credeva che le donne fossero più vulnerabili alla pazzia rispetto agli uomini, e che fossero diversamente influenzate da essa nella gestione delle loro vite».

Ciò non implica, però, che Giorgio sia guarito definitivamente: il romanzo termina così. Forse, continuando, la storia avrebbe preso una piega ancora più traumatica, non solo limitandosi a una semplice sovrapposizione tra le figure di Fosca e Giorgio, ma aggiungendo una vera e propria sostituzione della prima con il secondo. Forse a Giorgio sarebbe bastato incontrare una nuova figura reagente per trasformarsi nel doppio corrotto che era stata Fosca per lui, arrivando, infine, al proprio decesso fisico e trascinando con sé nel baratro il nuovo malcapitato.

III.3 Il doppio diabolico

Tornando a *Jane Eyre*, è opportuno evidenziare nuova contrapposizione tra forze opposte presente nel testo, che, comunque, non vede Rochester al centro dei due poli d'attrazione, bensì la stessa Jane. Shuttleworth analizza la difficoltà di espressione per una donna dell'epoca vittoriana: le convenzioni del tempo imponevano passività e decoro, poiché una manifestazione eccessiva di emotività femminile poteva sfociare in problematiche, reali o presunte, di natura mentale: «All the imprisoning Victorian assumptions concerning true femininity are encapsulated in this notion of the "unbecoming" which shades directly into insanity[108]».

Da questo punto di vista la letteratura inglese offre molti esempi di donne che si ammalano gravemente dopo essersi abbandonate a una crisi emotiva provocata dall'abbandono di un amante[109], dinamica che richiama da vicino la situazione presentata in *Fosca*.

L'opera di Brontë mette al centro una protagonista socialmente rispettabile, che allo stesso tempo rivendica il diritto di esprimere le proprie opinioni e i propri sentimenti ad alta voce: è lei a dichiararsi a Rochester quando egli finge di voler chiedere in moglie Blanche Ingram (pp. 255-256), a dirgli con franchezza che non è un bel uomo (p.

[108] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p. 50: «Tutti i presupposti costrittivi dell'epoca vittoriana relativi alla vera femminilità sono racchiusi in questo concetto di "sconvenienza" che sfuma direttamente nella pazzia».
[109] Un celebre esempio è Marianne Dashwood in *Sense and Sensibility* di Jane Austen, oppure, ancora più vicina al periodo storico di Brontë, la protagonista omonima di *Cousin Phillis* di Elizabeth Gaskell.

131) e a rifiutare i gioielli con cui il promesso sposo vorrebbe adornarla (p. 262). Mentre Fosca viene respinta e redarguita per aver manifestato per prima e direttamente il proprio amore, Jane diventa un nuovo modello sociale, capace di promuovere una maggiore libertà femminile, ulteriormente valorizzato attraverso l'associazione con personaggi costruiti come incarnazioni estreme della passionalità e della repressione, espresse mediante l'opposizione cromatica tra il rosso e il bianco.

Nel romanzo il bianco viene spesso utilizzato in associazione a diversi personaggi, ma con finalità differenti: in alcuni casi esprime bontà o innocenza, secondo un nesso convenzionale: la signorina Temple, prima figura amorevole e parziale surrogato materno che Jane incontra a Lowood, è descritta attraverso l'accentuazione della sua fronte bianca (pp. 43 e 69). Il riferimento di per sé non meriterebbe molta attenzione, poiché l'incarnato pallido caratterizza numerosi personaggi del romanzo, prima tra tutti Jane; tuttavia, questo dettaglio, nel caso della signorina Temple, è ripetuto per ben due volte. In secondo luogo, gli spiriti che Jane vede sono sempre ammantati di bianco: l'esempio più notevole si trova nel capitolo XXVII, dove il bianco spirito della madre le appare sovrapposto alla luna e la esorta a "fuggire dalla tentazione" e lasciare Rochester (p. 323).

Un altro esempio di innocenza associata al colore bianco è nell'ultima parte del romanzo, dedicata alla crescita personale di Jane dopo l'allontanamento da Thornfield Hall e il soggiorno presso la casa dei Rivers, famiglia composta dai fratelli Mary, Diana e St. John, che la ospitano dopo averla trovata a vagare presso la loro proprietà senza cibo né denaro. In questa nuova sistemazione Jane osserva le dinamiche familiari e amicali dei Rivers e presta particolare attenzione alla signorina Rosamund Oliver, la quale appare per la prima volta nel romanzo «clad in pure white[110]». Qui il vestito bianco può essere interpretato come una parodia di un abito da sposa; infatti, la donna è innamorata di St. John, il quale rifiuta le sue attenzioni e, durante la prima scena, schiaccia simbolicamente con il piede un ciuffo di margherite nivee che crescono nel terreno vicino a lui (p. 368).

[110] *Ivi*, p. 368: «abbigliata di bianco puro».

Nonostante questi esempi, il colore bianco è anche utilizzato per simboleggiare personaggi negativi o dall'emotività repressa. In primo luogo, il gruppo di amici che Rochester invita a Thornfield Hall: molti di loro indossano abiti bianchi e, quando Jane li vede, pensa che somiglino a «a flock of white plumy birds[111]». In particolare, Blanche Ingram vesta abitualmente di «spotless white» o con «snowy robes[112]». Il suo abbigliamento, insieme al suo stesso nome, ne denota l'associazione al colore che qui rappresenta la sua moralità: è disposta a sposare Rochester meramente per interesse economico e non per un autentico sentimento affettivo. La sua raffigurazione «clad in white, a long veil on her head, and a wreath of roses round her brow[113]», unita alla sua collocazione al fianco di Rochester, evoca subito l'immagine di un corteo nuziale.

La rappresentazione degli ospiti di Rochester come "uno stormo di uccelli bianchi", soprattutto per quanto riguarda l'abbigliamento delle signore, può allora essere letta come una critica all'abitudine delle classi sociali più ricche e rispettabili a contrarre matrimoni senza affetto, come effettuando una transazione. Jane, infatti, è certa dell'assenza totale di sentimento della signorina Ingram:

> She was very showy, but she was not genuine: she had a fine person, many brilliant attainments; but her mind was poor, her heart barren by nature: nothing bloomed spontaneously on that soil; no unforced natural fruit delighted by its freshness. She was not good; […] She advocated a high tone of sentiment; but she did not know the sensations of sympathy and pity; tenderness and truth were not in her[114].

In un'altra figura fondamentale il colore bianco sembra essere segno di una sistemica e volontaria repressione emotiva. In questo caso non si tratta di un personaggio femminile, bensì di un uomo: St. John Rivers. È già stata ricordata la scena in cui

[111] *Ivi*, p. 172: «uno stormo di uccelli piumati di bianco».
[112] *Ivi* pp. 173 e 179: «bianco senza macchia», «vesti nivee».
[113] *Ivi*, p. 183: «abbigliata di bianco, un lungo velo sulla testa e una ghirlanda di fiori sulla testa».
[114] *Ivi*, p. 186: «Era molto appariscente, ma non genuina: aveva una bella presenza, molte doti brillanti; ma la sua mente era povera, il suo cuore sterile per natura: nulla cresceva spontaneamente in quel terreno; nessun frutto non forzato o naturale deliziato dalla sua freschezza. Non era buona; […] Lei sosteneva un tono di alto sentimento; ma non conosceva la sensazione dell'empatia e della pietà; tenerezza e sincerità non le erano proprie».

schiaccia sotto il piede delle margherite bianche mentre rifiuta le attenzioni della signorina Oliver, ma vi sono molti altri riferimenti più significativi. Prima di accomiatarsi dalla donna il volto di St. John viene descritto come «as blanched as her gown[115]». Jane nota subito l'attrazione reciproca tra i due, però Rivers ha deciso di negare i suoi sentimenti, in quanto determinato a partire per l'India come missionario e consapevole che una donna delicata come Rosamund Oliver non potrebbe mai seguirlo in un'impresa simile: «Rosamund a sufferer, a labourer, a female apostle? Rosamund a missionary's wife? No![116]».

Diverse volte ricorre nel romanzo un indicativo paragone tra il colorito dell'uomo e il marmo (pp. 384 e 400), similitudine che sottolinea anche la durezza dei suoi lineamenti e, per estensione l'inflessibilità del suo carattere. Quando Diana lo esorta a baciare Jane sulla guancia prima di ritirarsi per la notte, la narratrice commenta: «There are no such things as marble kisses or ice kisses, or I should say my ecclesiastical cousin's salute belonged to one of these classes[117]».

St. John Rivers è stato visto come esempio di repressione patriarcale codificata in chiave religiosa[118] (infatti, è un pastore anglicano), in una dinamica opposta, ma non dissimile da quella che Rochester tenta di imporre a Jane. Tuttavia, mentre nel caso di quest'ultimo la sua imposizione risulta attenuata dalla resistenza di Jane alle sue richieste, atteggiamento che lo diverte molto, St. John non tollera alcuna forma di disubbidienza. A ogni sforzo di Jane di affermare la sua volontà, Rivers risponde con freddezza e disapprovazione, punendola per il suo rifiuto di sottomettersi ai suoi comandamenti. La figura di St. John, inoltre, esercita su Jane un'attrazione magnetica; ella desidera la sua approvazione, però questo bisogno genera un dislivello di potere tra i due, percepito in maniera sempre più preoccupante dalla protagonista:

---

[115] *Ivi*, p. 371: «bianco quanto la gonna di lei».
[116] *Ivi*, p. 380: «Rosamund che soffre, che lavora, un apostolo donna? Rosamund la moglie di un missionario? No!».
[117] *Ivi*, p. 405: «Non esistono baci di marmo o di neve, altrimenti dovrei dire che il saluto del mio cugino sacerdote appartenesse a una di queste categorie».
[118] S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman*, cit., pp. 383-384.

> I daily wished to please him: but to do so, I felt daily more and more that I must disown half my nature, stifle half my faculties, wrest my tastes from their original bent, force myself to adoption of pursuit for which I had no natural vocation[119].

Un ulteriore esempio dell'associazione tra St. John e il colore bianco si trova in una scena cruciale del romanzo: nel capitolo XXXIV Rivers propone il matrimonio a Jane, poiché la ritiene la compagna perfetta per accompagnarlo nelle sue tribolazioni missionarie in India. L'uomo chiarisce che la sua proposta non è basata sul sentimento, ma su una comunione di intenti religiosi. La sua imposizione si estende al modo in cui pretende che Jane concepisca sé stessa: come uno strumento divino, chiamato allo stesso livello di sacrificio personale al quale egli è pronto a votarsi. Jane rifiuta la proposta, in quanto non può sposare qualcuno che non la ama, e aggiunge che un matrimonio con Rivers la condurrebbe alla distruzione, una distruzione che ella avverte già in atto a causa della prevaricazione esercitata su di lei. La reazione e le parole dell'uomo sono molto indicative:

> His lips and cheeks turned white – quite white. "*I should kill you – I am killing you?* Your words are such as ought not to be used: violent, unfeminine, and untrue. They betray an unfortunate state of mind: they merit severe reproof"[120].

Blanche Ingram e St. John Rivers sono, dunque, figure che rinnegano qualsiasi forma di sentimento; la loro influenza mette in crisi Jane, la quale rischia di appiattirsi nel ruolo che la società ha definito per una donna, ruolo che però Jane alla fine ripudia. Mentre ci si aspetta che metta da parte i propri sentimenti per Rochester, in quanto partito perfetto per una donna del calibro sociale della signorina Ingram, Jane gli confessa il suo amore; mentre ci si aspetta che accetti la proposta di matrimonio di Rivers, che le fornirebbe uno scopo, Jane rifiuta perché non può sposare uno per cui non prova

[119] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 405: «ogni giorno volevo compiacerlo: ma nel fare ciò. Sentivo ogni giorno sempre di più che rinnegavo metà della mia natura, strangolavo metà delle mie facoltà, strappavo i miei gusti dalle loro inclinazioni originali, forzavo me stessa a adottare un intento per il quale non avevo alcuna vocazione».

[120] *Ivi*, p. 420: «Le sue labbra e le sue guance si fecero bianche – alquanto bianche. "*Ti ucciderei – ti sto uccidendo?* Le tue sono parole che non dovrebbero essere mai usate: violente, non femminili e false. Tradiscono uno sfortunato stato mentale: meritano uno severo rimprovero».

affetto. Le due figure associate al bianco promuovono un rapporto con i propri sentimenti di natura malsana e repressiva, un modello che va rifiutato per una vita autentica e felice. In questa prospettiva Jane emerge come un personaggio femminile nuovo e in contatto con la propria interiorità, lontano da una rappresentazione stereotipata della psiche femminile. La sua complessità emotiva e la sua forza nel superare le avversità non solo vengono espresse dalla voce narrante perché il lettore le possa comprendere, ma anche dichiarare agli altri personaggi, mostrando una possibilità di affermazione che non viene punita o respinta.

Se il bianco viene utilizzato per evocare innocenza e freddezza, esiste anche un estremo opposto: il colore rosso associato a un'eccessiva passionalità e a una perdita di controllo. Bertha incarna questa situazione: nel capitolo XXV, la sera prima delle nozze tra Jane e Rochester, entra nella stanza della sposa e distrugge il suo velo; il giorno dopo Rochester cerca di convincere Jane che l'episodio fosse soltanto un sogno e le chiede di descrivere il volto della donna, intravisto nello specchio, i cui occhi sono definiti «red» e «bloodshot[121]». Nel capitolo seguente Rochester invita i testimoni a paragonare gli occhi di Jane con quelli della moglie: «Compare these clear eyes with the red balls yonder[122]».

Altrettanto rilevante è la cornice simbolica dell'episodio: la distruzione del velo avviene durante una notte in cui la luna è descritta come «blood-red[123]». Una situazione simile si verifica la notte in cui Rochester, sposato da poco, viene svegliato dalle urla di Bertha e decide di lasciare la Giamaica per tornare in Inghilterra (p. 311). Showalter ha notato la correlazione tra la presenza della luna rossa e i più violenti attacchi di Bertha[124]; tuttavia, Gilbert e Gubar hanno suggerito una similitudine tra la luna bianca, simbolo della madre di Jane, e la distruzione del velo durante una notte di luna di sangue[125]: entrambe le "entità" appaiono a Jane come figure che vogliono impedirle di restare accanto a Rochester; la prima, in maniera quasi protettiva, impedisce a Jane

[121] *Ivi*, p. 287: «rossi», «iniettati di sangue».
[122] *Ivi*, p. 297: «Confrontate questi occhi limpidi con quelle sfere rosse laggiù».
[123] *Ivi*, p. 280: «rosso sangue».
[124] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 67.
[125] S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman*, cit., p. 382.

di diventare la sua amante, la seconda tenta come può di comunicare che il matrimonio non deve essere celebrato.

Sebbene il parallelismo tra la luna rossa e le crisi di Bertha non sia così sistematico da indicare uno schema effettivo, è innegabile che il personaggio sia caratterizzato da azioni violente ed estreme: tenta di bruciare Rochester nel suo letto, ferisce con un coltello il fratello e, infine, appicca il fuoco alla casa in cui è stata rinchiusa per anni. Che sia per il fuoco o per il sangue, Bertha viene costantemente associata al colore rosso. Tale violenza acquista ancora più significato alla luce dell'interpretazione di Gilbert e Gubar[126] secondo cui Bertha incarna la rabbia repressa delle donne soggette al controllo patriarcale. Distruggendo il velo da sposa, simbolo dell'imposizione di Rochester sulla futura moglie, Berta compie ciò che Jane stessa, a livello inconscio, desidererebbe fare. Tuttavia, questa è una lettura particolarmente moderna ed è probabile che Brontë non volesse esaltare positivamente l'azione di Bertha, ma mostrare il rischio di lasciar concretizzare un pensiero così distruttivo.

Il riferimento al rosso del capitolo XXV ha un interessante corrispettivo nel capitolo II del romanzo, nella celebre scena della stanza rossa. La zia Reed punisce la giovane Jane per la sua incapacità di contenere le sue emozioni, costringendola in una situazione che ha evidenti analogie con la prigionia di Bertha: le domestiche minacciano di legarla poiché non sta ferma, la redarguiscono per il suo comportamento e infine la chiudono a chiave in uno spazio angusto (pp. 6-7). In questa situazione Jane è assalita dalla paura, perché quella è la stanza dove lo zio è morto. La bambina è convinta di sentire vicino a sé la presenza di un fantasma e, sopraffatta dall'emotività nel vedere il proprio riflesso in uno specchio, perde i sensi. Il rosso, quindi, è associato a personaggi e a situazioni che denotano una perdita di controllo emotivo, culminanti nello svenimento, evento che la stessa Jane rievoca più avanti nel romanzo: «I lost consciousness: for the second time in my life – only the second time – I became insensible from terror[127]».

---

[126] *Ivi*, pp. 379-380.

[127] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 287: «ho perso coscienza: per la seconda volta in vita mia – solo per la seconda volta – sono diventata insensibile per il terrore».

Gli esempi analizzati mostrano un nesso diretto tra la perdita di controllo, delle proprie azioni o dei propri sensi, e il colore rosso, una condizione caratterizzata come pericolosissima. Il bianco, al contrario, è associato a una freddezza emotiva che Jane combatte, sposandosi per amore e affermando apertamente il proprio pensiero, in un atteggiamento anticonvenzionale che ha colpito i contemporanei di Brontë. Il rosso, invece, ci riporta a una sfera di restrizione emotiva, tipica della visione dell'epoca vittoriana per cui una donna deve contenere le proprie emozioni. Come in *Fosca*, questo romanzo dipinge sullo sfondo della storia di Jane le norme sociali relative al corretto comportamento da mantenere. In questo senso Brontë si dimostra molto più convenzionale e descrive in maniera spesso estrema le conseguenze di una mentalità troppo libera: Bertha diventa il monito rivolto a Jane e di tutte le lettrici dell'opera, l'esempio di ciò che accade quando le proprie emozioni non vengono controllate.

Come Fosca, Bertha non rispetta le convenzioni sociali: non si piega al volere del marito, non parla come si confà a una signora del suo rango, non reprime il suo temperamento e dimostra desiderio sessuale. Per tutti questi motivi è inizialmente ritenuta folle e successivamente segregata, subendo un imbruttimento che caratterizza la Bertha incontrata da Jane nel romanzo. A differenza di quanto accade con Fosca, la malattia mentale di Bertha non viene mai diagnosticata con un termine preciso; perciò, essa ha una connotazione morale molto più marcata.

Come è stato accennato per Fosca e Giorgio, la società imponeva rigidi modelli di comportamento, che variavano tra uomini e donne, riconducendo i due sessi a precisi ambiti d'azione, molto più ristretti nel caso femminile. Showalter ha analizzato numerosi casi (successivi al periodo di composizione dei romanzi ma comunque molto interessanti) di donne e uomini accusati di follia unicamente perché non si conformavano allo standard *gender*-specifico imposto dalla società contemporanea. Per questo motivo le donne che rifiutavano il matrimonio combinato dal padre o che pretendevano un'educazione venivano bollate come isteriche e rinchiuse in strutture psichiatriche (da qui la già menzionata sovrapposizione tra femminismo e isteria, ricorrente nella narrativa dell'epoca); allo stesso modo gli uomini che in guerra manifestavano paura o altri comportamenti ritenuti poco virili potevano essere accusati di tradimento e a

loro volta definiti isterici[128]. È facile comprendere allora perché in epoca vittoriana e soprattutto sulla fine del XIX secolo sia stato un numero impressionante di donne ritenute pazze[129].

La limitazione femminile era sicuramente nota a Brontë, la quale, come diverse altre autrici del suo tempo, costruisce nel romanzo un parallelismo tra la condizione delle donne e quella degli schiavi delle Indie Occidentali[130]. Jane stessa si paragona a una schiava ricoperta dall'oro e dalle pietre preziose di Rochester nel periodo antecedente al matrimonio (p. 271). Nonostante questa esplicita protesta contro il ruolo imposto alle donne nella società, Brontë non rinuncia a trattare la pazzia di Bertha come una colpa della stessa donna, delineando un concetto largamente diffuso nella sua epoca: la *moral insanity*. Introdotto da James Cowles Prichard nel 1835, il concetto si basava sulla devianza nei comportamenti sociali e, come osserva, «this definition could be stretched to take in almost any kind of behaviour regarded as abnormal or disruptive by community standards[131]». È agevole tracciare un'analogia tra questa descrizione e le caratteristiche che definiscono il personaggio di Bertha.

Siamo inoltre certi del fatto che Brontë fu a conoscenza di questo concetto, in quanto nella biografia di Gordon vengono raccolte delle lettere dell'autrice e in una di esse viene riportata la definizione di *moral insanity*, associata a comportamenti demoniaci[132]. È anche interessante il riferimento alla situazione del fratello alcolista, descritto come un uomo soggetto alla pazzia morale perché incapace di controllare le sue pulsioni, figura che, come già accennato, è ritenuta un possibile modello per il comportamento di Bertha Mason.

In quest'ottica la malattia mentale diventa altamente propagabile, in quanto «anyone under stress is liable, and [madness] endures only so long as passion overturns

[128] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., pp. 155-171.
[129] Per dati più precisi *ivi*, p. 52.
[130] R. Watson, *Images of Blackness*, cit., p. 463.
[131] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 29, «questa definizione poteva essere allargata a comprendere praticamente qualsiasi tipo di comportamento riconosciuto come anormale o distruttivo dalla società comune».
[132] L. Gordon, *Charlotte Brontë*, cit., p. 165.

reason[133]». L'idea alla base della *moral insanity* prevedeva la possibilità che tutti si potessero ammalare, ma anche che chiunque, tramite l'esercizio di una rigorosa disciplina mentale, un regime chiamato *moral management*, potesse guarire[134]. Bertha rappresenta la donna che non ha voluto porre un freno alla propria mente e si è lasciata scivolare nel vizio e nella follia; la connotazione morale è particolarmente severa, perché in quest'ottica la donna ha rifiutato di imporsi dei limiti attraverso l'autocontrollo delle proprie pulsioni. Di conseguenza, Bertha assume un nuovo ruolo nel romanzo: non è più solo l'antagonista che deve morire, ma anche lo spauracchio di Jane, il suo doppio oscuro. L'associazione tra le due donne è evidente dal confronto tra il capitolo II e il XXV: è in uno specchio che Jane vede per la prima volta il volto di Bertha, come aveva visto il proprio riflesso nello specchio della stanza rossa.

Esiste, però, una fondamentale differenza tra Jane e Bertha: la prima ha imparato a contenere il temperamento grazie agli insegnamenti della signorina Temple e di Helen Burns, figure salvifiche che la sostengono durante il difficile periodo trascorso a Lowood. Grazie a loro Jane sviluppa un autocontrollo che le permette di non farsi più sopraffare dai sensi come era capitato nella stanza rossa, nemmeno quando viene spaventata da Pilot o sente per la prima volta la risata di Bertha. È soltanto nel momento in cui si trova faccia a faccia con ciò che sarebbe potuta diventare che sperimenta per la seconda volta nella sua vita una perdita di controllo e sviene.

Gilbert e Gubar hanno approfondito la sovrapposizione delle figure di Bertha e Jane, mostrando come la donna folle reagisce sempre esprimendo apertamente la rabbia e le emozioni che l'insignificante governate è costretta a reprimere:

> Jane's apparently secure response to Rochester's apparently egalitarian sexual confidences was followed by Bertha's attempt to incinerate the master in his bed. Jane's unexpressed resentment at Rochester's manipulative gypsy-masquerade found expression in Bertha's terrible shriek and her even more terrible attack on Richard Mason […]. Jane's profound desire to destroy Thornfield, the symbol of Rochester's mastery and of her own servitude, will be acted out by Bertha, who

[133] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p. 35: «chiunque sia sotto stress è vulnerabile, e [la follia] dura solo fino a quanto la passione sovverte la ragione».
[134] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 30.

> burns down the house and destroys *herself* in the process as if she were an agent of Jane's desire as well as her own[135].

Le studiose hanno, inoltre, evidenziato similitudini nel comportamento delle due donne come il loro modo di camminare avanti e indietro senza sosta e la descrizione soprannaturale che viene fatta di entrambe[136].

Tutte le sovrapposizioni qui delineate mostrano la vicinanza tra Jane e Bertha e il pericolo che la prima corre non tanto sul piano fisico (Bertha non le fa mai del male), quanto su quello morale. Nonostante la visione femminista proposta da Gilbert e Gubar, che sottolineano in Bertha i tratti di una possibile rivolta contro le costrizioni patriarcali imposte dal marito, la visione di Brontë non è così estrema: Bertha non riceve mai nessuna forma di redenzione. È essenziale ai fini della costruzione del personaggio di Jane la presenza di una netta linea di demarcazione tra lei e Bertha: Jane incarna un nuovo modello di condizione femminile, capace di emancipare le donne dalla staticità e dal silenzio senza, tuttavia, oltrepassare i limiti della moderazione, soprattutto sul piano sessuale, così rigidi nella morale vittoriana. Bertha Mason è, invece, l'esempio negativo, da temere e compatire per la sua incapacità di esercitare autocontrollo.

[135] S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman*, cit., pp. 379-380: «La risposta apparentemente sicura di Jane alle confidenze sessuali apparentemente egualitarie di Rochester è seguita dal tentativo di Bertha di incendiare il padrone nel suo letto. Il risentimento inespresso di Jane per la manipolazione di Rochester nel suo travestimento da zingara trova espressione nel terribile urlo di Bertha e nel suo ancor più terribile attacco a Richard Mason […]. Il profondo desiderio di Jane di distruggere Thornfield, il simbolo del dominio di Rochester e della sua stessa servitù, sarà messo in atto da Bertha, che brucia la casa e distrugge *sé stessa* nel processo come se fosse un agente del desiderio di Jane oltre che del proprio».
[136] *Ivi*, pp. 380-381.

Capitolo IV

Folli, isteriche e isterici

IV.1 Isteria, sintomatologia e diagnosi

La parola isteria è in circolazione da migliaia di anni. L'origine del termine è greca: *hysteron* (ὑστέρα), ovvero utero; il motivo deriva da una percezione assolutamente maschile del funzionamento dell'organismo femminile per cui la condizione della donna è sempre associata a un'anomalia di tipo sessuale. In quest'ottica il sistema riproduttivo è considerato la causa della malattia mentale, poiché esso interferisce con la capacità di esercitare controllo razionale sul proprio corpo e sul proprio pensiero. Non a caso la comparsa di problematiche psicologiche nelle donne era associata alla prima mestruazione, ritenuta pericolosissima per il suo impatto sconvolgente sulla mente delle giovani[137].

I sintomi fisici della malattia sono stati elencati nel corso dei secoli, tuttavia, ora è riconosciuto come questi siano variabili e spesso poco coerenti, tant'è che diversi dottori hanno concordato sul carattere multiforme dell'isterica, chiamata subdola per la sua capacità di modificare il comportamento per ingannare il medico curante. La sintomatologia comprende vomito, bolo in gola, respiro difficile, convulsioni, vertigini, riso inappropriato, parossismi con paralisi e anestesie, cecità, amnesie, deliri, forte emotività, seduttività, teatralità e irritabilità.

In apertura della sua opera sull'isteria scrive Roccatagliata:

> Il concetto di isteria rappresenta un equivoco clinico, storicamente datato, che trova origine nel mito maschile della donna, che la vede quale individuo pienamente identificato nella fisiologia della sfera sessuale: l'isteria nasconde la leggenda, tutta maschile, della sessualità femminile repressa[138].

[137] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., pp. 55-56, 129.
[138] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., pp. 1, 2, 9.

L'autore ha, infatti, notato come la malattia è stata utilizzata nel corso del tempo per colpevolizzare e punire comportamenti non in linea con le aspettative sociali formatesi in una realtà dominata da regole patriarcali in cui le donne avevano rigidissime imposizioni e pochi ruoli con cui potersi identificare. Conseguentemente anche il comportamento sessuale veniva amministrato in una visione prettamente maschile e tutto ciò che deviava da quest'ottica era additato come malsano.

Fin dal tempo degli antichi greci si parlava delle conseguenze che l'utero aveva sulla donna: all'inizio era promossa soprattutto un'idea utero-centrica dell'isteria, basata sull'intossicazione del corpo causata dai vapori fuoriusciti dall'utero e arrivati fino al cervello. Era una visione basata su disturbi fisici che comprendevano anche l'ascesa dell'utero nel corpo: l'isteria era una malattia esclusivamente femminile.

Dal XVII secolo in poi, però, lo studio si è rinnovato per i cambiamenti sociali avvenuti in Occidente e per la formazione di un nuovo ambiente scientifico alimentato dallo spirito positivista. Cominciarono a circolare idee contrastanti, tra cui l'ipotesi di una causa nervosa nell'isteria: non era il cervello a essere compromesso dall'utero, ma esso stesso la fonte primaria del problema e il disturbo sessuale un semplice sintomo. Si ipotizzò la presenza dell'isteria anche nell'uomo. In questo periodo venne accantonata la teoria per cui la pazzia era direttamente legata alle classi sociali più basse (indigenza e malattia mentale erano spesso condizioni sovrapposte) e si notò che, in realtà, pure le classi sociali elevate potevano soffrire di questo disturbo[139].

Il secolo XIX fu particolarmente prolifico per gli studi sull'isteria per gli sconvolgimenti della rivoluzione industriale e il nascente movimento femminista. L'insoddisfazione generale spinse a identificare moltissime situazioni di ribellione allo *status quo* come espressioni di patologie mentali e si assistette a un aumento esponenziale dei casi di isteria: «Nineteenth-century physiology and psychiatry broke down earlier absolute divides between the normal and pathological, insisting that disease arose merely from an excess or deficiency of elements integral to normal functioning[140]». A

[139] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p. 15.
[140] *Ivi*, p. 12: «La fisiologia e psichiatria del XIX secolo distrussero passate rigide divisioni tra il normale e il patologico, insistendo che la malattia si sviluppasse semplicemente da un eccesso o una carenza di elementi integrali al normale funzionamento».

causa di una simile visione qualsiasi comportamento ritenuto esagerato poteva essere tacciato di follia. In questo periodo si assistette alla ripresa del modello utero-centrico, funzionale alla promozione della morale prettamente maschile che voleva riportare la donna sotto il controllo di padre e marito, e si cominciò a riconoscere l'esistenza di un evento traumatico scatenante che, unito a una predisposizione del soggetto, tendeva a provocare la malattia.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, con Freud l'isteria ricevette una nuova codificazione come malattia psicologica: nella donna il conflitto mentale interiore causato dalla percezione del proprio corpo come mutilato e imperfetto e dall'invidia per il fallo maschile provocava una grande tensione interiore, che di solito finiva per acquisire forma fisica come sintomo visibile. L'idea, basata sulla differenza tra generi, implicava una gerarchia sociale che vedeva sempre le donne al di sotto degli uomini.

Nella seconda metà del XX secolo il nuovo assetto della società occidentale, l'emancipazione femminile e l'attenuazione di codici etici particolarmente rigidi, promossero la graduale scomparsa dell'isteria e uno slittamento dei suoi sintomi verso altre patologie, perché quei comportamenti ritenuti sovversivi smisero di essere percepiti come tali, permettendo di distinguere il sintomo reale dalla reazione a vincoli sociali.

Al giorno d'oggi l'isteria non è più riconosciuta come malattia mentale in quanto la sintomatologia è troppo ambigua; «in sua vece sono identificati disturbi di personalità istrionici, fittizi, dissociativi, somatoformi, d'ansia, di panico e conversivi[141]»; tuttavia, fino al 1960[142] il termine "isteria" era ancora presente nei trattati di psichiatria[143].

Il concetto di isteria, quindi, racchiude in sé sintomi fisici effettivamente verificabili e una pesantissima tara sociale fondata sulla classificazione e sul controllo delle donne. La descrizione della pazzia femminile, che si tratti di isteria o meno, ha riscosso molto

[141] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., p. 1.
[142] L'Enciclopedia Treccani segnala che, in realtà, solo nel 1987 la sindrome è stata eliminata dall'elenco delle malattie di origine psichiatrica redatto dall'American Psychiatric Association (DSM-III-R), S. V. Finzi, *Isteria***:** *Universo del Corpo*, Istituto della Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/isteria_(Universo-del-Corpo)/, consultato per l'ultima volta il 19/12/2025.
[143] Il breve riepilogo della storia dell'isteria è in G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., pp. 7-20, 25, 322.

successo nella letteratura del XIX secolo: *Madame Bovary* di Flaubert, *Great Expectations* di Dickens, in Italia Fogazzaro con *Malombra* e Capuana con *Profili di donne*. Lo sconvolgimento mentale viene descritto, ma raramente compreso e spiegato, perché solo recentemente si è arrivati a una comprensione della materia psicologica e sociale tale da permetterci di osservare in retrospettiva tutto ciò che vi è di problematico in queste rappresentazioni.

Fosca e *Jane Eyre* non si distaccano dalla tradizione. Entrambi i romanzi sono stati scritti secondo i dettami morali contemporanei investendo le due folli di significati specifici relativi al personale bisogno dell'autore/autrice.

Fosca è la rappresentazione classica dell'isteria, i suoi sintomi sono chiari, coerenti con il discorso medico del tempo; tuttavia, questo è poco rilevante, poiché il reale interesse è rivolto alla presenza della malattia in Giorgio, protagonista ideato su dati autobiografici. Fosca è funzionale allo sviluppo della patologia in un altro, un uomo, figura per cui i sintomi sono insoliti e, causa dello sviluppo dell'isteria, viene appiattita in questo ruolo.

Bertha è espressione del moralismo di Brontë, la quale teorizza una maggiore libertà per le donne, ma blocca sul nascere qualsiasi discorso relativo alla sessualità e a un'espressione emotiva non conforme ai personali canoni sociali piuttosto ristretti: lo scopo di una donna trova compimento nel matrimonio. Bertha è condannata a essere la figura animalesca che non ha voluto inibire i suoi impulsi come la società le ha richiesto, non ha imposto a sé stessa l'autocontrollo tanto apprezzato da Brontë e per questo motivo è dipinta come cattiva all'interno della storia e uccisa per punizione alla fine del romanzo, secondo un modello letterario che impone la morte come espiazione dei peccati[144].

Mentre la malattia mentale di Fosca è esplicitata nel testo, la situazione di Bertha non viene mai indagata a fondo; tuttavia, è possibile tentare una diagnosi osservando anche i punti in cui Bertha e Fosca si sovrappongono nella loro sintomatologia fondamentale.

[144] *Ivi*, p. 36.

Fisicamente le due donne reagiscono alla malattia in maniera diversa: Bertha non soffre di crisi convulsive e, per quanto ne sappiamo, non viene piagata da emicranie né da incubi come succede a Fosca (anche se non vi è materiale nel romanzo per confermare o confutare questa affermazione). Le crisi epilettiche di Fosca sono del tutto coerenti con la visione medica del tempo, che legava isteria ed epilessia[145]; anche gli altri sintomi fisici aderiscono all'immagine dell'isterica, in maniera quasi stereotipica nella loro costruzione.

Entrambe le donne manifestano una tendenza a gridare per la loro condizione esistenziale: le urla di Bertha vengono udite da Rochester quando i due sono ancora in Giamaica, dopo che i medici l'hanno dichiarata pazza e l'hanno fatta segregare. Fosca, invece, grida, di solito, durante le sue crisi nervose in un riflesso spontaneo, come si vede nel capitolo XXVII. Le urla di Bertha, invece, sembrano essere legate alla sua condizione di reclusa più che a un'alterazione psichica dolorosa. Analogamente alla sua risata inquietante, i suoni emessi da Bertha possono essere investiti di una qualità ribelle, che definisce la sua personalità come insofferente alle imposizioni oppressive del marito. In questa prospettiva Bertha parrebbe esercitare un controllo sul proprio corpo superiore rispetto a Fosca, in quanto è lei stessa a scegliere di urlare.

Tuttavia, è necessario considerare un ulteriore elemento: la risata di Bertha, il suono più caratteristico della donna e segno della sua instabilità mentale, è, insieme alle grida, l'unica forma di espressione sonora di cui ella sembra disporre. Showalter ha riportato un caso, risalente agli anni '80 dell'Ottocento, di una donna ritenuta isterica che perse la capacità di parlare a causa della sua malattia[146]. La perdita della voce, quindi, può essere considerata un sintomo dell'isteria; sebbene l'esempio di Bertha preceda di qualche decennio questo caso clinico, rafforza, comunque, l'idea di un'involuzione mentale che riconduce la donna a uno stadio precedente alla piena capacità di articolare un discorso coerente.

Sul piano emotivo, invece, la situazione si complica: Fosca è descritta da Giorgio come una donna dall'intelletto elevato, più maschile che femminile, nondimeno, lascia

[145] *Ivi*, p. 8.
[146] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., pp. 155-156.

frequentemente dominare dalle proprie emozioni. Cade in stati di malinconia tali da provocarle un effettivo malessere fisico –come lei stessa riferisce nel primo incontro con Giorgio–, si dimostra impulsiva nelle sue decisioni (segue l'uomo sul treno verso Milano senza preoccuparsi delle conseguenze sociali della loro relazione) e cambia costantemente atteggiamento in base ai suoi sentimenti (quando Giorgio la visita nella sua stanza, desidera dapprima essere baciata come una sorella, poi come un'amante).

L'emotività esasperata la rende imprevedibile e, perciò, inquietante per Giorgio. È questo tratto che, secondo i parametri sociali del tempo, la identifica come folle: l'incapacità di controllare e reprimere l'irruenza dei sentimenti sancisce il suo fallimento rispetto alla donna passiva e silenziosa. In tal senso Fosca potrebbe essere accusata di *moral insanity* tanto quanto Bertha.

Emotivamente Bertha risulta essere più equilibrata, tuttavia, dopo il matrimonio, il suo temperamento «ripened and developed with frightful rapidity[147]», come riferisce Rochester a Jane». Allo stesso tempo è caratterizzata da attributi che la dipingono come superficiale e sciocca: al pari di Blanche Ingram, Bertha usa la propria bellezza e le proprie lusinghe per sedurre Rochester e convincerlo a sposarla. Rochester definisce il suo intelletto «pigmy»[148], criticandone la superficialità.

Le azioni di Bertha oscillano costantemente tra premeditazione e perdita di controllo: attende che la carceriera si addormenti per rubarle la chiave della stanza in cui è rinchiusa, si reca da Rochester per incendiarne il letto, evitando le altre stanze; allo stesso tempo, però, manifesta un'evidente impulsività quando entra nella camera di Jane, indossa il suo velo, lo strappa e lo calpesta.

Entrambe le donne, dunque, mostrano un grado di intelletto normale o elevato, ma sono instabili, mosse dall'incontenibile emozione del momento che si traduce in azioni crudeli e pericolose.

È possibile sovrapporre l'esperienza di Fosca e Bertha, in quanto entrambe vivono profondi sconvolgimenti emotivi provocati dalla presenza o assenza di un uomo, però, mentre nella prima l'emotività in sintomi fisici verificabili (il rifiuto di Giorgio la

[147] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 310: «maturò e si sviluppò con spaventosa velocità».
[148] *Ivi*, pp. 309-310: «di pigmeo».

costringe a letto, il suo allontanamento le provoca una crisi), la seconda subisce una regressione formale e simbolica a uno stato primordiale e animalesco, accentuato dall'impossibilità di esprimersi verbalmente. Entrambe le donne opprimono l'uomo di riferimento, Giorgio e Rochester, proprio perché travolte da sentimenti eccessivi e non mediati dalla ragione.

È, infine, interessante osservare come l'involuzione mentale di Bertha si accompagni a un abbruttimento fisico che trasforma la donna «tall, dark, majestic» nella creatura con «shaggy locks», «purple face» e «bloated features[149]». Al contrario, Fosca afferma di essere nata brutta; la malattia non fa che aggravare una condizione già presente, accentuandone la magrezza e l'aspetto sofferente. Si tratta di una differenza sostanziale nella rappresentazione della follia: la mancanza di bellezza di Fosca è un elemento strutturale della sua identità narrativa e sembra essere la ragione dell'impossibilità di essere amata a sua volta, ovvero il presupposto stesso della follia:

> Tu non sai cosa voglia dire per una donna non essere bella. Per noi la bellezza è tutto. Non vivendo che per essere amate, e non potendolo essere che alla condizione di essere avvenenti, l'esistenza di una donna brutta diventa la più terribile, la più angosciosa di tutte le torture. […] La donna non può mai uscire dalla via che le hanno tracciato il suo cuore e la sua vanità, non può tendere ad altro fine che a quello di piacere e di essere amata (p. 103).

La questione assume una chiara connotazione sociale, in quanto il discorso di Fosca comprende un riferimento alla possibilità concessa agli uomini, anche a quelli brutti, di nutrire ambizioni personali e ottenere comunque soddisfazione nella loro esistenza, opportunità di cui le donne vengono sistematicamente private. Trattandosi, però, di un'opera scritta da un uomo, la condanna indiretta di Fosca alla società si riduce a una semplice accusa alla vanità e ai difetti femminili, perdendo qualsiasi carica polemica.

L'aspetto di Bertha degrada insieme alla sua stabilità mentale. Tale corrispondenza serve per mostrare al lettore come l'impossibilità di controllo dei propri sensi che la donna incarca, in quanto esempio di *moral insanity*, si manifesti anche sul piano fisico,

[149] *Ivi*, pp. 309: «alta, scura e maestosa», 296: «ciocche arruffate», «viso violaceo», «lineamenti gonfi».

come una sorta di punizione divina che altera i suoi tratti somatici, facendole perdere la bellezza, poiché non è stata in grado di governare il proprio eccesso.

Fosca, invece, nasce priva di bellezza, poiché incarna in sé la morte e la malattia; il suo declino mentale appare così essere intrinseco alla sua figura, fin dalla nascita. Da questo punto di vista, Tarchetti sembra rifarsi a testi quali quelli di Lombroso e di altri medici del tempo, che sostenevano che tratti somatici irregolari o deformi fossero evidenze fisiche di instabilità mentale. I dottori erano soliti fotografare prostitute e altre donne ritenute sessualmente deviate per cercare somiglianze nel loro aspetto, correlando deformazioni e squilibri mentali[150].

Mentre l'isteria è esplicitamente menzionata quale causa della condizione di Fosca, in *Jane Eyre* Bertha viene visitata da medici e dichiarata pazza, ma il lettore non riceve ulteriori informazioni sulla diagnosi o sulla cura somministratale. Questo silenzio potrebbe essere motivato dal fatto che Brontë non conoscesse la patologia; tuttavia, all'interno del romanzo il termine isteria, o un suo correlato, ricorre tre volte, sebbene sempre con un'accezione prossima all'uso moderno: senza le implicazioni più serie, associato a instabilità emotiva ed espressione di eccitazione incontrollata[151].

«Hysterics» è il termine utilizzato da Rochester per descrivere la reazione dell'amante Celine quando l'abbandona dopo averla sorpresa con un altro uomo: la parola designa, quindi, un comportamento molto femminile ed eccessivamente emotivo, accompagnato da «screams, […] prayers, protestations, convulsions[152]». In un secondo episodio «hysterical giggling and little shrieks[153]» sono i suoni emessi dalle ospiti di Rochester, uditi da Jane e provenienti dalla stanza in cui l'uomo, travestito da gipsy, intrattiene le donne, predicendo loro il futuro. Anche in questo caso il termine viene associato a una sfera frivola e superficiale.

Il caso più significativo, invece, riguarda il passato di Jane: alla fine del capitolo VII la ragazza, trasferitasi a Lowood, viene punita dal signor Brocklehurst, che la

[150] Vedi J. Wood, *Passion and Pathology in Victorian Fiction*, cit., pp. 30-31.
[151] *Isterismo*, in Vocabolario Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/vocabolario/isterismo/, consultato per l'ultima volta il 19/12/2025.
[152] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 145: «Isterie», «urla, […] preghiere, proteste, convulsioni».
[153] *Ivi*, p. 195: «risatine isteriche e piccoli strilli».

costringe a stare in piedi sopra uno sgabello al centro della stanza per umiliarla davanti alle altre studentesse. Jane avverte con forza l'ingiustizia della situazione, tuttavia, riesce a controllare «the rising hysteria[154]» grazie all'aiuto di Helen Burns, la quale, a differenza delle compagne, le sorride. In questo unico caso l'isteria non è connessa a una situazione frivola, ma a uno sconvolgimento emotivo profondo e soprattutto collegato all'ingiustizia sociale subita, questione che si lega al discorso politico relativo alla limitazione femminile.

Il primo utilizzo del termine è maschile: Rochester che critica l'atteggiamento di Celine; nel secondo e nel terzo caso è Jane a impiegarlo riferendosi ad altre donne o a sé stessa. Si può ipotizzare che l'opinione di Brontë su atteggiamenti frivoli o segnati da una perdita di controllo non sia molto indulgente, soprattutto con il proprio sesso.

L'autrice non utilizza il termine isteria per descrivere Bertha. Ciò potrebbe dipendere dalla volontà di caricare la donna folle di tratti riconducibili al modello della *moral insanity*, concentrando così l'attenzione su una responsabilizzazione maggiore del personaggio. Se la giovane Jane è capace di controllare "l'isteria crescente" tramite il giusto modello di comportamento, rappresentato da Helen Burns, allora anche Bertha avrebbe potuto esercitare un analogo controllo.

Un elemento che connette direttamente la patologia di Fosca a quella di Bertha è la devianza emotiva e sessuale delle due donne, sintomo connesso all'idea stessa di isteria: tra XVIII e XIX secolo si diffonde la convinzione che la pulsione sessuale possa scatenare disturbi mentali e che essa stessa costituisca l'origine della malattia[155]. In tale prospettiva le donne risultavano sempre problematiche all'occhio del medico, poiché l'affermazione della propria sessualità rappresentava un'imperdonabile violazione delle norme sociali e poteva far sì che venisse tacciata di isteria. D'altra parte, la repressione dell'impulso era considerata dannosa, in quanto l'eccesso di energia sessuale non espresso avrebbe potuto trasformarsi in patologia [156]. In ogni caso la donna sembrava condannata alla follia.

---

[154] *Ivi*, p. 65: «l'isteria crescente».
[155] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., p. 73.
[156] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p. 92.

Nonostante l'assenza di una diagnosi esplicita da parte dell'autrice, non è difficile immaginare che un medico avrebbe potuto dichiarare Bertha isterica; dopotutto la risata incontrollata, l'instabilità emotiva, l'esagerazione e la seduttività erano considerati sintomi tipici della patologia. In aggiunta, la donna è definita «cunning and malignant[157]», attributi che la letteratura collegava alla donna isterica, ritenuta capace di mutare costantemente atteggiamento e sintomi per ingannare il medico o, nel contesto del romanzo, il marito.

Ciò che lega direttamente Bertha all'isteria, però, è l'elemento ritenuto più sconveniente per una donna del XIX secolo (e non solo): l'espressione di una volontà sessuale. «Uncontrolled sexuality seemed the major, almost defining symptom of insanity in women[158]» e se era la società patriarcale a stabilire cosa era legittimo manifestare pubblicamente, allora la volontà sessuale era parte integrante di questa sfera di controllo. Il paradosso promosso dalla fisiologia e dalla psicologia del tempo era, appunto, la riduzione della donna alla sua mera funzione di moglie e madre, accompagnata, però, dalla negazione della sua sessualità o dall'imposizione di rigide norme da trasformare pulsioni ritenute normali in un uomo in colpe morali nella donna.

Nel romanzo la questione non è mai esplicitata, probabilmente perché a descrivere le propensioni di Bertha è Rochester, il quale evita di impressionare la virginale Jane con allusioni alla sfera sessuale. Inoltre, la tematica era sicuramente ritenuta sconveniente per un'autrice – elemento che contribuì allo scandalo seguito alla rivelazione dell'identità femminile celata dietro lo pseudonimo di Currer Bell. Tuttavia, gli indizi disseminati nel testo consentono di leggere tra le righe e comprendere: Bertha è caratterizzata da una sessualità intensa che il marito non riesce a sodisfare. L'uomo parla delle «giant propensities» della moglie e di come lo abbia «dragged me through all the hideous and degrading agonies which must attend a man bound to a wife at once intemperate and unchaste[159]». Rochester sembra inoltre alludere a una possibile inclinazione adultera

[157] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 313: «astuta e maligna».
[158] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 74.
[159] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 310: «enormi propensioni», «mi trascinò attraverso tutte quelle agonie odiose e degradanti che deve sopportare un uomo legato a una moglie allo stesso tempo intemperante e impudica».

di Bertha, definendola «Indian Messalina[160]»; dalla sua ricostruzione emerge la convinzione che la donna, a causa della sua presunta depravazione, possa spingersi fino al tradimento.

L'isteria di Bertha sembra, quindi, sfociare direttamente nella ninfomania, altra patologia frequentemente associata, nella cultura medico-scientifica ottocentesca, all'instabilità mentale femminile[161], in quanto ritenuta all'origine di comportamenti osceni e non conformi all'ideale del "gentil sesso". In questo caso il collegamento tra la follia di Bertha e i presupposti della *moral insanity* risulta ancora più evidente: l'aspetto sessuale rimane l'ambito primario su cui una donna dovrebbe esercitare controllo. La sessualità diviene il vero problema, ciò che davvero necessita di un maggiore repressione

Nel caso di *Fosca* la sessualità non è mai una questione esplicita, tuttavia, anche qui, la donna viene caratterizzata da comportamenti che denotano una passione estrema e incontrollata, sintomo tipico della sintomatologia isterica. Fosca prova emozioni molto forti, che le fanno dimenticare le norme sociali. I sintomi fisici, come le emicranie e le crisi convulsive, sono anormali, ma anche comprensibili in chiave patologica; però, l'attaccamento a Giorgio, e in precedenza ad altri, non può che essere considerato un comportamento sociale distorto, segno di squilibrio, come nel caso di Bertha.

Particolarmente significativo è il sentimento provato per la compagna di collegio: sebbene le implicazioni non vengano mai chiarite, vi sono elementi sufficienti per ipotizzare un amore unilaterale di tipo lesbico. Tale attaccamento appare eccessivo e malsano proprio in quanto rivolto a un'altra donna. È Freud a connettere isteria e bisessualità, quindi il rifacimento è relativo a un periodo successivo alla composizione del romanzo; in ogni caso la perversione sessuale rimane significativa, in quanto «the hysteric identifies with members of both sexes, cannot choose one sexual identity[162]». La confusione sessuale di Fosca comporta un rifiuto totale da parte del mondo, non solo

[160] *Ivi*, p. 315: «Messalina indiana».
[161] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 74.
[162] *Ivi*, p. 160: «l'isterica si identifica con entrambi i sessi, non può scegliere una sola identità sessuale».

degli uomini. La sua reazione (la malattia e il deperimento) può apparire estrema, ma non è nient'altro che il sistema messo in atto per tutto il testo: il rifiuto da parte della persona amata provoca uno sconvolgimento mentale che fa deperire il suo fisico. La situazione implica anche una certa instabilità e indecisione, fattore reso narrativamente attraverso il suo costante cambio di idee.

Il fatto che poi la donna sia brutta peggiora la situazione: l'impossibilità di vedere l'amore corrisposto provoca in Fosca crisi emotive ancora più forti e scatena in lei episodi di cosiddetta malinconia, che minano fortemente il suo spirito.

La prima dichiarazione d'amore che Fosca fa a Giorgio e la conseguente depressione in cui cade dopo il rifiuto sono una prova di questa esasperazione emotiva. La dinamica del capitolo XIX mostra la repulsione di Giorgio di fronte a un sentimento percepito come oppressivo: la donna vuole restargli accanto, mentre lui, rispettoso delle norme sociali e timoroso di provocare una nuova crisi con il rifiuto, non può allontanarla:

> Quella sua costanza, quel difetto di amor proprio che mi pareva scorgere nel suo carattere, quell'ostinazione a volermi imporre il suo affetto, fecero sì che io la vedessi sotto un aspetto ancora più triste di quanto non me la avesse già fatta vedere la sua bruttezza. Ne fui offeso e disgustato (p. 68).

Nel capitolo XL Giorgio, aiutato dal medico, parte per Milano con l'intenzione di abbandonare Fosca; la donna, venuta a conoscenza del proposito, lo segue sul treno. La situazione, osservata dall'esterno, potrebbe apparire come una fuga d'amore, circostanza molto grave, poiché in questo modo Fosca conferma al mondo la sua relazione illecita con Giorgio. L'uomo, tuttavia, non è assolutamente mosso dagli impulsi estremi a cui Fosca sembra disposta ad arrivare per testimoniare il proprio sentimento; al contrario, si dimostra rassegnato e soprattutto spaventato dalla determinazione della donna, che ha compreso di stare per essere lasciata senza una parola di congedo:

> Gli occhi di tutti i passeggeri si rivolsero verso di lei con aria mista di compassione, di spavento e di meraviglia. Io stesso non l'aveva mai veduta sotto un aspetto sì spaventoso. Se la sorpresa, se il terrore non mi avessero reso

> impossibile il pensarci tosto, sarei stato ancora in tempo a discendere con lei dalla vettura (p. 151).

Nonostante la paura scatenata dalle azioni azzardate di Fosca, Giorgio non si astiene dal ricondurre il gesto una dimensione di irrazionalità: «A che cosa ci hanno condotto le vostre follie!» (p. 153). Il termine "follie" ricorre più volte nel romanzo per descrivere i capricci di Fosca, come quando costringe Giorgio a ripeterle frasi affettuose, simulando un dialogo tra amanti autentici. Si tratta di una parola usata in senso quasi svalutativo, analogo all'uso di isteria in *Jane Eyre*, per ridurre la passione femminile a un sinonimo di infantilità e frivolezza femminile. Fosca stessa coglie questo fatto con fastidio: «È la seconda volta che usate quella parola "follie". Credeva che almeno del mio cuore non avreste mai potuto dubitare» (p. 154).

Diversamente da quanto accade con la moglie di Rochester, caratterizzata da un appetito sessuale incontenibile, Fosca incarna una dinamica più tipica dell'isteria: la sessualità repressa, che comporta sintomi fisici e mentali. Secondo i medici dell'Ottocento la soluzione alla condizione stato in cui si trova Fosca sarebbe nell'appagamento del desiderio (attraverso l'azione del marito e di lui soltanto) [163]. Tuttavia, proprio perché brutta, Fosca è destinata a rimanere nella sua condizione. Ciò che la differenzia da altre pazienti isteriche è il fatto che non guarisce dopo la notte di passione con l'amato; anzi, vede un repentino peggioramento delle sue condizioni fino alla morte. Il decesso si può attribuire alla volontà dell'autore di concentrarsi sul personaggio di Giorgio: a quel punto della trama l'uomo è già contaminato dall'isteria, il ruolo di Fosca si è compiuto e non ha più senso tenerla in vita.

In sintesi, ciò che distingue la donna normale da quella isterica è soprattutto la modalità con cui essa esplicita i sentimenti e le pulsioni ritenuti eccessivi. Allo stesso modo tutto dipende da ciò che un uomo ritiene conforme alle convenzioni sociali, che può scegliere di ignorare o di far rispettare. Se Fosca fosse stata bella e Giorgio l'avesse amata, una fuga insieme sarebbe stata apprezzata e il gesto della donna non

[163] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., pp. 300-301.

sarebbe stato considerato una "follia". Se Rochester non si fosse stancato di Bertha, la sua sessualità non sarebbe mai stata vista come qualcosa di negativo.

Come dimostrano le lunghe descrizioni delle patologie mentali delle prostitute indagate da Lombroso e Ferrero, il confine tra sanità e isteria femminile appare spesso determinato dall'autorità interpretativa maschile.

IV.2 Genetica e influsso

Showalter nota che nell'Ottocento il numero di donne dichiarate pazze era nettamente superiore a quello degli uomini, mentre nei secoli precedenti la tendenza risultava inversa, come attesta anche la rappresentazione artistica del tempo, che privilegiava il malato di mente maschile. L'autrice parte da questo dato per individuare la diffusione esponenziale della cosiddetta "female malady", altro nome attribuito all'isteria, in quel periodo, in cui la patologia viene femminilizzata. La donna diventa così il soggetto privilegiato, su cui vengono proiettati sintomi che richiedevano il supporto e la guida maschile per essere curati[164].

Nel tempo numerosi medici hanno provato a spiegare le cause e in molti hanno concordato, sulla scorta della teoria di Darwin, sul fatto che l'isteria dovesse avere origine ereditaria, predisposizione trasmissibile di genitore in figlio o, per meglio dire, di madre in figlia. Si credeva inoltre che questa inclinazione potesse evolversi in patologia conclamata se alimentata da comportamenti non controllati dal soggetto affetto o da altri, soprattutto nella donna, la quale, era convinzione comune, è più vulnerabile alle alterazioni della psiche:

> Esiste in concreto un tipo di organismo femminile in sé e per sé tarato, degenerato e insensibile ai valori tipici della donna, che esso, per sua natura, non possiede; è in generale su questo campione di costituzione ereditaria che si instaurano le manifestazioni più gravi dell'isteria[165].

[164] E. Showalter, *The Female Maldy*, cit., pp. 52 e 104.
[165] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., p. 56.

Questa impostazione consolidò una separazione netta tra i sani e i malati, producendo una gerarchia delle parti che aggiunse un'ennesima tara sociale al carico di vergogna e senso di inappartenenza provato dalle donne rinchiuse nei manicomi.

Con Darwin la malattia mentale diventò sintomo di un «evolutionary reversal, a regression to a lower nature[166]». La donna folle appariva corrotta in partenza, perché i germi della follia le erano trasmessi ancora prima che sapesse pensare razionalmente. L'isteria, allora, finì per divenire sinonimo di deviazione morale, cattiveria e comportamenti scorretti:

> L'isteria è solo una sovrastruttura di un interiore «abito malvagio». Per questo motivo si spiegano i contatti frequenti fra tale psiconevrosi, la criminalità e la prostituzione, comportamenti che segnalano l'interiore cattiveria e l'assenza di moralità di questo tipo di donna[167].

Alla luce di tale quadro teorico, risulta coerente che le due figure femminili qui analizzate siano detestate dai protagonisti maschili e infine punite con la morte. Nel caso di Fosca la punizione si configura anche attraverso la sterilità, ossia mediante la negazione del ruolo biologico fondamentale che la società le assegna; nel caso di Bertha, attraverso l'abbruttimento fisico e la perdita dell'attrattiva che le aveva consentito di contrarre matrimonio, altro compito socialmente attribuito alla donna.

La tara genetica teorizzata dai medici è rintracciabile sia in *Jane Eyre* che in *Fosca*, nel primo testo in maniera esplicita, nel secondo, invece, attraverso indizi che emergono, in particolare, dall'interpretazione che Giorgio ha dell'amore.

Come accennato, la figura di Bertha è investita di un forte elemento razziale, riconducibile alla gerarchia evolutiva di Darwin: essendo figlia di una creola, dunque potenzialmente mulatta o, in ogni caso, appartenente a una società corrotta socialmente e moralmente dall'unione con persone di colore[168] –Bertha risulta già pervertita dalle sue origini miste. La situazione peggiora quando si viene a sapere di ciò che comporta

---

[166] E. Showalter, *The Female Maldy*, cit., p. 106: «inversione evoluzionistica, una regressione a una natura più bassa».
[167] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., pp. 55-56.
[168] R. Watson, *Images of Blackness*, cit., pp. 465-466.

il suo retaggio matrilineare dalle parole di Rochester: «My bride's mother […] was […] mad, and shut up in a lunatic asylum. There was a younger brother, too; a complete dumb idiot. The elder one, whom you have seen […] will probably be in the same state one day[169]». Il giudizio dell'uomo, e per estensione della voce autoriale, è categorico: Bertha, Richard e il terzo fratello sono destinati alla pazzia, poiché la madre ha trasmesso loro direttamente la patologia. Bertha e il fratello minore ne sono già stati sopraffatti, mentre Richard, il maggiore, appare ancora relativamente sano, nonostante Rochester ne sottolinei l'insicurezza, la dipendenza affettiva e la debolezza mentale, tratti incompatibili con l'ideale virile vittoriano.

Per gli stessi motivi per cui la personalità di Bertha risulta inaccettabile a Rochester, in quanto opposta all'ideale dell'angelo del focolare, Richard Mason viene disprezzato per la sua passività e fragilità. L'uomo, infatti, assume un ruolo tradizionalmente femminile nel capitolo XX: tenta il dialogo con la sorella, viene ferito gravemente e necessita dell'intervento di Rochester, diventando la donzella in difficoltà, mentre Jane è chiamata per vegliare su di lui. Le parole di Rochester ne rivelano il disprezzo: «Don't be so overcome, man: bear up![170]». Ancora, dopo l'arrivo del medico con un antidolorifico: «Drink, Richard: it will give you the heart you lack, for an hour or so[171]».

Anche nel momento in cui interrompe il matrimonio tra Rochester e Jane, Mason agisce in modo passivo, affidandosi a un avvocato e restando in silenzio a osservare la scena, comportamento che Rochester stigmatizza apertamente: «I inform you that she is my wife, […] sister of this resolute parsonage, who is now, with his quivering limbs and white cheeks, showing you what a stout heart men may bear. Cheer up Dick! – never fear me! – I'd almost as soon strike a woman as you[172]». L'ostilità di Rochester

[169] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 309: «La madre della mia sposa […] era […] pazza, e rinchiusa in un manicomio. C'era ancore un fratello minore; un completo idiota. Il maggiore, che tu hai conosciuto […] probabilmente sarà nello stesso stato un giorno».
[170] *Ivi*, p. 211: «Non lasciarti sopraffare, uomo: sopporta!».
[171] *Ivi*, p. 215: «Bevi, Rochard: ti darà il coraggio che ti manca, per un'ora o giù di lì».
[172] *Ivi*, p. 295: «Vi informo che è mia moglie, […] sorella di questo risoluto personaggio, che ora, con le sue membra tremanti e le guance pallide, vi mostra quale saldo cuore possa avere un uomo. Rallegrati Dick! – non temermi – colpirei una donna prima di colpire te».

non deriva soltanto dai legami familiari, ma soprattutto dall'incapacità di Richard di incarnare il modello di mascolinità dominante.

Nonostante questi esempi provino l'inevitabilità del sopraggiungere della follia ereditaria, questo non comporta l'assenza di responsabilità della persona affetta. Shuttleworth insiste sull'unione tra «idea of inherited taint with the notion of personal responsibility[173]»: Brontë promuove, attraverso la sua eroina, l'autocontrollo come rimedio per la *moral insanity* che affligge Bertha, la quale non solo ha in sé i geni della malattia, ma riproduce il comportamento della madre: «Her mother, the Creole, was both a mad woman and a drunkard! […] Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points[174]».

La scelta di parole non appare casuale: il verbo "ha copiato" suggerisce l'assenza di tolleranza di Brontë, in quanto dipinge la malattia mentale come una scelta, non una complicazione ereditaria inevitabile. La follia viene rappresentata in modo duplice: come una tara ereditaria, attestata dal coinvolgimento di tutti e tre i Mason, ma anche come un motivo di vergogna personale, perché il soggetto malato ha scelto di sprofondare nella propria condizione.

Associando Antoinetta Mason all'alcolismo, Brontë rielabora un'esperienza familiare attraverso il fratello Branwell e intensifica la colpevolizzazione femminile. La madre, infatti, non solo si abbandona alle proprie inclinazioni, ma trasmette alla figlia un modello deviato, infrangendo lo stereotipo della moglie e madre ideale, pronta a sacrificare i propri desideri per il bene della famiglia.

Per quanto riguarda l'esempio paterno, sembra che Richard ne sia completamente sprovvisto. L'uomo non compare mai nel romanzo al di là del suo nominativo e del resoconto di Rochester della sua parte nell'inganno per fargli sposare Bertha. L'assenza di un padre potrebbe spiegare il comportamento passivo, indeciso e dipendente dagli altri che Mason manifesta nel romanzo. Anche in questo caso, quindi, la colpa

[173] S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë*, cit., p. 166: «l'idea di una contaminazione ereditaria con la nozione di responsabilità personale».
[174] C. Brontë, *Jane Eyre*, cit., p. 295: «Sua madre, la creola, era sia una pazza che un'ubriacona! […] Bertha, come una figlia obbediente, ha copiato la madre in entrambi i punti».

del suo carattere è da attribuirsi ad Antoinetta che ha provocato la corruzione del figlio non tramite l'alcol e la dissoluzione, ma attraverso il suo influsso femminile.

A rafforzo della teoria per cui l'incapacità di mantenere l'autocontrollo porta allo sviluppo di quel seme di pazzia trasmesso geneticamente da un genitore corrotto, vi sono ancora le parole di Rochester: «*My wife* was mad – her excesses had prematurely developed the germs of insanity[175]». Questa affermazione ribadisce l'impossibilità di sfuggire alla propria tara genetica; al massimo è possibile contenere i danni ma, come Rochester prevede per Richard Mason, prima o poi la follia finirà per distruggere la mente di tutti coloro che ne sono affetti. Nel caso di Bertha questo è semplicemente avvenuto prima del tempo.

Come anticipato, il caso di Fosca è meno esplicito. All'interno del romanzo non vi sono accenni a ereditarietà della patologia e, dal poco che viene esplicitato, possiamo intendere che né il padre, e soprattutto, né la madre di Fosca soffrissero di disturbi mentali. Tuttavia, l'opinione di Giorgio può offrire uno spunto di riflessione interessante. Nella prima parte del romanzo, quando Fosca non è ancora apparsa, il narratore riflette sulla relazione con Clara ed esplicita la propria opinione sulla vita coniugale: «Il matrimonio è l'unione di due creature che si tollerano, e si amano qualche volta di amicizia, mai l'unione di due anime che si amano perennemente di amore» (p. 38). L'affermazione potrebbe essere vista semplicemente come una giustificazione della sua relazione adulterina con Clara; tuttavia, acquista un nuovo significato quando Fosca descrive il rapporto tra i suoi genitori: «Mio padre e mia madre mi adoravano, e si adoravano. […] Si erano fatti all'amore diciassette anni prima di sposarsi» (p. 102). Pare, quindi, che i genitori di Fosca si siano sposati per amore sincero, un sentimento conservato per anni, tant'è che, quando il padre muore indigente e con il cuore spezzato per la condizione della figlia, la madre, «che non era vissuta che per lui» (p. 118), lo segue nella tomba.

La passione che presiede alla nascita di Fosca può essere interpretata come la matrice della sua disposizione a sentimenti eccessivi, come lei stessa ammette: «L'amore

[175] *Ivi*, p. 310: «*Mia moglie* era pazza – i suoi eccessi avevano prematuramente sviluppato i germi della follia».

doveva essere il mezzo e lo scopo di tutta la mia esistenza» (p. 104). Anche Giorgio sottolinea l'intensità delle sue emozioni, ponendole in contrasto con quelle, più misurate, di Clara: «Nessun'altra avrebbe potuto amare più intensamente. Lo stesso affetto di Clara non era né sì assoluto, né sì profondo; non aveva né la forza, né l'abbandono, né la continuità, né la voluttuosa mollezza del suo». Nonostante queste parole, Giorgio non mostra reale apprezzamento; poco dopo, infatti, precisa: «La natura di Fosca era stata in ciò privilegiata. Se il cielo le aveva negato la bellezza, lo aveva fatto per temperare, col difetto di questa, l'esuberanza pericolosa di quella» (p. 125). Non vi è alcun elogio per l'intensità del suo amore, che viene, invece, disprezzato proprio in ragione di lei.

Per contro, le emozioni di Giorgio risultano legittimate, provando nuovamente l'esistenza di un doppio standard che separa l'esperienza femminile da quella maschile: «Le grandi cose sono estreme – le grandi anime adorano o odiano» (p. 24) afferma di sé stesso il narratore in apertura del romanzo.

Il matrimonio sembra essere, per Tarchetti, un'unione unicamente fondata su un accordo pragmatico. Il caso di Clara risponde a questo modello: sposata, molto giovane, a un uomo per lei indifferente, ha successivamente riversato tutto l'affetto sul figlio, rispondendo ai canoni femminili del suo tempo. L'amore che Giorgio dichiara di nutrire per lei è possibile poiché extraconiugale, appartenente a una sfera alternativa rispetto alla concezione matrimoniale suggerita.

Fosca, nata dall'unione di due persone innamorate, eredita, invece, una propensione al sentimento totalizzante e distruttivo, che si traduce in malattia fisica, e la sua bruttezza, impedendole di essere corrisposta, acuisce tale tensione. Non a caso l'esperienza sessuale con Giorgio nel capitolo XLVIII, dopo anni di repressione, la conduce alla morte, esito coerente con le teorie sulla "follia isterica", secondo cui l'eccitazione sessuale poteva aggravare un sistema nervoso già compromesso[176]. Sia la repressione sessuale che lo sfogo della propria passione sono deleterie per Fosca. La contraddizione è solo apparente: la letteratura medica dell'epoca proponeva diagnosi spesso

[176] G. Roccatagliata, *L'isteria*, cit., p. 20.

inconciliabili, costruendo un'immagine femminile intrinsecamente incoerente. L'unico elemento costante era il collegamento alla sfera sessuale, sempre percepita come corrotta.

Sorprende, allora, che Tarchetti non insista su una chiara origine genetica della malattia di Fosca, considerando l'accuratezza con cui ne descrive i sintomi più conosciuti, tra cui l'isteria convulsiva associata alla malinconia d'amore[177]. Probabilmente l'omissione risponde all'esigenza di favorire una sovrapposizione tra Giorgio e Fosca – e, per estensione, tra Giorgio e l'autore stesso. Dopotutto l'autobiografismo che permea il romanzo trova compimento nella rappresentazione di un protagonista che può assumere il ruolo di vittima solo attraverso la contaminazione da parte di un agente esterno.

Chiarita la tara biologica, è necessario esaminare il rapporto tra Fosca e la madre. Esattamente come nel caso di Bertha e Antoinetta, la relazione è determinante per comprendere l'evoluzione della malattia. Se Bertha riproduce il modello materno fino all'alcolismo, la madre di Fosca può essere letta come un esempio in negativo: ha amato il marito intensamente, fomentando la propensione per sentimenti esagerati nella figlia. Tuttavia, è più significativa l'azione della donna, che Fosca racconta nella lettera del capitolo XXX, quando, da ragazzina, si invaghì di un uomo di quarant'anni. Il primo istinto della madre fu quello di allontanare l'uomo da casa, credendo di agire nell'interesse della figlia. Così facendo, però, ha rimosso il problema alla radice, scatenando nella figlia un senso di vergogna per un impulso a lei ancora incomprensibile. Ne deriva il consolidamento della convinzione di non poter essere amata.

La situazione richiama i casi esaminati da Showalter relativi all'emergere di sintomi isterici nelle adolescenti vittoriane, spesso in coincidenza con la prima mestruazione. L'assenza di un'educazione sessuale esplicita lasciava le ragazze sole di fronte ai cambiamenti corporei, producendo vergogna e disorientamento; tali crisi venivano interpretate dai medici come prime manifestazioni di isteria[178]. In entrambi i contesti le giovani erano lasciate in balia ai cambiamenti fisiologici o emotivi, senza alcun supporto adeguato, interiorizzando l'idea di una propria intrinseca anomalia.

[177] *Ivi*, p. 55.
[178] E. Showalter, *The Female Malady*, cit., p. 56.

Fosca riconosce che «l'affetto che mia madre aveva per me la rendeva sì cieca a' miei difetti, che l'educazione che ella mi diede fu affatto impotente a correggermene» (p. 102). L'amore materno non si traduce in comprensione: come Giorgio rimane indifferente al racconto del suo passato e come Bertha è privata di una voce intelligibile, anche Fosca si scontra con l'impossibilità di essere realmente ascoltata.

Le isterie di Bertha e di Fosca divergono sul piano sintomatologico, ma condividono il radicamento nella sfera sessuale, espressa o repressa, e nel senso di vergogna imposto dalla società. La prima è isterica in quanto ninfomane, incompatibile con l'ideale vittoriano, e il suo peggioramento coincide con l'insoddisfazione delle proprie pulsioni. È impossibile determinare dal testo se la madre di Bertha avesse istruito la figlia a proposito del suo sistema riproduttivo; tuttavia, è significativo che l'apparizione della follia avvenga dopo il matrimonio, nel momento della scoperta della sfera sessuale. Fosca rappresenta l'isterica repressa: privata della possibilità di essere desiderata, vede la propria condizione aggravarsi in esplosioni emotive giudicate sconvenienti. In entrambi i casi, la combinazione di predisposizione ereditaria e formazione ricevuta conduce a un destino senza redenzione.

Resta da considerare la rappresentazione dell'isteria maschile in *Fosca*. I sintomi di Giorgio richiamano quelli della protagonista; l'autore stesso aveva progettato di narrare la storia di un uomo isterico. Giorgio parla della «stessa malattia» (p. 146), mentre il medico ne minimizza la natura epilettica, attribuendola a debolezza nervosa: «questi accessi non hanno alcun carattere epilettico, la vostra debolezza li alimenta, la forza che riacquisterete guarendo li farà cessare» (p. 196).

L'assenza dell'utero – ritenuto per secoli sede dell'isteria – non impedisce, tuttavia, la diagnosi in ambito maschile. La patologia nella sua forma maschile sorse nel XX secolo, in quanto, durante e dopo la Prima guerra mondiale, si vide l'insorgere di problematiche mentali (oggi normalmente associate al disturbo da stress post traumatico) tra i soldati. L'uomo che devia dall'ideale virile, pronto a sacrificarsi per la patria e indifferente alla morte attorno a sé[179], viene medicalizzato.

[179] *Ivi*, pp. 167-194.

Da questo punto di vista anche Richard Mason risulta carente di attribuiti mascolini e quindi folle.

Già nel XIX secolo circolava la nozione di isteria maschile, ma era un'idea molto meno diffusa. Nel 1828 la variante maschile era già studiata e tra i sintomi figuravano repressione sessuale e frustrazione nonché un comportamento femmineo; nello specifico l'uomo isterico era considerato: «Simple, emotional, unthinking, passive, suggestible, dependent, and weak[180]».

La malattia di Giorgio è confermata nel romanzo, ma più interessante è la modalità di contagio, una situazione che nella seconda metà del XIX secolo è conosciuta come «isteria traumatica nel maschio[181]», la presenza di un evento particolarmente sentito nel passato. In Tarchetti è l'incontro con Fosca il trauma scatenante per Giorgio. Egli è «nato con passioni eccezionali» (p. 13), ma non vi sono prove dell'esistenza della stessa tara genetica di Fosca e Bertha: la madre è evocata come figura devota e accudente, il padre rimane assente.

In conclusione, pur descritta attraverso la sintomatologia tipica dell'isteria, Fosca trascende progressivamente tale definizione clinica per assumere una funzione simbolica: non più soltanto donna isterica, ma incarnazione di un principio mortifero, una presenza assimilabile a Thanatos nella sua dimensione distruttiva, dal quale Giorgio non può sottrarsi.

[180] *Ivi*, pp. 172, 175: «Semplice, emotivo, sconsiderato, passivo, suggestionabile, dipendente, e debole».
[181] F. Ruchin, *Iginio Ugo Tarchetti*, cit., p. 43.

Conclusione

Come già ricordato, l'elenco dei sintomi attribuiti all'isteria è lungo e contraddittorio. Nel corso dei secoli migliaia di donne sono state ritenute pazze proprio perché il loro comportamento era incomprensibile a coloro che le osservavano, secondo una prospettiva troppo spesso condizionata dal pregiudizio sociale. Ciò che della realtà filtra nella letteratura e arriva fino a noi restituisce un'immagine a tratti superficiale, a tratti interessante di come fosse percepita questa malattia mentale in un'epoca in cui la psiche umana veniva indagata ma non sempre capita.

Opere come queste permettono di intravedere il delicato equilibrio che l'autore o l'autrice devono mantenere nella costruzione di personaggi credibili e, allo stesso tempo, funzionali alla risoluzione del romanzo. Infatti, l'esistenza della storia in sé comporta sla presenza di un filtro inevitabile: il punto di vista dello scrittore, il quale attribuisce ai propri personaggi connotazioni positive o negative in relazione al ruolo che essi sono chiamati a svolgere.

Fosca e Bertha non possono essere altro che figure funzionali alla parte loro attribuita; di conseguenza, non vivono mai un percorso di redenzione. Le loro sofferenze vengono sistematicamente subordinate a quelle di Giorgio o Jane, il loro punto di vista resta marginale, sacrificato a favore di quello dei protagonisti.

Con questo elaborato si è tentato di fare luce proprio su tale dinamica: il modo in cui la narrazione pregiudica le due donne, rendendole minacciose ancora prima della loro effettiva introduzione e costruendo attorno a loro un sistema oppositivo nel quale risultano inevitabilmente manchevoli. Ne deriva un silenziamento che le confina in una posizione subalterna e le carica di valenze allegoriche spesso prevedibili, talora scivolando in tratti di misoginia e di razzismo.

Entrambe sono, dunque, fittizie nella loro costruzione stereotipica; tuttavia, hanno anche una solida corrispondenza con la realtà: sintomi e situazioni già documentati, esposti nei manuali di medicina dell'epoca, e parallelismi che attraversano stati e contesti culturali diversi. Proprio attraverso queste descrizioni si può osservare come i due

scrittori mantengano un saldo ancoraggio nel mondo reale, senza limitarsi a una pura elaborazione fantastica funzionale ai propri intenti autoriali.

In questa sede si è cercato di analizzare la costruzione di Fosca e Bertha tramite gli occhi dei loro autori, ovvero interrogandosi sul motivo per cui sono descritte isteriche o folli, assimilate a un teschio o presentate come figlie di donne creole, ma anche tramite la prospettiva di un lettore moderno, distante dai costumi e dalle categorie interpretative del XIX secolo e dotato di una più articolata consapevolezza psicologica. In questo modo si è voluto dare nuova attenzione a queste due donne, cercando significato nelle parole non dette o trascurate.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Dublino, Collins Classics, 2010.
- Tarchetti, Igino Ugo, *Fosca*, a cura di G. Rosa, Milano, Feltrinelli, 2024.

Bibliografia secondaria

- Bàrberi Squarotti, Giorgio, *Dall'anima al sottosuolo*, Ravenna, Longo, 1982.
- Caesar, Ann, *Construction of Character in Tarchetti's Fosca*, in *The Modern Language Review*, gennaio 1987, Vol. 82, No. 1.
- Cavalli Pasini, Annamaria, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1982.
- Clarke, Micael M., *Brontë's "Jane Eyre" and the Grimms' Cinderella*, in *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 40, No. 4.
- Coda, Elena, *La cultura medica Ottocentesca nella Fosca di Igino Ugo Tarchetti*, in *Lettere Italiane*, luglio–settembre 2000, Vol. 52, No. 3.
- Ghidetti, Enrico, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2ª ed., New Haven–London, Yale Nota Bene / Yale University Press, 2000.
- Gilman, Sander L., *Difference and Pathology*, New York, Cornell University Press, 1985.
- Gioanola, Elio, *Clara e Fosca: Eros e Thanatos nell'ultimo romanzo di Tarchetti*, in *Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura*, San Salvatore Monferrato, 1976.

- Gordon, Lyndall, *Charlotte Brontë, una vita appassionata*, Roma, Fazi Editore, 2016.
- Hoffman, Baruch Elaine, *The Feminine "Bildungsroman": Education through Marriage*, in *The Massachusetts Review*, Estate 1981, Vol. 22, No. 2.
- Lombroso, Cesare; Ferrero, Guglielmo, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Bologna, Et al. Edizioni, 2009.
- Miller, Lucasta, *The Brontë Myth*, Londra, Vintage, 2002.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Norton Critical Edition, a cura di J. L. Raiskin, New York, W. W. Norton & Company, 1999.
- Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria, il mito del male del XIX secolo*, Napoli, Liguori Editore, 2001.
- Ruchin, Francesco, *Iginio Ugo Tarchetti. Anatomia di un'anima*, Prato, Pentalinea, 2011.
- Shuttleworth, Sally, *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge, Cambridge Institute Press, 1996.
- Villa, Edoardo, *Il sodalizio Tarchetti-Farina e il capitolo XLVIII di Fosca*, in *Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura*, San Salvatore Monferrato, 1976.
- Warhol, Robyn R., *Double Gender, Double Genre in Jane Eyre and Villette*, in *Studies in English Literature, 1500–1900*, Autunno 1996, Vol. 36, No. 4.
- Watson, Reginald, *Images of Blackness in the Works of Charlotte and Emily Brontë*, in *CLA Journal*, 2001, Vol. 44, No. 4.
- Wood, Jane, *Passion and Pathology in Victorian Fiction*, New York, Oxford University Press, 2001.

Sitografia

- Ancestry, https://www.ancestry.it/first-name-meaning/jane.

- *Isterismo*, Vocabolario Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/vocabolario/isterismo/.
- Scalessa, Gabriele, *Tarchetti Igino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. 95, https://www.treccani.it/enciclopedia/igino-tarchetti_(Dizionario-Biografico)/.
- Vegetti Finzi, Silvia, *Isteria*, in Enciclopedia Treccani: *Universo del Corpo*, Istituto della Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/isteria_(Universo-del-Corpo)/.