

Progetto Manuzio



Giovanna Rosa

**Identità di una metropoli
La letteratura della Milano moderna**



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Identità di una metropoli: la letteratura della Milano moderna

AUTORE: Rosa, Giovanna

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'autrice e la casa editrice Aragno che hanno concesso i diritti di pubblicazione elettronica del testo

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: "Identità di una metropoli: la letteratura della Milano moderna",
di Giovanna Rosa;
collezione Zapping;
Nino Aragno Editore;
Torino, 2004

CODICE ISBN: 88-8419-149-1

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 11 marzo 2007

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

- 0: affidabilità bassa
- 1: affidabilità media
- 2: affidabilità buona
- 3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:
Clelia Mussari, clelia.mussari@fastwebnet.it

REVISIONE:
Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

PUBBLICATO DA:
Claudio Paganelli, paganelli@mclink.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/sostieni/>

GIOVANNA ROSA

Identità di una metropoli

La letteratura della Milano moderna

nino aragno editore

© 2004 Nino Aragno Editore

sede legale corso
Vittorio Emanuele II, 68 - 10121 Torino

sede operativa
via Vittorio Emanuele III, 37 - 12035 Racconigi

ufficio stampa
telefono 02 34592395 e fax 02 34591756

e-mail: aragno.editore@brainy.it
sito internet: www.ninoaragnoeditore.it

IDENTITÀ DI UNA METROPOLI
La letteratura della Milano moderna

INTRODUZIONE

Gli dèi della Milano moderna

In un saggio, intitolato *Gli dèi della città*, Italo Calvino scrive:

Ogni città ha un suo «programma» implicito che deve saper ritrovare ogni volta che lo perde di vista, pena l'estinzione. [...] Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stirpi diverse succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse ritrovare i suoi dèi⁽¹⁾.

Milano, crocevia di traffici e commerci, cuore pulsante della regione all'avanguardia del paese, capitale nazionale dello sviluppo materiale e intellettuale, negli ultimi due secoli ha conosciuto fasi di espansione tumultuosa e momenti di crisi rovinose; il corso degli eventi storici ha realmente condotto alla distruzione di case fabbriche monumenti; soprattutto, l'empito costante delle dinamiche di progresso ha promosso una mescolanza di ceti e culture che, nella loro varietà ora solidale ora discordante, ne hanno modellato il volto e il programma. Più o meno offuscati, talvolta anche caduti nell'oblio, gli dèi della città ne hanno preservato e custodito il DNA: oggi, nel passaggio difficile del millennio, il timore che dileguino non è infondato; e nondimeno, alla loro fulgida luce intermittente la collettività metropolitana non può rinunciare.

Il carattere peculiare dell'ambrosianità risiede nella mutevolezza, nell'assenza di un profilo culturale e civile nettamente definito. Ecco perché Milano incontra ostacoli nell'ideazione di un "logo" che la raffiguri appieno e ne sintetizzi l'immagine poliedrica e sfaccettata. Ma questo e non altro è il segno tipico della modernità:

Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti⁽²⁾.

Nei ritmi veloci del cambiamento, nell'intensità delle percezioni con cui i suoi abitanti ne vivono e ne accompagnano le trasformazioni, «la città più città d'Italia», per usare la definizione celeberrima di Verga, per prima rompe i legami organici della comunità preborghese, corrode i principi atavici e infrange le norme di comportamento tradizionali. La gamma delle reazioni individuali e collettive è tanto più eterogenea e difforme quanto maggiore è il coinvolgimento di ciascuno nella civiltà dell'urbanesimo capitalistico: chi partecipa alle sue ebbrezze con slancio euforico, chi fronteggia l'urto del nuovo con perplessità crucciosa, chi, infine, patisce la frenesia del fare con ansia nevrotica o addirittura con angoscia regressiva.

Qui, nell'«atmosfera delle banche e delle industrie», continuare ad avvalersi delle efficaci espressioni verghiane, le occasioni di incontro e di dialogo si moltiplicano, le sperimentazioni si intrecciano e si accavallano, mentre, a contrappasso inevitabile, la mancanza di orientamenti predefiniti e di certezze ampiamente condivise acuisce il senso di spaesamento e di disagio.

⁽¹⁾ ITALO CALVINO, *Gli dei della città*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, to. I, Meridiani Mondadori, Milano 1995, pp. 349-350

⁽²⁾ KARL MARX e FRIEDRICH ENGELS, *Manifesto del Partito Comunista*: da questo brano è tratto il titolo originale del libro di MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, (ed. orig. *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*) il Mulino, Bologna 1985, pp. 31-32.

Percorsa da queste tensioni antagonistiche, la collettività ambrosiana rilutta a interrogarsi sulla sua identità. Ammalata dalle «correnti d'oro» che la inondano - questa volta l'immagine è di Bontempelli - la «capitale morale» preferisce mettersi in mostra⁽³⁾, allestire campionari esaustivi di progetti già conclusi, affidarsi all'efficienza dei piani concreti. Coltivare la teoresi speculativa, scrutarsi dentro senza remore difensive, offrire una rappresentazione totale di sé e dei suoi protagonisti, vagliare con criticismo serrato il paradigma di valori e di idee su cui costruire il futuro, tutto ciò per la classe dirigente milanese suona arrischiato, forse addirittura un atto d'irrisione alla dote primaria del cittadino ambrosiano, quel "buon senso" orientato alle "cose serie, cose sode", tanto lontano dalla banalità del senso comune, quanto più alieno dalle arditezze faustiane e fedele ai criteri equilibrati di tolleranza, moderazione e sintesi mediatrice.

Tuttavia, proprio perché sede elettiva della modernità, la metropoli conosce sussulti e sconvolgimenti costanti e di tale impeto da minare l'alacre operosità quotidiana e la convivenza serena dei suoi abitanti: nel crinale dei passaggi d'epoca, quando l'urgenza del mutamento percuote le coscienze, "ritrovare gli dèi" diventa una necessità assillante e la città affaccendata delega il compito alle schiere folte dell'intellettualità, tecnica e umanistica⁽⁴⁾, che vivono e lavorano all'ombra dell'ospitale Madonnina.

Poco importa se sono milanesi di nascita o d'adozione, se provengono da regioni lontane o dagli immediati dintorni, ciò che conta è il sentimento condiviso di cittadinanza, la persuasione di essere membri a pieno titolo di una collettività dove prevalgono «l'animo e il cuore aperto» ovvero «saggezza e capacità di capire come vanno le cose della vita, a cui corrisponde un forte senso etico».

È la professione orgogliosa d'ambrosianità di Franco Loi, «milanes pusè d'un milanes / anca nassu de mama colornesa / e'n sardegno cressu de genoves»⁽⁵⁾; perché come ben sa l'autore di *Stroleggh*:

È proprio il nesso etnia-città che non ha mai avuto corso a Milano: da sempre la città assume e produce un tipo d'uomo che viene detto milanese anche se è nato in Francia come Henri Beyle, o a Luino come Vittorio Sereni, o a Stradella come Carlo Dossi⁽⁶⁾.

La voce del nostro più importante poeta dialettale contemporaneo suona ferma e fiduciosa, quasi a riecheggiare, a distanza di decenni, il fervore che animava un altro illustre milanese d'adozione: così Vittorini spiegava a Lucia Rodocanachi le ragioni del suo imminente trasloco a Milano.

Sa che è la più bella città del mondo? Anzitutto è città: quando ci si è dentro veramente si pensa che il mondo è coperto di case... ed è piena del mondo, di tutte le possibilità naturali del mondo⁽⁷⁾.

⁽³⁾ L'elenco parte dall'Esposizione del 1881, passa per quella del 1906 e si conclude con l'ultima, dal titolo un po' enfatico *Il mondo nuovo. 1890-1915* (Milano, Palazzo Reale, novembre 2002 - febbraio 2003).

⁽⁴⁾ «Milano è l'unica città d'Italia in cui non si chiami cultura soltanto quella umanistica. Non vi è la mania delle lauree, e sono cultura a Milano anche le capacità tecniche. [...] Non direi che esista a Milano una società artistico-letteraria distinta dalla società in generale» GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1966, p. 83.

⁽⁵⁾ Sono i versi iniziali di una poesia di Franco Loi, *Sun milanes pusè d'un milanes*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 5 gennaio 2003, all'interno di un'intervista che commentava la morte di Giorgio Gaber, le cui canzoni più belle e famose, dal *Cerutti Gino* a *Porta Romana bella*, avevano testi scritti da un altro letterato milanese doc, Umberto Simonetta.

⁽⁶⁾ Dialogo di Franco Loi con Angelo Stella, in appendice a AA.VV., *Milano e il suo territorio*, a cura di Franco Della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella, Silvana editoriale, Milano 1985, to. II, p. 742. *Stroleggh* esce nel 1975 con prefazione di Franco Fortini (Einaudi, Torino).

⁽⁷⁾ Lettera di Elio Vittorini del 10 novembre 1933, Fondo Lucia Rodocanachi, conservato presso la Fondazione della Rivista genovese «Pietre».

Il coro dei cultori appassionati della metropoli è euforicamente orchestrato, - *Ascolto il tuo cuore, città* è il titolo suggestivo di un'opera che Savinio le dedica dieci anni dopo l'elogio di Vittorini; ma non stupisce che altrettanto sfaccettato e policromo sia il quadro prospettato dalla schiera, non meno numerosa, di coloro che si ribellano alle sopraffazioni e agli squassi della sua vita frenetica e brutale: immersi «negli urbani viluppi» della «ostinata città irosa»⁽⁸⁾ ne contestano, in toni lividi e cadenze stravolte, la modernità squallida e volgare. Davanti all'"Immensità / greva d'ona zittaa / d'azzal e de cristall!», per dirla con i versi di un altro grande poeta novecentesco, Delio Tessa⁽⁹⁾, la nostalgia sconsolata si intride degli acidi corrosivi del rancore impietoso.

A capo indiscusso della schiera degli amanti, traditi e traditori, della «svergolata Milano» si pone, per forza d'espressività rappresentativa, l'ingegnere Carlo Emilio Gadda. Lo «gnommero» stilistico e compositivo, che ne attorciglia l'intera opera, traduce il cozzo sinergico delle due culture, umanistica e scientifica, su cui la civiltà ambrosiana otto-novecentesca fonda il suo sviluppo e il suo prestigio: a emergere dalla scrittura spasticamente dolente e artefatta è l'affresco suggestivo e contraddittorio di una «terra di gente e di popolo, vestita di lavoro» (*Cognizione del dolore*), percorsa dalle «tribù del ceto mercativo-politecnico» fattive e beneficianti, ma chiuse per lo più in un perbenismo codino e in una cialtroneria predatoria.

Coperto dalla «cenere delle battaglie perdute», come il protagonista alter-ego di un racconto splendido degli *Accoppiamenti giudiziari*, Gadda vela l'ansia di radicamento con le note arrovellate della denuncia implacabile: i nostri scorniciati *Buddembrook* - i disegni milanesi dell'*Adalgisa* - rivelano il cruccio feroce di chi, partecipe della cultura e dell'etica ambrosiana, ne teme, preconizzandolo, un tramonto rovinoso.

Dello stesso schizofrenico senso di appartenenza e estraneità patiscono e si nutrono i maggiori autori dell'illustre tradizione lombarda: mossi dall'ambizione di essere consentanei con la civiltà che ha promosso l'esperienza esistenziale e intellettuale della modernità («... E il timore di non sentirsi abbastanza Moderni, allora?»⁽¹⁰⁾); si ritengono poi ingabbiati, alienati nella sua «vita agra», fors'anche respinti e oltraggiati dalle dinamiche di un progresso di cui non scorgono né direzione né sbocco. E nondimeno, quanto più impellente è il desiderio di fuga, tanto più infrangibile è il legame di fedeltà:

Eppure si viene sempre fuori da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della regione più civile del nostro Paese, oltre che nella Peste: città europee anche troppo efficienti che producono spiriti di brillanti illuministi dalla testa fredda, bravissimi nelle lingue straniere e nell'empatia neoclassica, insieme a qualche malinconico tipo aggravato da cupi risvolti moralistici, malgrado i nostri Verri, tormentato nel suo cartesianismo fittizio da venature morbose di Giansenismi e di Controriforme...⁽¹¹⁾

Giovanni Testori giunge ad interpretare il nome stesso della città come indizio, impresso nella memoria infantile, di un vincolo ultrasistente:

Mi-là-no; io-là-no. [...] Il là stava, insomma, per qualunque altro luogo, città, paese, regione o nazione mi si proponesse; e, ancor oggi, mi si proponga. Via da Milano, ecco, no. No e mai⁽¹²⁾.

⁽⁸⁾ Le due citazioni sono tratte dal II e dal LXXI dei Frammenti lirici di Clemente Rebora. In una lettera del 1912, Rebora scriveva «la concretezza seria è là in fondo, nell'irrequieto turbamento cittadino senza tregua»

⁽⁹⁾ DELIO TESSA, *Tosann in amor, in L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur e altre poesie*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 1985.

⁽¹⁰⁾ ALBERTO ARBASINO, *L'Anonimo Lombardo*, Einaudi, Torino 1973, p. 161.

⁽¹¹⁾ Ivi

⁽¹²⁾ GIOVANNI TESTORI, *La mia Milano*, «Corriere della Sera», 9 marzo 1982.

Salvo poi, domandare alla sua «sconciata epperò bellissima Milano»:

Chi t'ha così ferita? Chi t'ha così sconciata? [...] Milano geme. Milano, forse, è chiamata ad essere «vetrino» della crisi e della cupa marmellata cui s'è ridotto il paese.

Negli stessi mesi, seppur con timbri meno atrabiliari ma altrettanto se non più straziati, Vittorio Sereni si interrogava sulla metropoli ispiratrice di tante sue poesie e giungeva ad una analogo conclusione sconsolata:

Chi siamo in realtà, di dove veniamo, di dove è corso il sangue alle nostre vene?

All'apparente omogeneità della sua immagine trascorsa Milano ne sta da tempo opponendo una più nuova e radicale, o meglio la sta convulsamente cercando. Ecco perché oggi è così difficilmente precisabile, ecco perché sembra a volte insostenibile, Milano, altre volte solo sgradevole, altre volte ancora terrificante: non consente di riposare in lei e al tempo stesso vien fatto di viverla come se il futuro dell'intero paese lo si giocasse qui e nei prossimi giorni, mesi e anni⁽¹³⁾.

Sono passati vent'anni; le domande e gli assilli dei due scrittori non hanno perso d'attualità: anzi, l'impressione di moto convulso che genera una gravezza insostenibile lungi dall'attenuarsi si è acuita, così come ancora più forte è maturata la consapevolezza che le sorti future del paese si giocano «qui e nei prossimi giorni, mesi e anni».

E tuttavia alla città, e ai suoi abitanti, nega soste e riposi proprio l'attuazione costante del progetto che l'ha fondata e sorretta: è l'esperienza vorticoso della modernità a distruggere l'omogeneità dell'immagine tradizionale e ad opporne una affatto diversa.

Ed è sempre stato così, nella Milano borghese e imprenditoriale. L'articolo di Sereni prendeva le mosse dalla citazione di un brano scritto da Emilio De Marchi in occasione dell'Esposizione nazionale delle arti e delle industrie del 1881, quando il capoluogo lombardo, forte di un indiscusso primato economico e intellettuale, si proclamava «capitale morale d'Italia». Eppure, fin da allora, l'autore del *Demetrio Pianelli* affiancava al ritratto cordiale della «città più buona che cattiva» il lamento amaro sull'avvento del Milanon, rumorosa «capital del ghell» ostile ai più deboli.

In questa fisionomia cangiante e sfuggente, dinamicamente instabile risiede il tratto di maggior individualità della «città più città d'Italia». Nelle situazioni di trapasso e di crisi, il suo limite si capovolge in un motivo di forza: a patto, però, che la collettività intera non rinunci mai alla ricerca dei suoi dèi, non sperperi la ricchezza contraddittoria del suo patrimonio. Il programma implicito, evocato da Calvino ha contorni labili e sfrangiati, le dinamiche dissolventi della modernità ne minano le certezze rigide, ma il fulcro genetico è calcinosamente saldo e irriducibile. Gadda:

L'assiduità pertinace alle incombenze del giorno, la legittima brama del guadagno, del benessere, una solidarietà cordiale e civile. Credere e operare nel bene, cavar zecchini il più onestamente possibile dal tempo mortale. Tutto si adempie, a Milano, in una sicura esattezza, che è garanzia e conforto del vivere, incitamento ad aver fede nel domani, e, soprattutto, nell'oggi. [...] Si direbbe che un "regolamento" ci basta, che abbiamo in uggia, chiamati dall'officina o dalla fabbrica, il mondo delle circostanze morali, i problemi, le perplessità, le complicazioni d'una fenomenologia che sentiamo non essere nostra. Ci basta una sirena "periferica" nel frizzante mattino. Ci basta una voce del tariffario: «*El polàster el paga dazzî*». Vorrei che al senso profondo della responsabilità e dell'autonomia economica si accompagnasse un ugual ardore per ciò che è forma e stile della terrena vicenda, in questa terra che pur diede i natali al Cardano, al Caravaggio, al Manzoni. [...] In una terra già folta di popolo, oltre mezzo milione di immigrati sono stati accolti al lavoro, eguali nel diritto, eguali e molte volte superiori nel profitto⁽¹⁴⁾.

⁽¹³⁾ VITTORIO SERENI, *Milano prossima ventura*, in «L'illustrazione italiana» n.s., a. II, n. 5, giugno-luglio 1982. L'articolo riprendeva sinteticamente le osservazioni scritte per il volume di TOMMASI DI SALVO e GIUSEPPE ZAGARRIO *Lombardia*, nella collana «La cultura delle regioni», La Nuova Italia, Firenze 1970.

⁽¹⁴⁾ *Milano*, «L'Approdo», a. II, 1953, luglio-settembre 1953, pp. 39-41.

Testori, nello «zoppicante strozzato inno alla milanesità (che fu) (che è)» intonato sul «Corriere della Sera», lo individuava nel «nodo scorsoio di laurà e insieme lui, il cuore»:

Quanto dire: sentimento e lavoro; ovvero lavoro del sentimento; e, inscindibilmente, sentimento del lavoro: «Laurà, laurà...». I criticanti direbbero, magari già dicono: «guadagna, guadagna...» [...] Il «laurà, laurà» vi fece (e pur con le oscure, partitiche e triviali varianti) vi fa ancora rima con la parola (e l'ansimante fatica) dell'amore⁽¹⁵⁾.

Per Arbasino, il Genius loci, sempre lacerato da dilemmi tormentosi, trova sede e forma nella stagione storica in cui si costituisce la Lombardia moderna:

Però, sotto sotto, insopprimibile, quel tragico spasimo: quel conflitto implacabile fra le due anime della Lombardia – illuminismo cosmopolita e scientificizzante, delirante romanticismo melodrammatico – ostinatamente riproposto dal tormentoso Genius Loci in un assordante contesto di «lavrà» e «danè» a ogni successiva generazione letteraria, fino a diventare una costante antropologica milanese⁽¹⁶⁾.

Lì abitano gli dèi della città, nell'epoca in cui tramonta l'Antico Regime e prendono slancio le dinamiche della modernità urbano-borghese. A offrircene il ritratto più suggestivo e ancor oggi convincente è un grande intellettuale, un filosofo che scrive in un momento drammatico del nostro passato recente. Nel 1941, in pieno conflitto bellico, per i tipi di «Corrente», la rivista fondata e diretta dal giovane Treccani, esce un annuario *La luna nel corso*, dedicato a Milano. Antonio Banfi apre il suo saggio con un riconoscimento appassionato, quasi solenne:

Noi milanesi di razza abbiamo, e tutti lo sanno, una nostra Milano, una Milano che ha il suo cuore profondo nell'ombra alta tacita del Duomo, e la sua vita vibrante d'opera giù per i corsi radianti, oltre la cerchia del Naviglio, sino alla quiete suburbana dei Corpi Santi che la cinge di rinnovata intimità. Ma noi sappiamo, e ne siamo fieri, che questa nostra Milano, questo mito del nostro ricordo, del nostro affetto, della nostra semplicità, del nostro sogno di pace, continuamente si dissolve, fluisce e s'avviva in una più grande Milano, ch'è patria di chiunque vi giunga, vi lavori, vi soffra e vi gioisca, la Milano che s'estende nelle vie senza volto, sfrecciate di luci e di suoni fino al fragore delle officine nella chiarezza azzurra della periferia che tra le alte costruzioni pallide sente ancora le frescura di acque correnti sui prati verdi...⁽¹⁷⁾

Nella prosa elegante del maestro della scuola filosofica ambrosiana, il riconoscimento del volto doppio della città si rifrange sul profilo dei suoi abitanti nativi, divisi per ceti e classi, ma tutti «continuamente oscillanti senza equilibrio fra slancio umano e riservatezza formale»; a loro si oppone, in un intreccio inestricabile di solidarietà, un altro «mondo di Milano»:

Il mondo dell'attività del fare, del costruire, è un mondo in cui non esistono più ceti e separazioni formali, è il mondo in cui noi stessi nella nostra vita quotidiana ci sentiamo liberati, un mondo di cui siamo orgogliosi, perché è mondo di giustizia, che a ciascuno dà ciò che si merita ed oltre.

Nell'operosa prassi quotidiana, il conflitto fra le due comunità urbane non è incompatibile e si risolve grazie alla consueta mediazione del buon senso, schietto e concreto:

⁽¹⁵⁾ GIOVANNI TESTORI, *La mia Milano*, art. cit. Anche Piovene individuava in Milano una tensione duplice: «Produttività e cuore; questa città moderna ignora la prima caratteristica della vita moderna, che è la crudeltà», op. cit., p. 84. Va solo ricordato che la prima edizione del *Viaggio in Italia* è del 1957.

⁽¹⁶⁾ ALBERTO ARBASINO, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 303-304.

⁽¹⁷⁾ *La luna nel corso*. Pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, edizioni di Corrente, Milano 1941. Il saggio intitolato *Cultura milanese*, è stato ristampato in ANTONIO BANFI, *Scritti letterari*, Editori Riuniti, Roma 1970, pp. 259-262, da cui si cita.

Vi è così - e noi lo riconosciamo senza incertezze - nella vita milanese un contrasto fra un conservatorismo ingenuo o scettico e uno spirito progressivo e cosmopolita ricco d'ardimento; contrasto che è forse solo necessario equilibrio. [...] Suoi caratteri sono piuttosto un realismo semplice e schietto, una positiva chiarezza ed obiettività intellettuale, aliena dall'esercizio dialettico come dalla fantasia metafisica, un tono d'umorismo scettico, che improvvisamente si risolve in una immediata commossa partecipazione umana: e un andare incontro alla vita senza difese e con slancio, che ha la sua sicurezza e la sua gioia solo nell'opera concreta, nel lavoro collettivo, nella soddisfazione del costruire continuo e progressivo.

Il codice genetico della civiltà ambrosiana, in cui il conservatorismo «intimo e sentimentale» equilibra e compensa il «progressismo deciso e l'esigenza di rinnovamento e d'espansione», va individuato, anche per Banfi, nel crinale storico a cavallo fra Sette e Ottocento quando la cultura filosofica dei Lumi sfocia e si integra con i moti rinnovatori della letteratura romantica.

La cultura milanese sorge in occasione e partecipa sempre ai movimenti di carattere universale, profondamente innovatori che abbiano una vasta eco nella vita concreta e siano fecondi d'attività. Per questo la cultura milanese si afferma veramente con l'illuminismo, un illuminismo senza ideologismi dogmatici, teoricamente prudente e positivo, lievemente scettico e vigorosamente pratico al tempo stesso. Per questo Milano è romantica, e il romanticismo è, in un certo senso, milanese, un romanticismo che è senso della realtà viva, semplicità di commozione e d'espressione, entusiasmo ideale e non ideologico, amore e lotta per la libertà spirituale.

Nella «fusione felice e spontanea di *illuminismo* e *romanticismo*» - l'indicazione questa volta è di Anceschi in un breve appunto che appare sulla stessa rivista (p 394) Milano rinviene la sua più autentica cifra intellettuale e civile; priva del retaggio della classicità a differenza di alcune capitali italiane e di molte «città del silenzio», la metropoli ambrosiana rifiuta l'arroccamento sulla «continuità della tradizione» e si impegna, di volta in volta, a un «radicale rinnovamento di cultura»:

Se c'è qualcosa da cercare, da volere, da tentare di nuovo, non può essere cercato, voluto, tentato che a Milano. Qui non c'è timore di passar per iconoclasti, qui ogni vento può avere la sua bandiera, perché gli intelletti sono franchi d'ogni retorica, assetati d'esperienza e di realtà perché la vita è sana e ciò che è vivo feconda, ciò che è morto distrugge.

Perciò oggi ancora la cultura milanese, dove non sia mera sentimentalità o non s'inquina di motivi e suggestioni estranee, non conosce e non vuol conoscere mura di tradizioni o trincee d'istituzioni.

Il rigetto della retorica, delle «fioretture» melense, accompagnato dalla cordialità affabile, dalla tolleranza laica e dall'impegno etico, contagia l'intero tessuto delle istituzioni cittadine di cultura:

Certo anche nell'ultimo mezzo secolo la cultura milanese trae dalla vita spontaneamente le sue forze e le sue istituzioni. E queste hanno un carattere assolutamente extraccademico, diffusivo, propulsivo: dai grandi istituti tecnici ai teatri di musica e di prosa, dalle gallerie d'arte alle organizzazioni turistiche, dalle grandi imprese editoriali al grande giornalismo, per non ricordare se non le grandi linee di quell'infinita fioritura, varia, differenziata, a volte paradossale che sorge ovunque tra noi, nella città accogliente, curiosa, appassionata e severa, non mai indifferente, perché sa che in fondo, solo la vita giudica e vaglia. La cultura milanese vive di questa ampiezza: ciò che l'interessa sono i problemi universalmente umani, da qualsiasi parte vengano, ciò che l'appassiona è l'energia spiritualmente costruttiva ed espansiva, ciò che l'incuriosisce è il nuovo, non perché nuovo, ma perché principio di rinnovate energie, ciò che ama è la chiarezza, l'efficacia, la fede. A nessuno che operi veramente nega il suo posto, a tutti consente di provarsi e di rischiare.

Il discorso apologetico, ricco di fiducia nelle risorse energetiche di Milano, è certo dettato dalla volontà di non cedere, neanche nei giorni cupi della guerra, all'oppressione del regime fascista; l'insistenza sulla vocazione europea e sull'anelito di libertà, vanti tradizionali della città, suona più che riconoscimento di un'evenienza storica, auspicio per un futuro non lontano, in cui dalla «crisi profondamente vissuta» possa sorgere «una civiltà schiettamente umana e vigorosamente progressiva». Il coraggio della profezia banfiana che suggella il ritratto della

metropoli lombarda non vale, tuttavia, a offuscarne l'ultimo, sotterraneo conflitto: nella fiera rivendicazione d'indipendenza e autonomia Milano tende a raffrenare e deprimere lo slancio egemonico della sua classe dirigente.

Così Milano è la più italianamente europea delle nostre città. Ed è la più libera: che sa di non aver dovuto nulla o quasi nulla della sua civiltà, della sua ricchezza, della sua potenza a posizioni politiche privilegiate, a volontà di principi o di governi, a organizzazioni accademiche. Ed ama ed è fiera di tale sua rude indipendenza. Per tale ragione forse Milano non fu e non è una città politica, città di governo; ma è città dove i moti e i partiti politici che non siano mere artificiosità d'anticamere ministeriali hanno la loro origine, trovano la loro realtà, le forze il loro vigore e sperimentano il più inflessibile verdetto.

È delineata, con sintesi strepitosa, la storia remota e vicina della città che, pur proclamandosi, e continuando a credersi orgogliosamente la «capitale morale d'Italia», poco o nulla ha inciso sulla direzione statuale del paese. Almeno fino a tempi recentissimi.

A fondamento di questa inclinazione che, sul terreno della prassi collettiva, coltiva e nutre movimenti vigorosi ma ne svilisce poi l'istituzionalizzazione nei palazzi romani, vi è la ricchezza articolata della società civile ambrosiana, tanto più motore di sviluppo economico-produttivo quanto più aliena dalla partecipazione diretta alla sfera dell'agire politico. Anche questa opzione ha radici profonde nella stagione di avvio della modernità borghese e appartiene, nei suoi aspetti diversi, all'illustre tradizione lombarda.

Ripercorrerne le tappe attraverso alcuni dei suoi autori e testi più rappresentativi può aiutare a mettere in luce le ragioni di forza e insieme di fragilità di un ethos borghese che, fondando la propria identità e il suo paradigma assiologico sull'intrinseca moralità del fare - «nodo scorsoio di laurà e insieme lui, il cuore» - non concepisce l'assunzione di responsabilità a ruoli guida nella *res publica*, in nome dell'interesse generale: «una costante antropologica milanese», che solo l'attualità più recente pare aver intaccato. O no?

NOTA AI TESTI

I venticinque lettori dei "Promessi sposi" è apparso sul n. 74 di «Problemi» (settembre-dicembre, 1985); *L'arte dell'"Alfieri nero"* è stato pubblicato nel volume miscelaneo AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale* (Giardini editori, Pisa 1983) non diversamente da *Le "due morali" di Alberto Pisani*, compreso in AA.VV., *Studi vari di Lingua e Letteratura in onore di Giuseppe Velli* (Cisalpino-Monduzzi, Bologna 2000); *Il racconto delle battaglie perdute* è il testo della relazione tenuta al convegno *Il mito del Risorgimento nell'Italia Unita*, Milano 9-12 novembre 1993, i cui Atti sono stati editi in «Il Risorgimento» a. XLVII, n. 1-2, (Milano 1995). Nella loro forma ed estensione attuali, sono profondamente rinnovati *La letteratura del positivismo nella "capitale morale"*, *Il signor Prosdocimo, lettore del "Corriere della Sera", Meneghino, milanese, ambrosiano*: il primo amplia e rielabora alcuni paragrafi del saggio *La cultura letteraria della modernità (1860-1945)* in *La Lombardia-Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi* a cura di D. BIGAZZI e M. MERIGGI, (Einaudi, Torino 2001); gli altri due erano usciti sul trimestrale della Cariplo «Cà de sass» (ed. Laterza) rispettivamente sul n. 87 (settembre 1984) e sul n. 83-84 (settembre-dicembre 1983); *La Milano dolceamara di Emilio De Marchi*, concepito come introduzione a una ristampa di *Milanin Milanon* (De Carlo editore, Milano 1976), è stato ampiamente riveduto e corretto per questa edizione. Sono inediti *Fortune e sfortune della famosa Ninetta, che nacque al Verziere e divenne prostituta*; *I romanzi cittadineschi del "Conciliatore"*; *"Teresa ": romanzo al femminile*.

*Fortune e sfortune della famosa Ninetta,
che nacque al Verziere e divenne prostituta*

Come Moll Flanders, come Manon Lescaut. Anche nella nostra eletta e guardinga civiltà letteraria, l'esordio della modernità è annunciato dalla figura scandalosa di una prostituta; al pari della famosa sguadrina di Newgate, anche la «fresca, giovena e grassa» Ninetta racconta, con la propria voce, le vicissitudini talvolta fortunate per lo più calamitose che ne hanno contrassegnato l'esistenza⁽¹⁸⁾.

Il confronto con le eroine romanzesche di Defoe e Prévost può stupire e addirittura apparire incongruo: compagna di sventure del Bongee e del Marchionn⁽¹⁹⁾, l'ex-pescivendola del Verziere è stata tradizionalmente segregata nell'ambito marginale della poesia dialettale, e su di lei, per quanti riconoscimenti di valore siano concessi al suo autore, pesa ancor oggi un interdetto censorio, che ne offusca l'importante ruolo di protagonista narratrice⁽²⁰⁾. E invece questo racconto a voce femminile, nel groviglio inestricabile di suggestioni letterarie e motivi ideologici, appartiene di diritto al nucleo fondante dell'«illustre tradizione lombarda»⁽²¹⁾.

Scritto in uno dei più acuti momenti di crisi e di trapasso storico, il monologo del '14 illumina le dinamiche sotterranee che sospingono il sistema letterario fuori dalle convenzioni d'antico regime e chiarisce la somma di tensioni etiche e culturali da cui la civiltà ambrosiana, non solo primottocentesca, ricava il suo inconfondibile profilo. È ovvio che il discrimine segnato da questo personaggio eterodosso sia altamente problematico e precario, fors'anche equivoco; e nondimeno la provocazione della sguadrina amante del Pepp suona così limpida e forte che solo l'ipocrisia di una critica moralistica può misconoscerne la carica di radicalità innovativa, di autentico impeto dissacratorio.

All'opera di Porta gli studiosi meno occhiuti hanno da tempo attribuito piena dignità d'arte; lo scandalo filologico ne ha rivelato non solo la raffinatezza di modulazioni espressive, ma lo spessore intellettuale e stilistico dei riferimenti intertestuali. Da Isella a Barbarisi, da Bezzola a Portinari e Gibellini, tutti ne esaltano l'attaccamento alla più viva cultura milanese e ne identificano il tratto peculiare nella compresenza solidale di toni illuministici e suggestioni romantiche⁽²²⁾: la poesia del

⁽¹⁸⁾ I riferimenti sono, ovviamente, a DANIEL DEFOE, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) il cui sottotitolo suona «che nacque a Newgate... fu dodici anni Prostituta...» e a ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Dei protagonisti di quest'ultimo romanzo è nota la definizione che diede Montesquieu: «Le héros est un fripon et l'héroïne une catin». *La Ninetta del Verzee*, come tutti gli altri testi portiani, è citata dall'edizione CARLO PORTA, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Meridiani Mondadori, Milano 1975.

⁽¹⁹⁾ CARLO PORTA, *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (1812); *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee* (1813-1814); *Lament del Marchionn di gamb avert* (1816). Nel 1997, per i tipi Marsilio, Guido Bezzola ha curato un'edizione dei *Poemetti*, al cui centro svetta il *Marchionn*, considerato «un capolavoro irripetibile» (p. 397) anche grazie all'innesto della «stanza lirica» di derivazione settecentesca «entro un pometto narrativo» (p. 392).

⁽²⁰⁾ Come ricorda Bezzola «la *Ninetta* è stata a lungo un fastidioso inciampo nelle nostre lettere» e non è detto che sia stato del tutto rimosso. GUIDO BEZZOLA, *Vita di Carlo Porta nella Milano del suo tempo*, Rizzoli, Milano 1980, p. 300. Interessante il recente articolo di BERNADETTE LUCIANO che sottolinea il «dual role of narrator and principal character, and the time of the poem alternates between the past, which corresponds to the events being recounted, and the present, the time of the telling of the tale» *Carlo Porta's «La Ninetta del Verzee»: the voice of a woman/prostitute*, in «Canadian Journal of Italian Studies», XV (1992)

⁽²¹⁾ «Eppure si viene sempre fuori da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della regione più civile del nostro Paese...» ALBERTO ARBASINO, *L'Anonimo Lombardo*, Einaudi, Torino 1973, p. 161.

⁽²²⁾ Celebre il commento di Giovanni Berchet: «So che ti sei convertito al *romanticismo*. Evviva, Evviva! Coi fatti eri già romantico arcioromantico». Lettera del 2 luglio 1817, in *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della cameretta*, a cura di Dante Isella, Ricciardi, Milano Napoli 1989, p. 251.

fondatore della «cameretta» nasce in sintonia con i dettami del sensismo settecentesco e si rinvigorisce nel fervore della polemica anticlassicistica del «Conciliatore»⁽²³⁾. A questa tradizione bifronte si richiama anche Antonio Banfi quando definisce Porta «il poeta della città di Milano»⁽²⁴⁾. Il filosofo che, negli anni terribili della seconda guerra mondiale, indicava nella commistione equilibrata di laica razionalità antidogmatica e schietto realismo sentimentale il carattere più genuino della metropoli⁽²⁵⁾, non aveva dubbi nel rinvenirne una delle cellule germinali nei versi del «grande poeta dialettale italiano». Ancor oggi, l'ossimorica etichetta mantiene una preziosa valenza interpretativa. In quelle ottave e sestine, in quei brindisi e visioni, si compongono in sintesi i motivi e le parole d'ordine su cui il capoluogo lombardo costruisce il suo paradigma di valori ideali e intellettuali: il rifiuto intransigente dell'accademismo retorico e stantio, il gusto per una letteratura «fatta di cose, non di parole», la scrittura d'arte come impegno civile, l'assillo inquieto nell'investigazione morale, la tensione costante al vero, l'ancoraggio strenuo a una rappresentazione di realtà mai mistificante o vacuamente consolatoria.

Se suona perciò superfluo ripercorrere l'ordito ricco e cangiante delle influenze ideologiche e culturali da cui nascono i quattro grandi «monologhi popolari» - *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, *La Ninetta del Verzee*, *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, *Lament del Marchionn di gamb avert* -, meno scontato è verificarne l'impatto sull'orizzonte d'attesa del pubblico ambrosiano, e analizzarne la genesi all'interno di un sistema letterario ormai in procinto di oltrepassare la soglia dell'antico regime gentilizio. Porta in tanto accompagna «il cammino della cultura milanese da un Illuminismo aristocratico a un Romanticismo democratico, dal "Caffè" al "Conciliatore"»⁽²⁶⁾, in quanto sperimenta forme e moduli che, abbozzati in quella fervida stagione, corroderanno di lì a breve l'ordine tradizionale dei generi e degli stili.

Il torto più grave che ancor oggi può essere fatto ai tre protagonisti raccontatori è confinarli entro la schiera delle maschere dialettali, in compagnia solo dei Meneghini, più o meno filosofi, e delle figure comiche rievocate dai cantastorie di bosinate. Il richiamo agli esempi illustri di Maggi e Balestrieri aiuta, certo, a coglierne in recto e in verso la fisionomia dolentemente smargiassa; dal repertorio dei canovacci e delle farse i nostri poveri eroi ricavano spunti e accenti inconfondibili; dell'oralità popolare i loro discorsi conservano tracce esplicite - dai celebri incipit allocutivi alle clausole d'interlocuzione diretta; e nondimeno dietro Giovannino, Marchionn e soprattutto Ninetta occhieggiano molti altri personaggi, non solo meneghini, non solo plebei, non solo di derivazione teatrale.

È il gioco fra l'impianto drammatico e l'intonazione narrativa a sorreggere, con un taglio di indubbia modernità, i quattro componimenti: le connessioni fra i due modi di enunciazione travalicano il terreno dell'orditura testuale per coinvolgere sia le articolazioni dell'orizzonte d'attesa, nel momento in cui si costituisce in terra lombarda la «sfera borghese dell'opinione pubblica» (Habermas), sia la dinamica oppositiva che anima il paradigma retorico dei generi. In particolare,

⁽²³⁾ Esempiare il titolo del Convegno di studi organizzato a Milano (16-18 ottobre 1975): *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*. Gli atti sono editi da Feltrinelli, Milano 1976

⁽²⁴⁾ ANTONIO BANFI, *Un grande poeta dialettale italiano nella Milano dell'Ottocento*, «Rinascita», ottobre 1954, ora in *Scritti letterari*, Editori Riuniti, Roma 1970, p. 195.

⁽²⁵⁾ ANTONIO BANFI, *La cultura milanese*, in *La luna nel corso*, ottobre, «Corrente» 1941, ora in *Scritti letterari*, op. cit., p. 260.

⁽²⁶⁾ PIETRO GIBELLINI, *Carlo Porta*, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino 1973, p. 107. La voce riprende il celebre ritratto di Isella che riconosce in Porta il rappresentante autorevole di «una storia illustre, di respiro, nonché nazionale, europeo, inscrivibile entro due esperienze che sono alla base della fondazione della società moderna: da un lato "il Caffè", dall'altro "Il Conciliatore", in un arco di sviluppo che va dall'illuminismo aristocratico di un ristretto gruppo di amici al romanticismo democratico di una più vasta cerchia di uomini» *Introduzione a CARLO PORTA Poesie*, op. cit., p. XI.

nel testo affidato alla voce della misera, indomita puttana si fronteggiano chiaramente due diversi radicali di presentazione - uno scenico, l'altro «romanzesco»⁽²⁷⁾: grazie alla preminenza del secondo, il tema dell'osceno si libera dalle inflessioni libertine per modularsi sulle cadenze inedite della serietà tragico-quotidiana.

All'origine del monologo di Ninetta, per ammissione dello stesso autore, c'è la riscrittura dell'opera di Giuseppe Bossi, *El Pepp perucchee*⁽²⁸⁾. L'originalità della poesia portiana non deriva solo dall'inversione attanziale dei ruoli: là è l'uomo ad essere un amante non ricambiato, mentre la donna, pescivendola del Verziere, concede le sue grazie generosamente a tutti. La rivisitazione del modello tradizionale implica, in realtà, un rivolgimento di portata tecnico-strutturale ben più energico, perché ribalta la situazione enunciativa. Nei versi bossiani, un narratore premuroso allinea i lamenti dell'innamorato tradito, accompagnandolo in giro per la città («E mi ghe tegni adree»), nell'«ora che i bottegh se saren». Nel capolavoro del '14, Ninetta racconta con voce propria le sue disavventure di vita e di sesso, rivolgendosi direttamente al cliente amico Baldissar.

È la cadenza "narrativa", orchestrata sulle note tipiche del realismo moderno, auerbachiano, ad accomunare la vicenda della prostituta ambrosiana alle storie ben più celebri di Moll Flanders e di Manon Lescaut. Sullo sfondo più ristretto e certo meno esaltante delle patrie lettere, le si affiancano da una parte le protagoniste narratrici dei romanzi di Chiari e di Piazza, dall'altra la schiera delle giovani amanti che popolano le novelle in versi dell'iniziale stagione romantica. In questo reticolo di confronti prossimi e lontani, nello snodo cruciale del riassetto primottocentesco dell'istituzione letteraria, prende risalto una figura femminile ricca di fascino equivoco e conturbante.

Il paradigma compositivo del recitativo teatrale, ricavato dal copioso repertorio in dialetto, era lo strumento più duttile per dar voce diretta a protagonisti popolari, senza interferenze autoriali né commenti calati dall'alto: ad essere immediatamente restituita era l'autenticità sentimentale di individui di bassa estrazione sociale, ma non per questo privi di dignità e roveli affettivi. A indirizzare Porta verso forme di spettacolarità inedita era la vividezza corposa delle sue esperienze biografiche: prima il soggiorno giovanile a Venezia, poi la collaborazione fattiva, in veste di attore oltre che di amministratore, all'attività del «Teatro Patriotico»⁽²⁹⁾. Nella città lagunare, sede privilegiata del rinnovamento scenico in direzione borghese, la commedia goldoniana aveva inaugurato con successo le tipologie espressive di uno stile realistico, capace di interloquire non solo con l'élite umanisticamente educata, ma con un pubblico medio, tendenzialmente ampio, reso omogeneo dall'interesse diffuso per i casi e le tribolazioni dell'esistenza quotidiana. Sotto la Madonnina, la riforma aveva conosciuto un impatto tanto più efficace quanto più intrepida a sua

⁽²⁷⁾ È NORTHROP FRYE a individuare «il principio fondamentale» della distinzione dei generi nel «radicale della presentazione»: «Le parole possono essere recitate di fronte ad uno spettatore, dette ad un ascoltatore, cantate o declamate, scritte per un lettore». E conclude: «In ogni caso, possiamo dire che la base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico» *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 328. Per le articolazioni del «patto narrativo» cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo e la civiltà del romanzo*, «Allegoria», nn. 34-35, gennaio-agosto 2000.

⁽²⁸⁾ «Le seguenti stanze furono da me scritte in disinganno di chi aveva attribuito a me la composizione di alcune ottave che furono da ignota mano spedite al mio cugino Baldassare Maderni col mezzo della piccola posta. Con questo componimento l'autore incognito imita il famoso e notissimo lamento di Checco da Varlungo, e pone al posto di Checco il Peppo Parrucchiere che si duole della infedeltà della Ninetta del Verzaro sua bella» Cfr. la nota di Isella, nel commento alle *Poesie*, op. cit., p. 117 e DANTE ISELLA, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Amilcare Pizzi editore, Milano 1973, pp. 181-182 e p. 200.

⁽²⁹⁾ L'importanza delle suggestioni teatrali, sia della tradizione italiana sia del patrimonio meneghino, è un luogo comune della critica portiana. Meno frequente il richiamo a Goldoni, eppure nella biblioteca di Porta non solo faceva bella mostra di sé «la raccolta di tutte le opere del Goldoni» ma accanto, vi erano «le traduzioni in dialetto» delle commedie. Cfr. GABRIELE FANTUZZI, *La biblioteca di Carlo Porta*, in AA.VV., *Biblioteche di scrittori*, ed. La Scuola, Mendrisio 1955, p. 83

difesa si era levata la voce degli uomini del «Caffè». Impegnati nella battaglia ardua di costituzione della moderna opinione pubblica, gli illuministi lombardi erano mossi dalla convinzione, storicamente fondata, che l'incivilimento delle lettere, in quel torno di anni, passava attraverso il palcoscenico: la parola recitata superava con maggior facilità le barriere secolari che l'analfabetismo esteso opponeva alla fruizione dei beni d'arte.

Ma oltre agli stimoli antiaccademici suggeriti dalla produzione teatrale, nella Milano primottocentesca riecheggiavano con risonanza ancor più potente le novità che provenivano d'oltralpe. E la cultura europea indicava un'altra strada per dare voce e funzioni protagonistiche a figure fino ad allora escluse da una rappresentazione letteraria intonata sugli accordi di una seria *medietas*: la "fureur de lire" turbinosa e dilagante in Francia Germania e Inghilterra sanciva il trionfo del genere romanzo. Il nuovo pubblico in formazione chiedeva storie, narrazioni di vita, a cui appassionarsi nell'intimità silenziosa degli appartamenti cittadini.

Solo nel 1827 *I promessi sposi*, imprimendo il sigillo d'alta qualità estetica alle strutture del componimento misto di storia e d'invenzione, getta le fondamenta della nostra civiltà romanzesca; ma già prima di quell'anno "fatale", il vecchio ordine dei libri aveva conosciuto gli effetti corrosivi di una produzione che, in forme ibride e a modesti livelli d'arte, si sforzava di rispondere alle esigenze diffuse di leggibilità. I "romanzacci" di Chiari e Piazza, rivolti elettivamente al pubblico femminile, la congerie disparata delle prose giornalistiche, sede di contaminazione per registri e codici dissonanti, la profluvie di novelle in versi, con gli eccessi dell'immaginazione melodrammatica e i deliri patetico-sentimentali, le traduzioni e i rifacimenti dei capolavori di Richardson e compagni, la stessa embrionale struttura editoriale che lanciava sul mercato le «collane» di «letture amene»⁽³⁰⁾: tutte queste iniziative testimoniano dei sommovimenti indotti dalla "moderna epopea borghese" entro la tradizionale "repubblica delle lettere" o, per dirla con Bachtin, dell'aurorale avvio di quel processo di *romanzizzazione* che plasma l'intero sistema della letterarietà moderna.

Anche l'autore della *Ninetta*, alla sua maniera, vi partecipa: e stupisce che questo contributo venga riconosciuto ed ammirato più dai colleghi ottocenteschi che dagli studiosi contemporanei⁽³¹⁾. Quando Berchet elogia i componimenti portiani definendoli «romanzi»⁽³²⁾, forse pecca di approssimazione "generica", ma certo ne coglie uno dei nuclei originalmente innovativi. Ad Unità raggiunta, gli fa eco Carlo Dossi che, in una delle *Note azzurre* dedicate alla storia dell'Umore, accosta l'incipit del *Marchionn* a un capitolo del *Tom Jones* di Fielding⁽³³⁾. Ancor più significativo,

⁽³⁰⁾ Vale la pena di sottolineare almeno due coincidenze editoriali non casuali: Porta pubblica i suoi versi presso la tipografia di Giulio Ferrano, il celebre editore del «Conciliatore» e delle opere manzoniane, mentre l'*editio princeps* del 1817 esce per i tipi di Giovanni Pirota, il primo editore milanese a tentare, con alterne fortune, la pubblicazione di una collana di romanzi moderni. Cfr. ALBERTO CADIOLI, *La storia finta*, il Saggiatore, Milano 2000.

⁽³¹⁾ PAOLO MAURI accosta *Ninetta* a Moll Flanders, ma il paragone con la protagonista del romanzo inglese è condotto unicamente sul piano ideologico: «La posizione liberale di Carlo Porta nei confronti non tanto della prostituzione, quanto della dignità della prostituta come persona, ha un parallelo e precedente, per esempio, in Defoe creatore di Moll Flanders: non solo prostituta ma anche ladra e mille altre cose», «*La Ninetta del Verzee* di Carlo Porta, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. III. *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, p. 159.

⁽³²⁾ Il riferimento è a un passo della *Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo*, in cui BERCHET parla di «alcuni "romanzi" in dialetti municipali» (a cura di Alberto Cadioli, Rizzoli, Milano 1992, p. 67). La citazione è commentata da MARIA TERESA LANZA, *Carlo Porta*, in *Porta e Belli, Il primo Ottocento, Letteratura italiana Laterza*, diretta da Carlo Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 40-41.

⁽³³⁾ CARLO DOSSI, *Note azzurre*, n. 1379, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1982. Anche l'importante nota n. 2492, che chiarisce la declinazione affatto «moderna» dell'humour come «carattere individuale», commenta la poesia «popolare o naturale» del Porta: «C. Porta è un umorista grandissimo, come in generale lo sono i poeti popolari, perché tutti i sentimenti cominciano appunto a muoversi nei bassi fondi sempre mobili, finché riescono ad ascendere all'onore di legge - vengono registrati nei codici». Né vanno dimenticate le pagine della *Vita di Alberto Pisani* che indicano a modello per lo scrittore in erba la sequela degli umoristi: «disse che la immaginazione éragli imbozzacchita; chiamò in soccorso i suoi favoriti... Sterne, Thackeray, Porta...» Einaudi, Torino 1976, pp. 72-73.

sebbene affidato ai consueti procedimenti dell'*understatement*, l'apprezzamento del Manzoni romanziere. L'influenza dell'opera portiana sui *Promessi sposi* travalica, infatti, l'ordine linguistico delle citazioni fraseologiche, delle circonlocuzioni grammaticali, dei ricalchi stilistico-espressivi: ad essere coinvolte nel reticolo intertestuale, non solo interdiscorsivo, sono le modalità di conduzione del racconto e le cadenze dell'elaborata polifonia che riecheggia fra narratore e personaggi⁽³⁴⁾. Persino la consuetudine stretta fra Porta e il Grossi dialettale trova conferma nell'ordine delle scelte compositive. Al di là dei legami amicali e della collaborazione editoriale, li accomuna una similarità di opzioni di indole narrativa: ne fa fede soprattutto la prima stesura della *Fuggitiva*, il racconto, in omodiegesi, di una donna spinta dall'empito d'amore a trasgredire il codice d'onore familiare. Il castigo di morte, sottolineato dalle note di patetismo lugubre, quanto più segna per Isabella il trionfo di *thanatos* su *eros*, tanto più esalta il realismo corposo di Ninetta, senza però mai cancellare l'appartenenza di entrambe le protagoniste all'area "generica" della narratività.

E vediamo allora questo "romanzo" portiano, che tale si presenta sin dal titolo: *La Ninetta del Verzee*. La protagonista svetta solitaria, godendo il privilegio di un'etichetta onomastica che, nel dichiarare «l'immediata sostanza del racconto»⁽³⁵⁾, l'approssima al campo vasto della «moderna epopea borghese». Di più: l'indicazione paratestuale anticipa una tendenza diffusa nell'universo romanzesco dell'Italia ottocentesca, a dominanza femminile: *Paolina, Fosca, Eva, Evelina, Giacinta, Arabella, Teresa, Lydia, Juliette*⁽³⁶⁾. Sono tutti titoli che rinserrano il destino muliebre entro la sfera dell'intimità affettiva, oscurando il cognome, connotato principe dell'appartenenza collettiva. *Ninetta* inaugura la serie: segno rivelatore di una prorompente personalità di donna e, nel contempo, primo indizio di una sofferta, labile identità sociale. Ma su questa designazione a grado zero torneremo più avanti; per intanto, seguiamo il racconto della nostra impudica eroina mentre allinea avventure e disavventure amorose.

Sulla soglia del testo, al pari di Giovannino e del Marchionn, anche la giovane puttana dirige il suo discorso a un interlocutore presente:

Bravo el me Baldissar! bravo el mè nan!
l'èva poeù vora de vegnì a trovamm...(vv 1-2)

⁽³⁴⁾ Si rimanda al classico saggio di DANTE ISELLA *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in *I lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984. La distinzione fra intertestualità e interdiscorsività è di CESARE SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984.

⁽³⁵⁾ È Gibellini, seppur in un'ottica diversa, a sottolineare le tonalità particolari dell'indicazione paratestuale dei monologhi: nell'ultimo prevale l'affabulazione epica «esplicita nel titolo, *El lament del Marchionn*, sul modello del *Lamento di Cecco Varlugo*, e non *El Marchionn*, laddove gli altri testi han nome dall'immediata sostanza del racconto, come le due *Desgrazzi*, o della protagonista, *La Ninetta*» op. cit, pp. 107-108. In un saggio, dedicato all'analisi dell'onomastica romanzesca, Ferrucci ricorda che il compito primo del narratore è «dare un nome» al protagonista, e così commenta la scelta portiana: «Ancora una volta la letteratura comica o popolareggiante fa eccezione: si veda il Porta della *Ninetta del Verzee* o del *Marchionn di gamb avert*, iniziatore di una definizione goyesca del personaggio miserabile, bollata da un nome di veemenza inaudita. Con Porta siamo all'inizio della rivolta epica del popolano (rivolta breve: neppure un secolo ed era già finita)» FRANCO FERRUCCI, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura Italiana, Le questioni*, vol. V, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1986, p. 892.

⁽³⁶⁾ Ci riferiamo ad alcune delle opere più conosciute della produzione romanzesca postunitaria: *Paolina* (1866) e *Fosca* (1869) di Igino Ugo Tarchetti, *Eva* (1873) di Giovanni Verga, *Evelina* (1873) di Cesare Tronconi; *Giacinta* (1879) di Luigi Capuana, *Teresa* (1886) e *Lydia* (1887) di Neera, *Arabella* (1893) di Emilio De Marchi, *Juliette* (1909) di Edoardo Calandra. Ma si potrebbero aggiungere ancora le protagoniste della narrativa campagnola, dall'*Angiola Maria* (1839) di Giulio Carcano alla *Berta* (1858) di Luigia Codèmo e poi le eroine dell'appendice da *Ginevra o l'orfana della Nunziata* (1839) di Antonio Ranieri a *Clelia* (1870) di Giuseppe Garibaldi, dal libro d'esordio di Carolina Invernizio *Rina o l'angelo della Alpi* (1877), a *Jolanda, la figlia del corsaro nero* (1905) di Emilio Salgari, senza naturalmente contare le protagoniste della produzione novellistica. In pieno Novecento, l'elenco è suggellato, con omologia stringente, da una collega di Ninetta: *La Gilda del Mac Mahon* (1959) di Giovanni Testori.

Ma, «nel gran terzetto delle creature che narrano le proprie *desgrazzi*» (Gibellini), Ninetta è l'unica a negarsi alle pose del vittimismo umiliato, e la sua voce non conosce mai l'effusione elegiaca del "lamento". La clausola allocutoria chiarisce subito il piglio affabilmente coinvolgente, per non dire eccitante, del monologo. A differenza degli altri due popolani, la donna non si rivolge a un ascoltatore generico e convenzionale, il «Lustrissem» (*Desgrazzi de Giovannin Bongee*), il «Lustrissem scior» (*Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*) né, tanto meno, invoca il conforto di un uditorio anonimo e collettivo - i «Moros danaa, tradii de la morosa», i «Fioeuj tender de coeur» (*Lament del Marchionn*⁽³⁷⁾). No, qui a fronteggiare la narratrice è una figura non solo interna all'ordito testuale, ma dai lineamenti così concreti da suggerire la fisionomia elettiva del lettore potenziale: un cittadino ambrosiano e borghese, che non patisce ipocrisie e repressioni censorie. La scelta onomastica di Baldissar forse cela anche una nota di autobiografismo familiare⁽³⁸⁾; e nondimeno, ciò che conta è il tono di confidenza complice che il nome, prima ancora del vezzeggiativo *nan*, sollecita. Ha ragione Maria Teresa Lanza: «l'impatto personaggio-pubblico è immediato»; ma l'appellativo fatico, mentre cancella «la premeditata mediazione di classe dell'interlocutore dei due Giovannin»⁽³⁹⁾, soprattutto segnala la vicinanza del 'tu', posto sullo stesso piano assiologico-temporale di chi racconta⁽⁴⁰⁾. L'amico cliente («el mè Baldissar») in tanto è chiamato a condividere il giudizio della giovane squaldrina sul «mond pussee carogna», in quanto vi partecipa e ne conosce i protagonisti:

Te se regordet d'avemm vist per cà
 quell gioven magher, longh come on salamm,
 ch'el me vegneva a toeù de andà a ballà?
 Che di voeult te l'ee vist a peccenamm? (vv. 19-22)

Ninetta per un verso recupera le strutture del monologo teatraleggiante, di derivazione settecentesca, per l'altro però ne declina le cadenze sul registro stilistico della mimesi narrativa. Gli «indizi di oralità» (Zumthor), frequenti nelle zone di confine del testo, prologo ed epilogo, nel corso della narrazione segnalano l'ibrida articolazione della polifonia dialogica che interamente lo innerva: sul piano diegetico, i tratti sovrasegmentali, denunciati come di consueto dalla punteggiatura, incorniciano le battute che si scambiano gli amanti:

Cossa farisset mai, dighi, pajasc?...
 Cossa vuj fa, el respond... mazzamm... morì...
 fornì sta vitta... contentatt anch tì. (vv. 142-144)

Ah nò Ninetta!... innanz de famm grani
 già l'è on moment... faroo quell che soo mì. (vv. 279-280)

⁽³⁷⁾ Per Isella, quest'esordio include l'«immagine dei crocchi che si raccoglievano intorno ai *bosin*, sui canti delle vie» e la ripresa nei versi della strofa conclusiva rivolti al «labile crocchio degli ascoltatori intorno al *bosin*» è tipica dei canti popolari, *Poesie* nota p. 307 e p. 371.

⁽³⁸⁾ Gibellini si domanda: «la scelta stessa dei nomi, così familiari, se come il confidente di Ninetta, Baldassarre, si chiamava il fratello, e Melchiorre, in milanese *Marchionn*, era un secondo nome suo proprio, sarà forse un indizio inconsapevole di questa disposizione alla vicinanza degli affetti?» *Carlo Porta*, op. cit., p. 107.

⁽³⁹⁾ *Maria Teresa Lanza*, op. cit, p. 24.

⁽⁴⁰⁾ «Lo spostamento del centro temporale dell'orientamento artistico, spostamento che pone l'autore e i suoi lettori, da un lato, e i personaggi e il mondo da lui raffigurati, dall'altro, su uno stesso piano assiologico-temporale, su uno stesso livello, che li fa contemporanei, possibili conoscenti e amici e che familiarizza i loro rapporti (ricordo ancora una volta l'inizio manifestamente e accentuatamente romanzesco dell'*Onegin*), permette all'autore in tutte le sue maschere e sembianze di muoversi liberamente nel campo del mondo raffigurato» MICHAEL BACHTIN, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 468.

L'io narrante, per parte sua, vivacizza il racconto di primo grado con una strategia comunicativa che quanto più vincola il contatto empatico con il 'tu', tanto più lo incista nell'*hic et nunc* della situazione enunciativa. Se le clausole adottate dal Bongee («vala ben?» vv. 18, 48, 82, «n'eel vera?» v. 38; «proppi vera» v. 65) o le apostrofi autoassolutorie del Marchionn («Sentii questa» v. 885) ricercano il favore indulgente di un ascoltatore generico, gli appelli della donna, accompagnati sempre dal possessivo mè, non lasciano dubbi sul coinvolgimento dell'interlocutore: «Varda el mè Baldissar» v. 17; «Varda el mè nan» v. 223; «Ecco el mè Baldissar» v. 321; «el mè car nan» v. 328.

La presenza testuale del destinatario del *récit*, rendendo genialmente ambiguo il radicale di presentazione, aiuta a impostare un inedito «patto di finzionalità». Diversamente dagli altri inerti «ascoltatori» delle «istorie dolorose», sollecitati tutt'al più a piangere e compatire («piang insemma» v. 348; «compatimm, consolemm, piangii con mè» v. 996 *Lament*), Baldissar diventa alla fine coprotagonista della vicenda, a conferma irriducibile della forza perlocutiva di un racconto che la circolarità manifesta corrobora con spavalderia sfrontata:

Ven scìa... settet giò on poo... già l'è anmò moll,
e poeù coss'et de fa? l'è venerdì,
gh'è minga d'opra: descorremm on poo,
chè subet che l'è all'orden te la doo. (vv. 13-16)

Ma ovej!... varda che aria bolgironna
l'ha ciappaa sto tò cioll!... scìa... scìa el me nan...
dammel car... toeù... l'è tova... ah dio!... ciccin...!
Vegni... ve... gni... ghe sont... Cecca?... el cadin. (vv 341-344)

Altro che rassegnazione dolente o degradante compiaciuta volgarità! Il suggello «di umorismo tragico» (Momigliano) su cui si chiude la vicenda, lungi dall'offuscare la trasgressione annegando l'oscenità in una «trovata aretinesca»⁽⁴¹⁾, la rilancia verso il lettore reale a cui chiede una netta assunzione di responsabilità critica. Come Baldissar, anche lui sarà testimone della «sanità» non solo fisica della protagonista. E con uno sberleffo metaletterario, degno dell'ironia romantica più agguerrita, la narrazione di Ninetta diventa testimonianza di autenticità contro i sospetti ignobili che un amante vendicativo aveva affidato a una «bosinata» infamante:

nè savend toeù oltra straa de vendicass
l'è andaa a cercà on poetta e el m'ha faa fa
ona dianzer d'ona bosinada
de famm fà la minee perfinna in strada.

Ecco el mè Baldissar, ecco on trattin
la reson bolgironna di passion
che me deslenguen come on candirin.
Ma el pussee pese anmò di mee magon
l'è a vedè che sta birba d'on bosin
tra i lapp ch'el dis per mettem in canzon
el ghe ne infira voeuna, el mè car nan,
che tend nient manca che a famm perd el pan. (vv. 317-328)

⁽⁴¹⁾ La Lanza nega al racconto di Ninetta ogni «coerenza realistica», per privilegiarne una lettura in chiave di comicità tradizionalmente «oscena», LANZA, op. cit., pp. 33-35. Seppur in formule più sfumate anche Gibellini conforta l'interpretazione antirealistica: «a questo intento di controllo di *pathos*, più che a quello di una verisimiglianza psicologica e sociale, è informato il lessico sboccato della Ninetta, così come la cruda clausola della vicenda» (op. cit., p. 108) È proprio il finale così scopertamente perlocutivo a imbarazzare maggiormente i critici, i quali per riscattare l'umana figura di Ninetta, l'ammantano di una inesistente «religiosità», «bontà d'animo», «integrità naturale».

Il trattamento delle coordinate temporali avvalora l'impianto "romanzesco" del componimento, isolandolo ancor più rispetto agli altri. Giovannino allinea le «disgrazie» e le «angarij» patite in una particolare circostanza di vita quotidiana - il ritorno a casa a fine lavoro, una serata nel Loggione della Scala - e il racconto dei soprusi, fatto a distanza ravvicinata («jer sera», «tre mesi fa»), non copre le ventiquattr'ore. Il *Lamento* del Marchionn si sviluppa con maggior ampiezza; con i suoi mille versi è il testo più lungo della raccolta, ma la rievocazione è tutta concentrata sullo «striament» e sull'«ingemadura» che l'infida ammaliatrice Tettona procura al pover'uomo: la ricorrenza delle feste di carnevale e soprattutto la nascita del pargolo "settimino", ribadendo il nucleo tematico unitario - la trappola tesa al ciabattino storpio, sedotto e abbandonato, rinserrano la scansione degli eventi entro poco meno d'un anno.

Ben diversa è la parabola diacronica disegnata dalla narrazione di Ninetta: dopo il prologo (vv. 1-24), il resoconto prende le mosse da lontano («Prima de tutt t'ee de savè che fina / de vint agn fa...» vv. 25-26) per abbracciare l'intero arco di vita dell'ex-pescivendola. In poco più di quaranta stanze, il suo percorso esistenziale si dipana con un andamento serrato e fulmineamente sintetico, ma non per questo privo di tappe iniziatiche e di passaggi "formativi": la sequela fitta dei deittici misura, con precisione puntuale, i segmenti iterativi e i momenti di svolta⁽⁴²⁾.

Il lettore accompagna la protagonista dalla stagione fanciullesca dei «locc», quando i due «cisquittitt» scambiavano solo «quaj carezz e quaj basitt» (vv. 64-67) all'epoca dei primi tentativi di accoppiamento («lui a fa onia possa per sonamel dent / e mì olter tant per stoppagh sù la figa» vv. 123-124) fino all'ultima decisione, dettata da imperiose ragioni materiali, di «mettersi al mestiere»:

Redutta che son stada ona pitocca
 senza credet, nè robba, nè danee,
 s'hoo avuu de pagaà el ficc, de mett in bocca,
 hoo proppi dovuu mettem al mestee. (vv. 289-292)

La condizione di partenza è la più favorevole ai «personaggi in divenire» (Bachtin) della moderna epopea borghese: orfana di genitori, la fanciulla viene allevata da una zia «tetton, matta, allegra», che con la sua condotta sfacciata non poca influenza avrà sull'indole della nipote. Quando anche la cara *medina*, l'abbandona - «Morta lee, bona noce ai sonador, / s'è barattaa la scenna in d'on moment» (vv. 169-170) - la «fresca, giovena e grassa» Ninetta è pronta ad assumersi, in piena autonomia, la responsabilità delle scelte affettive e professionali: «ressolutta de tend al fatto mè / senza tance seccad de barolè» (vv. 183-184). Le raccomandazioni sagge del «pover religios», presso cui ora risiede, a nulla servono; ben più determinante è la libertà intraprendente che l'eredità ziesca le concede: «anzi el gh'ha avuu de grazia a mondamm lì / de circa milla lir, che la medina / la m'ha lassaa tra pillà e robba fina.» (vv. 190-192).

Lo sfondo cittadino in cui si svolgono le avventure di Ninetta conforta la sua fisionomia di eroina moderna che vive in un mondo aperto, dove le occasioni possono sortire effetti positivi o amaramente truffaldini: ecco allora gli incontri al Verziere, le proposte di matrimonio rifiutate, le maternità e le malattie scampate per fortuna o furberia accorta, il climax delle richieste esose del «roffianon strozzaa» del Pepp. A emergere è una sorta di aurorale "cronotopo" urbano⁽⁴³⁾, in cui l'interconnessione fra tempo e spazio disegna, quasi hogartianamente, la quinta di un microcosmo

⁽⁴²⁾ In quell temp, v. 41; fin d'allora, v. 97; quand de lì a on pezz, v. 106; de sto moment, v. 121; L'èva trii agn pocch manca, v. 161; In prenzipi, v. 233; inseguet poeù, v. 236; Giust on mes fa, v. 299.

⁽⁴³⁾ «Le rare scene di natura, pur così vive e intense varranno solo come sfondo di contrasto tragico e comico alla vita cittadina... La campagna è sentita dal Porta sempre come riflesso o antitesi della vita cittadina» contrapposta alla «aria dei prati odoranti di fieno, o la brezza dei colli fragranti di timo e menta» ANTONIO BANFI, op. cit., p. 195. Portinari, riprendendo l'osservazione, la ricollega al rifiuto del bozzetto idillico e all'orientamento coraggiosamente materialistico: «si tratta di una poesia quasi esclusivamente cittadina, le cui storie cioè si svolgono all'interno delle munite mura della città, mentre la presenza della campagna è relegata a occasionale eccezione.» FOLCO PORTINARI, *Strumenti del realismo portiano*, in *Un'idea di realismo*, Guida, Napoli 1976, p. 74.

comunitario, dominato dai bisogni primari, governato da una implacabile legge economica, tramato da animosità aspre, mai rischiarato da una luce di conforto ultramondano. Il destino di Ninetta non prevede riscatti sociali o redenzioni morali; e tuttavia, lungi dall'essere racchiuso entro «le tappe inesorabili di una *via crucis*»⁽⁴⁴⁾ o, peggio, raggelato in una immobilità senza storia, ne è al contrario tutto pervaso: proprio l'impossibile catarsi, sancita dalla brusca battuta finale, è il segno indelebile di una rappresentazione realisticamente modulata.

All'occasionalità accidentale delle disgrazie di Giovannino e al ritmo iterativamente martellante dell'inganno a cui la cecità pervicace del «pover Marchionn desfortunaa» nulla oppone, Ninetta risponde con una vera "storia di vita" che si sviluppa nel tempo, acquistando via via profondità di campo. A differenza degli altri due protagonisti popolari tratteggiati "a stacciato", la prostituta del Verzee ha lo spessore di una figura a tutto tondo.

Anche la «duplicità dei piani», tipica secondo Isella dei monologhi maggiori, assume qui una specifica funzione strutturale. La sfasatura fra «l'io' che vive e l'io' che racconta», se per un verso consente la sovrapposizione «del momento riflessivo al momento emozionale (ottenendo così il poeta che il punto di vista da cui osserva i casi dei suoi personaggi collimi con quello dei personaggi stessi)»⁽⁴⁵⁾, per l'altro attiva la dialettica generativa dell'ordito romanzesco, fra «mondo narrato» e «mondo commentato»⁽⁴⁶⁾. Nel componimento della Ninetta, cioè, l'intarsio dei livelli, oltre a governare il rapporto fra l'autore reale e la voce narrante, regola l'alternanza diegetica fra la dimensione del passato e la sfera del presente, suggerendo, per scorci e schizzi, la maturazione di un carattere.

La confessione smargiassa del Bongee e i lamenti del tradito Marchionn in tanto suonano comico-patetici in quanto i loro racconti testimoniano l'inossidabilità di un tipo, non più maschera ma non ancora *homo fictus*. Per quante angherie siano loro toccate, per quante illusioni la realtà abbia fatto crollare, i due uomini restano inguaribilmente uguali a se stessi: invitano gli ascoltatori ad acconsentire compassionevolmente ai loro patemi, mentre concedono al lettore reale il conforto rassicurante della risata liberatoria. Ninetta no, non chiede pietà, né induce al sorriso divertito. Il suo parlare, crudamente e corposamente realistico, *el lènguagg di goff e di rabbiaa*, vale a segnare le svolte cruciali della vita:

e lì in terra el cortell, in aria el cioll,
lecchem, basem, stroffignem, brassem strecc,
Ninin... tas... lassem fa... pensa nagotta...
sto fioeul d'ona vacca el me l'ha rotta. (vv. 149-152)

Le cadenze dell'oralità, tipiche del monologo teatrale, sottolineano l'urgenza delle passioni, ma senza mai cancellare il robusto spessore argomentativo del racconto e le clausole d'iterazione anaforica si convertono in strumenti di introspezione psicologica. Esemplare la descrizione della percezione adolescenziale delle pulsioni sessuali:

Ma sì! per dilla giusta, in quant a mi,
sto besogn savarev minga spiegall...
soo che sentiva el sangu come a bui,

⁽⁴⁴⁾ Il confronto fra Ninetta e le prostitute tessiane suggerisce a Gibellini una valutazione più sfumata del personaggio ottocentesco: «Nella *Ninetta*, come dire nel momento del cupo pessimismo portiano, le colpe sono additate, le cause della degradazione sono riconosciute negli uomini, nella storia, nella società: tale chiarezza consente un riscatto, già in atto in Ninetta che, sottraendo il suo corpo all'ennesimo capriccio del Pepp, salva un estremo brandello di dignità» PIETRO GIBELLINI, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in AA.VV., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, cit., p. 157.

⁽⁴⁵⁾ DANTE ISELLA, *Carlo Porta*, in *Storia della letteratura italiana, L'Ottocento*, a cura di Emilio Cecchi-Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1969, p. 544.

⁽⁴⁶⁾ HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, il Mulino, Bologna 1978.

che gh'aveva ona voeuja de tentall
e in l'istess temp vergogna a comparì.
Soo anch ch'andava in broeuda in del basall,
e soo che quand el me toccava i tett
trepillava del gust come on gallett.

Soo de giunta che, quand alla mattina
me toccava de andà a tend in Verzee
... ... (vv. 73-82)

La circolarità insistita dell'ottava successiva suggella il riconoscimento dell'oggetto del desiderio amoroso:

Mì el me Pepp el vedeva de per tutt,
e semper ghe l'aveva de denanz:
....
....
rispondeva pesciad, desgarb e slepp,
e tutt sti coss in grazia del mè Pepp (vv. 89-96)

Per contro, la tecnica delle *coblas capfinidas* che nel finale incatena due strofe, mentre intensifica lo sdegno fremente della voce narrante, rilancia l'invito spavaldo a confutare le calunnie velenose del Pepp.

Questa per cristo no la poss capì:
mì impestada?... Buffon!... dighel mò ti.

Dighel mò ti, per brio! se gh'è ona donna
pussee sana de mì in tutt quant Milan! (vv. 335-338)

E l'indignazione unisce, in un nesso cogente, la difesa della dignità femminile e la rivendicazione di onestà professionale, fonte irrinunciabile di sopravvivenza quotidiana.

Le clausole ritmiche care alla poesia portiana, che tramano l'intero componimento, sorreggono la progressione del discorso, indirizzandolo su un duplice vettore. Per un verso accompagnano in climax le fasi del conflitto amoroso: dalla primitiva opposizione magone di pianto - franca risata, che segna l'iniziazione al sesso della coppia dei ragazzi (vv. 105-112), fino all'acme dello sfruttamento dell'uomo, diventato un vile profittatore.

Minga content sto faccia de figon
de vess staa lu el strozzaa che el me l'ha rotta,
d'avemm traa i mej partii tucc a monton,
d'avemm drovada pesc d'ona pirota,
d'avemm semper goduu i pù bon boccon
che g'aveva alla banca, e per nagotta,
sagg de mì, del mè ton, della mia inguilla
l'ha comenzaa a miramm anca alla pillà. (vv. 225-232)

Per l'altro aspetto, chiariscono l'amarezza crucciosa con cui l'ex-pescivendola combatte la sua battaglia contro il dominio maschile, patito e nel contempo ricercato:

Di cojon! Lu ostarij, trissett, primera,
lu scènn, lu palch, lu donn de mantegnì;
e mi ciollatononna de massee
compramm i corna cont i mee danee! (vv. 245-248)

L'acquisizione della consapevolezza impudentemente sconcertata è racchiusa in un'ottava che, avviata con un autoritratto imbronciato, si inarca e si placa nell'insistito monosillabismo dei versi finali:

Ma mi ciocca, imbriga, incarognada
De sto razza de can d'on tajapioeucc,
....
....
ma già nun vacch de donn semiti tucc inscì,
se al mond gh'è on crist el vemm proppi a sciarni!
(vv. 209-216)

La carica di masochismo femminile, genialmente individuata e acutamente analizzata - «E dinguarda a nun poeù a fass toeù via,/ en fann toninna, en fan de sott e doss» (vv. 217-218) - tuttavia, non si tramuta in pose di subalternità rassegnata: ecco allora lo stupefacente, straordinario gesto con cui la prostituta rompe la sudditanza verso l'amante e riscatta la dignità offesa:

Nanca el cuu poss salvamm sangua de di!
Malarbetto ludron, brutto pendizzi!
El cuu l'è mè, vuj fann quell che vuj mì (vv 305-307)

Ancora una volta, è la martellante cadenza monosillabica del verso a sottolineare lo scatto d'orgoglio: nella schiettezza di un'ostentazione di possesso che non conosce ombra di vergogna colpevole, riecheggia in anticipo di oltre un secolo e mezzo, un celebre motto della novecentesca cultura di *gender*.

L'eccezionalità del monologo di Ninetta ha qui la radice prima: il ribaltamento della situazione elocutiva del bossiano *Pepp perucchee* rende la generosa sguadrina ambrosiana la protagonista narrante di un piccolo *Bildungsroman* al femminile: il linguaggio esplicito del corpo sessuato, lungi dal rinserrare il racconto nel limbo della comicità lasciva, lo svuota di ogni volgarità perché diventa lo strumento privilegiato per l'acquisizione del 'sé'.

La «sgarbiada de cervell» che «il cioll in ardion» del Pepp procura alla ragazza adolescente, non è solo fonte di un neologismo geniale, («una felicissima creazione del Porta», Isella) è il segno di una radicalità espressiva prossima all'eversione:

Cristo! che sgarbiada de cervell
l'è staa per mì quell cioll in ardion.
Poss di ch'el m'ha daa in man minga on usell,
ma el manegh de tucc quanc i cognizion (vv. 113-6)

Ninetta, unico personaggio femminile della letteratura italiana ottocentesca, trova le "parole per dirlo": e con la lucidità di un istinto infallibile attribuisce all'incontro sessuale, non solo erotico, una chiara valenza conoscitiva: «subet hoo capii».

Il racconto dell'ex-pescivendola in tanto è sconvolgente in quanto appalesa senza freni inibitori la forza dirompente delle pulsioni primarie che abitano l'io femminile, oltrepassando d'un botto lo snobismo dell'aristocratica letteratura libertina e cancellando con altrettanto fervore espressivo la marginalità delle «bosinate» meneghine. Le cadenze seriamente tragiche del realismo quotidiano garantiscono da ogni facile caduta nella trivialità sconcia.

Ben si comprende allora la necessità di adattare una simile audacia compositiva, non solo tematica, a un codice linguistico capace di ritagliare, senza rischio di fraintendimenti, un nitido orizzonte d'attesa: l'estro portano lo individua nel pubblico milanese più spregiudicato e intellettualmente avvertito. Ad arginare lo scandalo, l'autore della *Ninetta* impiega le risorse discriminanti del dialetto, modulandole però sulle note di una arditezza tanto raffinata da riscattarne ogni traccia di rozza residualità vernacolare. Solo l'élite colta della città più all'avanguardia del paese, composta magari da una cerchia di amici così selezionata da essere contenuta in una

"cameretta", poteva accettare e valorizzare l'oscenità dissacrante di un simile racconto. I limiti di questa scelta anticonformista travalicano ovviamente i confini geografici della municipalità, per coinvolgere il grado di consapevolezza di sé come nuova classe dirigente che l'opinione pubblica ambrosiana stava maturando. Calata nel discorso di una popolana come Ninetta, la poesia di Porta è così sperimentalmente trasgressiva, così intrepida e irriverente che solo gli "happy few" di stendhaliana memoria potevano apprezzarla.

Ed è su questo piano, appunto, che si misura lo scacco grave patito dal «grande poeta dialettale italiano»: nella Milano della Restaurazione, quei lettori elettivi erano davvero pochi, neanche «venticinque». Oppressa dagli eventi storici e ideologicamente fragile, la protoborghesia in ascesa non solo diffidava delle provocazioni, ma riteneva un vero oltraggio la proposta di un'etica sessuale intesa a contestare la tradizionale, muta sottomissione femminile. La rivelazione affidata alla voce squillante della prostituta del Verziere suonava troppo giacobina per essere accolta da un ceto medio che si autocandidava alla guida della città in nome di un progetto fondato sull'equilibrio e la moderazione. La cultura borghese del capoluogo lombardo poteva vantare il duplice richiamo alla tolleranza dell'illuminismo laico e all'universalità sentimentale del romanticismo democratico perché a promuoverne la sintesi adibiva una virtù energicamente compromissoria: il buon senso, tanto lontano dalla banalità del senso comune, quanto alieno da ogni forma di estremismo radicale. A questa comunità urbana Ninetta certamente appartiene, ma solo a patto di costringere la sua figura e il suo racconto entro la zona estetica della «distinzione»⁽⁴⁷⁾ più aristocraticistica, al limite della clandestinità iniziatica. Da qui nascono la censura e il silenzio che gravano sull'opera portiana, per tutto l'Ottocento e oltre.

Entro le coordinate del sistema letterario, un doppio interdetto di genere e di *gender* oscura da subito la confessione sfrontata di una sguadrina non redenta né redimibile. La «legge del patetico»⁽⁴⁸⁾ che sovrintende la produzione sterminata delle novelle in versi orienta l'ideazione e la fruizione del racconto delle "sfortune amorose" sulle note antirealistiche del sentimentalismo straziante e dolente; il primato che la poesia romantico-risorgimentale assegna agli ideali patriottici, d'altronde, riserva all'ethos privato la grammatica della segretezza colpevole e la retorica della reticenza litotica⁽⁴⁹⁾. L'esito è univoco; il prezzo pagato dalla femminilità per l'appassionamento erotico non ammette deroghe: o la pena suprema di morte o il sacrificio, altrettanto funesto nella clausura conventuale. Non conta l'orientamento ideologico o l'appartenenza di scuola professati dagli autori; e poco importa se l'innamorata è una giovane «fuggitiva» (Grossi), una «pentita peccatrice» (Dall'Ongaro), una languida adultera abbandonata (Prati) o una «traviata» donna di mondo (Piave): Isabella o Violetta, nessuna amante ha licenza di abitare nei dintorni del Verziere.

Neppure l'universo democraticamente accogliente della moderna epopea borghese concede ospitalità all'imbarazzante Ninetta. La conquista del realismo espressivo segue percorsi diversi dal sentiero tracciato dai componimenti portiani. Nei *Promessi sposi*, non solo la cruciale calibratura fra oralità e scrittura, fra *mimesis* e *diegesis*, si risolve a tutto vantaggio di una polifonia dominata dalla voce narrante, poco incline a lasciar spazio al discorso diretto dei personaggi, ma soprattutto la sperimentazione ardua della *medietas* converge verso il centro: detta con sintesi ultrascorciata, la rappresentazione romanzesca della realtà urbana accantona il confronto antagonistico fra i due

⁽⁴⁷⁾ PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983.

⁽⁴⁸⁾ La «legge del patetico» è così formulata da Giovannetti: «Una sorta di sentimentalità trascendentale, aprioristica, opererà sempre e comunque, a dispetto di ogni principio di verosimiglianza [...] e l'autore di ballate, nel momento in cui dovrà selezionare i filtri della appercezione narrativa, anteporrà l'effetto patetico a ogni altra motivazione» PAOLO GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Marsilio, Venezia 1999, p. 157.

⁽⁴⁹⁾ I poeti romantici «mentre riscoprono la femminilità come spontanea effusione degli istinti affettivi, la fan soffrire e languire in nome di una norma di pudicizia inalterabile. Siamo ben lontani dalla sfrenatezza, dall'immoralismo dei romantici stranieri: quanto maggiore è la violenza degli appelli contro l'asservimento politico, tanto più gli scrittori italiani appaiono cautelosi per ciò che attiene alla vita privata» VITTORIO SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana, L'Ottocento*, op. cit., p. 968.

estremi della scala sociale, nobiltà parassitaria e infima plebe, per privilegiare le inquietudini dell'eroe medio, esponente esemplare di un ceto borghese che tanto più rigetta i raffinati costumi aristocratici quanto meno riconosce le proprie radici di popolo incolto⁽⁵⁰⁾.

La stessa tensione centripeta e massimamente equilibratrice governa, con coerenza ineccepibile, il paradigma assiologico su cui il capoluogo ambrosiano costruisce, nella stagione postunitaria, il suo modello egemonico: la capitale morale, fiera dello slancio impetuoso delle sue risorse produttive, risoluta nell'azione intrapresa per il progresso civile, orgogliosa di accogliere gli stimoli innovatori d'oltralpe, elegge la compensazione misurata dei conflitti quale norma di vita cittadina, sottoponendo ai dettami di una severità intransigente la sfera dei rapporti intimi e familiari: nella dimensione del privato, il richiamo al buon senso si declina in chiave di moderatismo benpensante, venato spesso di integralismo bigotto e di ipocrisia filisteica.

E d'altronde di questa fragilità culturale, restia a rinsaldare in sintesi dinamica i nessi fra microcosmo individuale e macrocosmo collettivo, era già indizio quel titolo portiano che dichiarava il semplice nome. L'io femminile quanto più rinviene il proprio principio *individuationis* nell'esibizione spudorata di un sesso che ignora rimozioni e alibi censori, tanto più iscrive il codice di genere entro una corporeità naturale, estranea ad ogni mediazione sociale: i rapporti interpersonali di Ninetta si limitano all'accoglienza degli amici-clienti, gli assilli della materialità economica la vincolano senza scampo alla brutalità proterva di un ruffiano ignobile.

Quella Milano, descritta con realismo non bozzettistico, allestisce sì un aurorale cronotopo narrativo, ma la mancata focalizzazione delle interne articolazioni di classe e l'offuscamento della frattura fra pubblico e privato, tratti tipici dell'urbanesimo moderno, lo rinserrano entro le pareti di una chiusa stanza postribolare, da cui Ninetta non può, né forse vuole, ammirare il bel cielo di Lombardia.

Solo entro una compagine romanzesca capace di comporre in equilibrio strabiliante la somma di contraddizioni da cui s'origina la civiltà borghese ambrosiana, sarà possibile dare piena dignità protagonista a una figura femminile di umile estrazione: lo scandalo della giovane amante del Pepp viene riassorbito nella vicenda, sempre perigliosa ma a lieto fine, di una popolana che non diventa prostituta ma moglie di un piccolo imprenditore: ora, però, al centro della città e della collettività tutta non c'è più il vociante pittoresco Verziere, ma la mole bianca e solenne del Duomo.

⁽⁵⁰⁾ «La borghesia milanese, nella sua ambizione di assurgere alla dignità di classe dirigente, non poteva essere disponibile senza riserve a una sorta di richiamo verso il basso, verso le sue origini popolari. Certo, questa riluttanza ad assumere pienamente la propria identità è già sintomo di debolezza: le età venture lo dichiareranno, confermando per converso la lungimiranza del genio portiano» VITTORIO SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 55.

I romanzi cittadineschi del «Conciliatore»

A pochi anni dal Congresso di Vienna, una lettera apparsa sul «Conciliatore» istituisce un parallelo fra Roma e Milano e vanta la superiorità di quest'ultima. Un «associato» capitolino, dichiarata la sua ammirazione per la «città lieta, città ospitale» ne individua l'eccellenza non nelle meraviglie dell'arte - «Voi Milanesi non siete troppo ricchi di quadri, di statue, di bei tempj e di bei palazzi» - ma nelle forme di un sapere ampiamente condiviso, di un buon gusto «naturalizzato»: sotto la Madonnina, dove «la coltura delle arti è da qualche anno felicemente diffusa in molte classi di cittadini», non solo «si vive meglio che altrove, ma vi si pensa, vi s'impara, vi si hanno libri e mezzi d'istruzione più che in tutt'altra parte d'Italia»⁽⁵¹⁾.

Il patrimonio intellettuale e civile di cui il capoluogo lombardo gode, e continuerà a godere fino ai nostri giorni, deriva dai processi di ammodernamento che fra Sette e Ottocento hanno modificato le strutture dell'«ordine dei libri»⁽⁵²⁾ e il circuito della comunicazione letteraria. A darne testimonianza esemplare sono le due riviste che, in quella fase di trapasso cruciale, non solo animano il dibattito delle idee, ma prefigurano le coordinate di un inedito orizzonte d'attesa. Prima il «Caffè», che ricava il proprio titolo dal «luogo di formazione dell'opinione pubblica»⁽⁵³⁾; poi, «Il Conciliatore» volto a interloquire con i tanti «lettori giudiziosi» che, affatto estranei alle «gare arcadiche» e alle «dispute meramente grammaticali», hanno «imparato a pensare»: a questo nuovo «pubblico giudicante» si rivolge elettivamente il foglio azzurro compilato da Pellico e compagni.

Collocarsi al centro della sfera habermasiana delle «pratiche discorsive»⁽⁵⁴⁾ consente di gettare nuova luce sul nucleo nevralgico della civiltà ambrosiana nei suoi nessi di continuità e nei punti di cesura. Se nella stagione dell'illuminismo riformatore a prender corpo è il paradigma assiologico dei valori di laicità, tolleranza, fervore antidogmatico su cui l'élite colta àncora la sua funzione dirigente; nell'età della Restaurazione, la polemica che oppone i letterati romantici ai classicisti più ortodossi allarga il fronte della battaglia, coinvolgendo le schiere emergenti di intellettualità milanese. Chi opera all'interno della "repubblica delle lettere" è chiamato ad una inedita assunzione di responsabilità collettiva, in nome di un progetto che interessi anche quel "popolo" fino ad allora tenuto ai margini, se non deliberatamente escluso.

È su questo tornante storico che va posta la soglia che, nell'ordine dei libri, separa l'antico regime tipografico dalla stagione della modernità: la formazione di un pubblico leggente cittadino e borghese («citoyen et bourgeois») si accompagna, in stretta connessione, al processo di «romanizzazione» (Bachtin) che sorregge e pervade il sistema della letterarietà post-gentilizia.

All'inizio dell'Ottocento, il marchio infamante di lesa letteratura continua a pesare sui libri di narrazione distesa, mentre gli autori che vi si cimentano faticano ad imboccare la strada più opportuna per sperimentare le strutture e lo stile della "prosa del mondo". La reazione aristocraticistica al successo «spregevole e plebeo» (Baretti) dei romanzi di Chiari ha effetti di così lunga durata che anche i letterati più sensibili al rinnovato clima culturale non si allontanano dai modelli "nobili" rappresentati dai narratori di fine Settecento: e così, magari sulle orme dell'"orientale" Pindemonte dell'*Abaritte* o dell'antiquario Verri romano, si avventurano in

⁽⁵¹⁾ «Il Conciliatore» n. 23, 19 novembre 1818, to. I, pp. 368-369. Si cita dall'edizione in 3 tomi, a cura di Vittore Branca, Le Monnier, Firenze 1955.

⁽⁵²⁾ ROGER CHARTIER, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano 1994; lo stesso Chartier ne specifica i significati diversi nell'*Introduzione a Cultura scritta e società*, Sylvestre Bonnard, Milano 1999.

⁽⁵³⁾ ANDREA BATTISTINI - EZIO RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo*, to. I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 148.

⁽⁵⁴⁾ JÜRGEN HABERMAS, *Storia e teoria dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1977.

passaggiate faticose fra le rovine antiche e i siti archeologici della penisola: a Petrarca che viaggia per l'Italia, si affianca Platone, impegnato in pedanti ed erudite meditazioni filosofiche⁽⁵⁵⁾.

Eppure, anche nella nostra sonnoledda repubblica letteraria, a fronte dei tentativi abortiti e delle reprimende insultanti da parte dei detentori del gusto, cominciano ad avviarsi le dinamiche di ammodernamento che favoriscono la fondazione della civiltà romanzesca.

Secondo Berengo, Milano assurge «a grande centro di cultura» grazie essenzialmente allo «sviluppo del mercato librario» che la politica del regime napoleonico promuove con slancio intraprendente⁽⁵⁶⁾. Nel momento in cui la città diventa «capitale di uno Stato», dove l'industria tipografica è considerata «come una delle molte attività produttive» e i vincoli dell'istruzione elementare obbligatoria sono imposti «perentoriamente», si costituisce la «sfera borghese dell'opinione pubblica», animata dal confronto aperto e vivace delle idee. A corroborarne i moti espansivi è la crescita esponenziale di «un cetto di "gente di lettere" molto più folto che altrove, la cui attività è interamente legata all'organizzazione editoriale» (ivi, p. 7). Quando, all'indomani della battaglia di Waterloo, gli intellettuali, storditi e disoccupati, cercano una nuova sistemazione professionale, la «repubblica della carta sporca» li accoglie con favore e li sfrutta a dovere. Ma l'inedita dislocazione della "classe dei colti" non promuove solo lo sviluppo del mercato librario-tipografico, come esemplarmente documenta la ricerca di Berengo: investe con forza altrettanto, e forse più dirompente la riorganizzazione del sistema fruttivo.

Anche nel nostro paese comincia ad affacciarsi quel pubblico moderno a cui l'editore si ingegna d'offrire prodotti originalmente mirati.

Se la celebre collana dei Classici del 1802 era rivolta al «colto pubblico d'Italia» (ivi, p. 9), alle soglie degli anni venti «Il Conciliatore» si rivolge programmaticamente «al PUBBLICO ITALIANO» (in maiuscoletto nel testo)⁽⁵⁷⁾. Non sono ancora i «venticinque lettori» manzoniani, ma ormai l'orizzonte d'attesa ha acquistato una tal nitidezza di linee che chiunque lo voglia indicare può accantonare sia la sfilza elencatoria dei vari sottogruppi in cui si organizza (il «grave magistrato», gli «intelletti incalliti e prevenuti», la «vivace donzella», le persone dalle «menti tenere e nuove»⁽⁵⁸⁾), sia le definizioni d'approssimazione metonimica: «que' moltissimi che per educazione, per agi e per l'umano bisogno di occupare il cuore e la mente»⁽⁵⁹⁾.

A dare voce e consapevolezza di sé a questa utenza modernamente composta di «lettori giudiziosi», per nulla interessati alla «letteratura delle nude parole», è la polemica che all'indomani del Congresso di Vienna oppone classici e romantici⁽⁶⁰⁾. Nei saggi e articoli di Di Breme Pellico

⁽⁵⁵⁾ L'ovvio riferimento è ai romanzi "classicisti" di Alessandro Verri *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782), *Le Notti romane* (1792-1804), che fungono da modello al *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco (1804-06) e ai *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia e in Germania e in Italia* di Ambrogio Levati (Tipografia de' classici italiani, Milano 1820).

⁽⁵⁶⁾ MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980, p. 38

⁽⁵⁷⁾ «Il Conciliatore», op. cit., p. 5

⁽⁵⁸⁾ «Il Caffè», *Al Lettore*, p. 5. Si cita dall'edizione a cura di Sergio Romagnoli, Feltrinelli, Milano 1960.

⁽⁵⁹⁾ UGO FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Opere*, vol. VII dell'Edizione nazionale a cura di Emilio Santini, Le Monnier, Firenze 1972, p. 35. Poco prima, la definizione dell'orizzonte d'attesa è di indole più specificamente sociologica «Que' cittadini collocati dalla fortuna tra l'idiota e il letterato, tra la ragione di Stato che non può guardare se non la pubblica utilità, e la misera plebe che ciecamente obbedisce alle supreme necessità della vita, [...] que' cittadini che soli devono e possono prosperare la patria, perché hanno tetti e campi ed autorità di nome e certezza di eredità...» ivi, p. 34.

⁽⁶⁰⁾ Una sola, autorevole citazione d'epoca ad avvalorare la "milanesità" della polemica classico-romantica: «La città di Milano è ottimamente adatta a servir di campo a questa pugna, perché ivi, più che in ogni altro luogo d'Italia trovasi riunito buon numero di letterati e di artisti, i quali, in mancanza di discussioni politiche, cercano doppio interesse in letterarie contese» J. WOLFGANG GOETHE, *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia* (1818), ripreso dall'«Antologia», dicembre 1825.

Visconti e Berchet comincia a comparire, di sguincio, appena schizzata, ma via via con lineamenti sempre più riconoscibili, la fisionomia del «pubblico giudicante», dotato cioè di libera autonomia nelle scelte critiche. Dal programma del «Conciliatore», steso da Borsieri:

Già tempo, il vero sapere era proprietà riservata ad alcuni pochi che di tanto in tanto ne facevano parte ai meno dotti di loro. [...] I dotti e i letterati di professione sparsi ne' chiostri e ne' licei applaudevano fra di loro alle opere dei loro colleghi [...] non v'era, trent'anni addietro, in Italia, tale e tanto numero di lettori giudiziosi, che bastassero a costituire un pubblico giudicante, indipendentemente dalle opinioni di scuola, o da quelle divulgate dalle sette letterarie e dalle accademie⁽⁶¹⁾.

Nell'antagonismo con le cerchie ristrette dei "dotti e dei letterati di professione", autolalici e egoriferiti, prende corpo, seppur in nuce, l'articolata ricchezza della "sfera pubblica" ambrosiana, dove all'infinito spazio collettivo si affianca la dimensione privata in cui si compie l'esperienza della lettura muta e solitaria. Nell'epilogo dell'articolo inaugurale, Borsieri abbandona le apostrofi al plurale per rivolgersi «schiettamente» al «tu» lettore (p. 9) : il cambiamento di intonazione, suggerendo una cordialità più intima, innesca la dialettica costitutiva del "mestiere di leggere", bilicato fra rispetto di norme ampiamente coindivise e valorizzazione delle risorse immaginative dell'individualità idiosincratica. Il riconoscimento della stratificazione dell'orizzonte d'attesa corrobora e potenzia il quadro di un civiltà letteraria non più aristocraticamente preoccupata solo delle «vette», ma ricca di «concatenazioni» interne:

Non si può chiamar fiorente la coltura d'una nazione quando ella vanta soltanto qualche grande scrittore; ma bensì quando oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi; e v'aggiunge infiniti lettori giudiziosi. Allora si forma, dirò così, un'invisibile catena d'intelligenza e di idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara; si sente e s'indaga il bello con più profondità; i falsi giudizi sono più facilmente combattuti; ai veri grand'uomini è concessa la gloria e agli ingegni minori la fama⁽⁶²⁾.

Non stupisce che questo coraggioso «principio» avanzato nella conclusione delle *Avventure letterarie di un giorno*, a suggello delle discussioni che avevano animato la passeggiata cittadina del protagonista già nel VII capitolo *Il pranzo*, interamente dedicato al dibattito sul «genere anfibio» (p. 84), l'io narrante lamentava l'assenza dei cardini costitutivi di un moderno ordine dei libri: «mancando noi di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali, manchiamo di tre parti integranti d'ogni letteratura» (p. 87). La formazione aurorale della «invisibile catena d'intelligenza» tra chi scrive e chi legge rompe la fissità istituzionale delle gerarchie normative, modificando gli stessi parametri di giudizio: «I libri, mio caro, non hanno distinzioni né di sesso né di specie: e quando non annojano sono tutti d'un ottimo genere...» (p. 84).

In un altro scritto, fra i più acuti apparsi sul «Conciliatore», Ermes Visconti specifica che «lo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità», riguarda «il ben pubblico ed il bene privato»⁽⁶³⁾ e il richiamo all'«interessamento» dei lettori suona anticipazione alla poetica romanzesca del capo indiscusso del gruppo:

⁽⁶¹⁾ [P. BORSIERI], *Programma «Il Conciliatore»*, to. I, cit, p. 4. *Un pubblico giudicante* è il titolo di un recente volume di GRAZIA MELLI, dedicato alla cultura letteraria primottocentesca, Edizioni Ets, Pisa 2002. A *Una società di lettori giudiziosi* è dedicato il secondo capitolo del libro di ALBERTO CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Il Saggiatore, Milano 2000.

⁽⁶²⁾ PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, presso Gio. Pietro Gieler, Libraio sulla Corsia de' servi, Milano 1816. Si cita dall'edizione a cura di William Spaggiari, Mucchi editore, Modena 1986, p. 106

⁽⁶³⁾ ERMES VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica*, «Il Conciliatore», to. I, n. 25, p. 397.

Non per capriccio s'insiste sulla esclusione del classicismo, ma per convinzione che bisogna abbandonarlo, chi voglia trattare di cose interessanti i lettori⁽⁶⁴⁾.

Nessun paragone è possibile fra gli articoli che sul foglio azzurro affrontano le questioni più assillanti del rinnovamento letterario e la strepitosa ricchezza dei saggi manzoniani o l'acume smagliante delle riflessioni con cui gli scrittori europei accompagnano «l'ascesa del romanzo»⁽⁶⁵⁾; ma per quanto ingenua e fragili siano le teorizzazioni conciliatoristiche, ad esse va il merito di aver reso palese il discrimine storico fra modernità e *ancien regime*. Il solco è tanto più netto quanto più acceso è l'empito "militante" che ne sorregge l'argomentazione: la nostra debolezza, come aveva acutamente intravisto Borsieri, aveva radici nell'arroccamento elitario di una «coltura» incapace di attivare l'«invisibile catena d'intelligenza e di idee» che raccorda produttori e consumatori. Per troppi secoli la nostra letteratura è stata un *otium* per pochi eletti, un «balocco con cui divertirsi», senza alcuna funzione di orientamento etico e civile: «ozioso lusso d'ingegno e palestra de' retori»⁽⁶⁶⁾, l'attività creativa si era isterilita e avviluppata in un vortice d'erudizione lontano dagli interessi e dalle attese della collettività.

Nello sforzo di modificare l'assiologia dei canoni e degli stili, i giovani romantici proponevano la fondazione di una civiltà letteraria aperta e dinamicamente espansiva, al cui interno doveva trovare posto anche il «genere anfibio». Nel momento in cui matura la consapevolezza delle potenzialità ricettive di un altro pubblico, non più costituito dalle cerchie che si riuniscono «nelle botteghe da caffè, ne' gabinetti delle Aspasie, nelle corti de' principi» ma formato dalle «mille e mille famiglie [che] pensano, leggono, scrivono, piangono, fremono e sentono le passioni tutte, senza pure avere un nome ne' teatri»⁽⁶⁷⁾, la questione romanzo si impone con urgenza vivida.

Su questo terreno ancora negletto e incolto, ma potenzialmente fertile, germinano la serie scombinata delle prose autobiografiche, gli abbozzi di racconto umoristico, i tentativi sterniani di «passeggiate cittadine», infine la messe variegata delle «narrazioni miste di storia e d'invenzione»: dall'individuazione precisa degli interlocutori elettivi - come suggerisce Berchet, «fa d'uopo conoscerli e ravvisarli ben bene, e tenerne conto» (*ibidem*) - prende avvio e si sviluppa la sperimentazione più feconda delle strutture romanzesche.

Che nel sistema letterario della Restaurazione regni molto disorientamento lo denuncia, fra l'altro, la varietà caotica delle etichette adottate per classificare i testi che nutrono l'immaginario collettivo di inizio secolo. La battaglia classico-romantica si combatte anche su questo fronte, solo

⁽⁶⁴⁾ Ivi, n. 23, p. 364.

⁽⁶⁵⁾ *The rise of the novel* è il titolo originale del libro di IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 1976; sulle prefazioni delle opere di scrittori stranieri, PATRIZIA NEROZZI BELLMAN in *Alle origini della letteratura moderna*, Bruno Mondadori, Milano 1997. La bibliografia critica sul dibattito italiano è ampia, quasi sterminata: dalla prima raccolta *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a c. di Egidio Bellorini, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle (Laterza, Bari 1975) al volume collettaneo *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di Riccardo Brusagli e Roberta Turchi (Bulzoni Roma 1991), dalle varie antologie dei singoli autori, fino al libro di MATILDE DILLON WANKE, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento* (Mucchi, Modena 2000) in cui la questione trova una conclusione quasi paradossale: «Dobbiamo continuare ad ammettere che il peso specifico della letteratura romanzesca del nostro primo Ottocento è in gran parte concentrato sul dibattito» p. 51. Utile anche la recente raccolta antologica a cura di Marinella Colummi Camerino, *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, Lisi, Taranto 2000.

⁽⁶⁶⁾ La prima citazione è di S. P. [SILVIO PELLICO], recensione a *Gertrude of Wyoming*, «Il Conciliatore» n. 39, 14 gennaio 1819, vol. II, p. 51; la seconda di BORSIERI, recensione a Camillo Ugoni, *Intorno alla Vita e alle Opere del Conte G.B. Corniani*, «Il Conciliatore» n. 34, 27 dicembre 1818, vol. I, p. 530.

⁽⁶⁷⁾ GIOVANNI BERCHE, *Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo*, Bemardoni, Milano 1816. Si cita dall'edizione a cura di Alberto Cadioli, Rizzoli, Milano 1992, p. 75.

apparentemente marginale: sin dall'esordio, quando Davide Bertolotti, affrontando un passo cruciale di *De l'Allemagne* di Madame de Staël, traduce il termine *romantique* con «romanzesco»⁽⁶⁸⁾.

Se il primo aggettivo è al centro della celebre polemica, il secondo travalica ben presto la specificazione "generica" e acquista una risonanza tanto più vasta quanto più sterminato e vago è il campo di riferimento cui rimanda. Alla denominazione propriamente morfologica si affianca un'area di allusività semantica che abbraccia l'esperienza estetica ed affettiva di chi ha «cuore sensitivo» cioè, per dirla sempre con Pellico, «ogni idea generosa, ogni entusiasmo per le arti o per il bello morale»⁽⁶⁹⁾. Il guazzabuglio terminologico coinvolge soprattutto l'oscura indefinita galassia delle opere narrative in prosa e in versi dei primi decenni dell'Ottocento: tracce e indizi dell'arruffio compaiono sia nella cornice paratestuale delle edizioni e collane sia negli articoli e recensioni che animano il dibattito critico. La confusione nominalistica cela, in realtà, un conflitto ben altrimenti sostanzioso: ad essere contestata non era solo la rivendicazione di legittimità del genere romanzo; in discussione era il riconoscimento istituzionale di un inedito paradigma prosastico capace di attivare un "patto narrativo" diverso, se non antagonista, rispetto alle abitudini fruibili radicate nella secolare tradizione novellistica. Come ci ricorda Bachtin, l'arrivo della moderna epopea borghese scombussola l'intero sistema dei generi e ne impone una riarticolazione sostanziale.

La fioritura esuberante delle novelle in versi, il recupero in chiave pedagogica della misura dell'idillio, l'allargamento della zona "diegetica" nelle riviste e periodici, la novità strepitosa dei grandi monologhi portiani; tutto ciò, in aree diverse e assiologicamente incomparabili del sistema letterario, testimonia dell'impatto avvenuto⁽⁷⁰⁾: in forme variegata e con consapevolezza più o meno agguerrita, i letterati «coevi al secol loro» si sforzano di rispondere alle attese di narrativa che cominciano a maturare nelle cerchie relativamente ampie dei lettori "illetterati". L'articolo di Madame de Staël in tanto ebbe una forza dirompente, in quanto seppe dar voce chiara a ciò che carsicamente serpeggiava in un orizzonte d'attesa in fase espansiva, dalle coordinate ancora sfumate e incerte, ma potenzialmente inscritte in una dimensione urbano-borghese.

Basta la «breve apologia del romanzo», premessa da Silvio Pellico alla recensione delle *Lettere di Giulia Willet*, a segnare la frattura che, pur nella Continuità dell'illustre tradizione lombarda, separa la stagione dei nobili frequentatori del «Caffè» dall'epoca del "pubblico" giudizioso cui si rivolge il foglio azzurro. Anticipando il tono antifrastico con cui Manzoni nel *Fermo e Lucia* definisce il romanzo «genere proscritto nella letteratura moderna italiana», l'autore della *Francesca da Rimini* sbeffeggia coloro che avendo «un sacro orrore pei Romanzi si congratulano coll'Italia che non posseda quasi alcuna di siffatte produzioni»⁽⁷¹⁾. Proprio nella volontà strenua di coinvolgere i «lettori giudiziosi» entro il circuito allargato delle «pratiche discorsive» sta l'ardita originalità del lavoro di Pellico Borsieri Berchet, dietro cui, in ombra ma ben

⁽⁶⁸⁾ ERMES VISCONTI aveva buon gioco a suggerire maggior rigore: «Non si confonda il romantico recentemente ideato dai tedeschi, colla vecchia parola inglese *romantic*, la quale corrisponde a *romanzesco*; sarebbe un confondere le tre Grazie colle grazie che fanno i sovrani quando assolvono un reo» *Idee elementari...*, cit. p. 458. Se al termine romantico sono stati dedicati saggi e studi, fra cui quello ormai storico di MARIO APOLLONIO, «*Romantico*»: storia e fortuna di una parola, Sansoni, Firenze 1958, meno studiata è la specificazione "generica" del secondo termine: su di essa si sofferma con notazioni acute la parte introduttiva del bel libro di PAOLO GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Marsilio, Venezia 1999.

⁽⁶⁹⁾ SILVIO PELLICO, recensione a *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Ortensia Romagnuoli*, in «Il Conciliatore» n. 37, 7 gennaio 1819, vol. II, p. 18.

⁽⁷⁰⁾ GINO TELLINI, commentando la «moda di questa narrativa effusiva di tema contemporaneo» con struttura epistolare a dominante idillica, parla di «una vasta pianura malcoltivata inidonea a dare buoni frutti, ma popolosa e attivamente frequentata da autori e lettori» *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento* Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 26-27.

⁽⁷¹⁾ SILVIO PELLICO, recensione a *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Ortensia Romagnuoli*, cit., p. 15

presente, vigila don Alessandro. Il dialogo intrepido con il «pubblico italiano» corrobora l'entusiasmo della sperimentazione romanzesca:

Per quanto confuso e approssimativo, il «Conciliatore» tenta una prima apertura verso la grande prosa romanzesca perché intuisce, sebbene non vi sia nessuno che possa dirlo con lo Schlegel, che il romanzo è un genere che comprende in se stesso tutte le innovazioni della poesia non tollerate dal vecchio ordine letterario e che ogni rinnovamento dipende in fondo dalla sua esistenza, dalla sua possibilità strutturale di porre in stretto rapporto letteratura e società al di fuori di gerarchie prestabilite, di modelli normativi di rappresentazione⁽⁷²⁾.

Nello sforzo di costruire una propria fisionomia espressiva, i "conciliatoristi" si cimentano nelle misure della prosa narrativa, anche sfruttando gli spazi aperti dalla rivista⁽⁷³⁾: la ricerca non era facile perché i modelli offerti dalla cultura europea si affastellavano entro un ambito istituzionale privo di parametri certi e definiti. E d'altronde solo saggiando le tecniche, cadenze, strumenti delle inedite tipologie compositive, era possibile rompere con le gerarchie prestabilite: la polifonia di voci diverse, per quanto flebili o dissonanti, s'accorda a un progetto comune, e nelle pagine azzurre si intravede «l'impronta di un gruppo unitario» (Raimondi).

Il primo elemento che balza agli occhi è il rilievo della funzione "metaletteraria" che letterati ambrosiani attribuiscono alle strutture del genere: si ricorre al romanzo per meglio tracciarne l'elogio. Se ormai abusata è la citazione del VII capitolo delle *Avventure - Il pranzo* - in cui i commensali disputano sul «genere anfibio senza utilità né diletto», meno noto è il quadro delle abitudini ricettive schizzato negli altri testi, apparsi sul periodico. Alla narratrice saggia dei *Matrimonj*, che ricorda un'esperienza di gioventù, «Romanzi! Romanzi! Sclamava mio marito, e se trovava qualche libro sul mio camino, lo gettava galantemente sul fuoco»⁽⁷⁴⁾, ribatte in eco, il narratore della *Storia di Lauretta*:

... per non annojarsi, leggeva... e leggendo alcuni buoni romanzi, fortificava la mente e nodriva il suo cuore meglio assai che non facciano nella frequenza del mondo le figlie de' ricchi. È vero che la solitudine e la lettura preparavano quella bell'anima a sentire con forza l'inevitabile impero dell'amore. Ma per me io lodo quell'educazione che, salvando i costumi, coltiva nelle fanciulle un'indole appassionata⁽⁷⁵⁾.

Ciò che conta nella lode di Borsieri non è la concessione parentetica al moralismo dei sani costumi, ma la costellazione semantica che descrive l'atto di lettura, indicato dalle amiche «ignorantelle» come il «vizioso costume di leggere» (p. 390). Diversa dalle apatiche «figlie de' ricchi», Lauretta è una borghese lettrice «sentimentale» che, per combattere la «noja», in «solitudine» si immerge nei «buoni romanzi»: «appassionandosi» a quelle vicende, si «fortifica» nella mente e si «prepara» all'incontro con le emozioni d'amore.

È questa attenzione al sistema diffuso delle "pratiche" di fruizione delle opere romanzesche il motivo di maggior interesse offerto dalle narrazioni comparse sul foglio azzurro: nel coacervo di apologie "generiche" (apologo, racconti fantastici, cronache mondane, scambi epistolari, dialoghi morali), spia di un disorientamento profondo e di una velleitaria ansia di rompere con la modellistica pregressa, la riflessione metaletteraria sul romanzo è una proposta intrigante, che coinvolgerà anche il Manzoni del *Fermo e Lucia*.

⁽⁷²⁾ Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974, p. 134. Il capitolo sottolinea le corrispondenze "romanzesche" fra gli esperimenti narrativi del «Conciliatore» e la stesura del *Fermo e Lucia*.

⁽⁷³⁾ «Il gusto d'un ritrovato piacere per il racconto o, meglio, per lo svago o l'inciso narrativo» che accomunava i letterati del «Conciliatore» non aveva solo un intento strumentale, come suggerisce GIORGIO PETROCCHI: «per creare zone di letteratura d'intrattenimento che valessero ad attirare più lettori al dibattito assolutamente centrale», *Confalonieri e i racconti del «Conciliatore»*, in ID., *Lezioni di critica romantica*, il Saggiatore, Milano 1975, p. 39.

⁽⁷⁴⁾ SILVIO PELLICO, *I Matrimonj. Novella*, in «Il Conciliatore» n. 54, 7 marzo 1819, vol. II, p. 75.

⁽⁷⁵⁾ P. [BORSIERI], *Storia di Lauretta*, in «Il Conciliatore», nn. 61 e 62, 1 e 4 aprile 1819, vol. II, p. 387.

In una sorta di *mise en abîme* strutturale e compositiva, i Conciliatoristi allineano avventure di "gusto", esperienze formative nei luoghi della mondanità sociale o delle chiacchiere salottiere, scambi vivaci di opinioni sulle opere di maggior interesse, senza mai tralasciare di ammiccare alle convenzioni descrittive o prefatorie⁽⁷⁶⁾. Nel rispetto delle misure imposte dalla scansione periodica, il *récit* si arricchisce di intarsi cronachistici e odoporici; le coordinate spazio-temporali allestiscono le quinte di uno scenario cittadino; il registro parodico rafforza i timbri della polemica letteraria e del dileggio irriverente. L'entrata in scena dei vari interlocutori - il «galantuomo», la «Bella», la fidanzata amante della prosa (Luigia), l'«elegante signora» e l'avversario «leggiadrissimo» e petulante, l'amico confidente - dà solare evidenza testuale al dialogismo della scrittura romanzesca, sollecitando il lettore a partecipare alla gara delle allusioni, riconoscimenti e criptocitazioni. Giusta la celebre definizione di Borsieri, il romanzo ha il compito primo di «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi». In questo serio gioco metanarrativo l'«effetto Sterne»⁽⁷⁷⁾ aveva un ruolo nodale: la scrittura divagante consentiva lo svolgimento argomentativo del ragionamento, la discontinuità dell'intreccio avvalorava il taglio scenico, lo sfondo urbano assicurava un'immediata resa di riconoscibilità per il lettore milanese.

Ma non era solo un'esigenza saggistica a sollecitare il riuso di questo paradigma; dall'orditura del *Tristram Shandy* i "conciliatoristi" credevano di attingere le tecniche compositive più efficaci per risolvere un problema assillante: la conquista di un'identità autoriale, su cui modellare il «radicale di presentazione» (Frye) della *fiction*.

Riconosciuta la funzione trainante del «genere anfibio» occorreva con urgenza mettere a fuoco l'istanza enunciativa: dotare di autorevolezza la voce che raccontava significava garantire la legittimità istituzionale delle tipologie inedite della diegesi, sottraendole all'accusa grave di mendacio. Solo su questa strada si poteva infrangere e sostituire la cornice strutturale della novellistica tradizionale: dispersa l'allegria brigata, rotta la convenzione che orientava il racconto sulle cadenze dell'oralità⁽⁷⁸⁾, impegno cruciale era riplasmare l'intero quadro della «situazione narrativa» (Genette). La modellistica settecentesca, lo sappiamo, aveva privilegiato l'orditura dello scambio epistolare, amicale o amoroso, curato e reso pubblico grazie alla mediazione dell'editore. Da noi, l'adozione di una simile forma era ritenuta impraticabile per il successo strepitoso arriso ai libri "volgari" di Chiari: le sdegnate domande retoriche di Zajotti - «Chi doveva porsi a un cimento, nel quale un Chiari era stato applaudito? Chi combattere per una corona ch'era stata a quel modo insozzata?»⁽⁷⁹⁾ - riassumevano l'ignominia che la «vergognosa celebrità» aveva gettato sull'intera struttura di genere. D'altronde, nel passaggio di secolo, il supremo modello goethiano aveva intensificato la voce monologica dell'io, offuscando il coro polifonico degli altri corrispondenti.

⁽⁷⁶⁾ SILVIO PELLICO, che costruisce la storia di Battistino con ben cinque capitoli di «Prefazione» e due di racconto, commenta la scelta con una nota d'esordio: «Sebbene le lunghe Prefazioni siano quella parte d'ogni libro che più volentieri e più spesso viene saltata dai lettori, pure crediamo di non dovere omettere questa, facendo ella parte essenziale dell'opera. Se non altro potrebbe passare per una satira delle eterne e ridicole Prefazioni: e tale fu probabilmente l'intenzione dell'Autore» *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, a cura di Mario Ricciardi, Guida editori, Napoli 1983, p. 21.

⁽⁷⁷⁾ AA.VV., *Effetto Sterne Narrativa umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Nistri Lischi, Pisa 1990.

⁽⁷⁸⁾ Ancora nel tardo Settecento, la misura breve della novella era funzionale alle pratiche conversevoli delle élites salottiere: «Un microgenere nel contesto del salotto, ove la conversazione briosa e spregiudicata, la recitazione poetica e la musica costituivano delle modalità di relazione tra il ceto nobiliare e le nuove figure intellettuali [...] le *Novelle galanti* [del Casti] mantengono intatto nella forma scritta il circuito di oralità idealmente sotteso al novella libertina attraverso l'elemento "parlato" dell'ottava» UGO M. OLIVIERI, *La novella*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 469.

⁽⁷⁹⁾ PARIDE ZAJOTTI, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi sposi*, romanzo di Alessandro Manzoni, (1827) ora in *Polemiche letterarie*, a cura di Roberta Turchi, Liviana, Padova 1982, pp. 211-212.

Ortis era lì, esemplare unico e tragico dell'intensità di pathos; Didimo, lontano, divagava con umorismo dissolvente.

Da questo bifrontismo autoriale, antitetico e speculare, prendono le mosse i narratori del «Conciliatore». Gli intarsi disgressivi e le rifrangenze multiple, che l'ordito lasco e franto consentiva, quanto più facevano brillare la verve saggistica, tanto più delegavano la funzione organizzativa alla personalità intellettuale dell'io narrante, protagonista indiscusso delle avventure romanzesche. L'autobiografismo mascherato certificava l'autenticità del racconto; l'intreccio ondivago e spiazzante garantiva argini al "sentimentalismo" proiettivo o all'empatia "corruttrice"; gli appelli al "tu" presupponevano una sfida ad armi pari sul terreno del criticismo addestrato.

Ecco perché l'incipit delle *Avventure letterarie* di Borsieri sul piano compositivo, è altrettanto, se non più cruciale del VII capitolo: il romanzo si apre su un titolo programmatico: *Io*. Da questa esibizione d'identità enunciativa, modernamente schizzata con l'inchiostro da «burla», parte il percorso «cittadinesco»⁽⁸⁰⁾ del protagonista: nell'itinerario di socializzazione mondana le tappe corrispondono a incontri con interlocutori colti e le dispute sono d'argomento rigorosamente letterario⁽⁸¹⁾; le articolazioni del patto narrativo chiamano il lettore a condividere le mosse dell'invenzione polemicamente estrosa senza troppo coinvolgerlo in un'impegnativa *quête* iniziatica. L'esibizione del patrimonio di idee e pensieri esalta il narcisismo dell'ego, evitando affondi rischiosi nell'intimità coscienziale; l'itinerario lungo le vie del centro promuove prove di abilità dialettica, ma non dischiude interrogazioni inquietanti.

Alle stesse cadenze didimee e sterniane, ricche di divertiti ghirigori riflessivi, si affida anche Pellico, quando si accinge a mettere in pratica la sua ricetta narrativa: «Scrivi la tua vita velando, modificando ed ecco un romanzo». Il *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* si apre su un prologo canonicamente esemplare: *Origine dell'Eroe, ossia Prefazione*. In primo piano è sempre il ritratto di un io narrante, alla ricerca della «vera educazione, cioè lo studio di se stesso e de' suoi simili»⁽⁸²⁾; ma a differenza del protagonista delle *Avventure*, intellettuale sicuro che passeggia fra librerie, teatri e caffè, il giovane Battistino è ancora confuso e incerto, invischiato in una rete di «*saperi* acquistati» e di «profondi *sentiri* provati»⁽⁸³⁾, che poco l'aiutano a districarsi nella «città capitale» dell'«incivilimento». Siamo sulla soglia di un percorso di formazione protoborghese⁽⁸⁴⁾, e tuttavia l'atmosfera ancora picaresca, il tono parodico e il rimpianto per la serenità campestre delineano una quinta di scena, non un "cronotopo"; l'attenzione al «quadro delle stravaganze de' vari costumi sociali, opinioni, dottrine»⁽⁸⁵⁾ prende subito il sopravvento, vanificando la tensione narrativa e ancor più la caratterizzazione fisionomica del protagonista. Cosicché, quando finalmente il racconto abbandona la zona marginale del paratesto per prendere finalmente slancio, dopo due soli capitoli, arriva l'interruzione. Se la responsabilità diretta va imputata ai veti dell'occhiuta censura austriaca, le ragioni vere dell'incompiutezza sono affatto interne al progetto strutturale: la

⁽⁸⁰⁾ «La riproduzione del passato, l'intuizione di uomini e di casi che produssero effetti reali nel mondo, è uno spettacolo più serio che non i fatti chimerici assortiti dalla fantasia d'un individuo; già s'intendono eccettuate le commedie e i romanzi cittadineschi» ERMES VISCONTI, *Idee elementari...*, cit., p. 460.

⁽⁸¹⁾ L'opera grazie a «un meccanismo a incastro con nove capitoli dedicati ad altrettanti luoghi della vita pubblica milanese segna dietro le peregrinazioni del personaggio, un ideale *Bildungsroman* intellettuale» UGO M. OLIVIERI, *P. Borsieri e il romanzo d'area lombarda nella prima metà dell'Ottocento*, in AA.VV., *Effetto Sterne* cit p. 123.

⁽⁸²⁾ SILVIO PELLICO, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, op. cit., p. 25

⁽⁸³⁾ Capitolo III, «ossia continuazione della *Prefazione*», op. cit., p. 24; corsivo nel testo.

⁽⁸⁴⁾ MARIO RICCIARDI individua il tema di «un possibile *bildungsroman*» nella prima parte, ma subito aggiunge: «L'intenzione esplicita è anche la meno seguita narrativamente» *Un nuovo «Candido» tra villaggio e metropoli*, introduzione a Silvio Pellico, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, op. cit., p. 7.

⁽⁸⁵⁾ Sono le espressioni che Silvio adotta in una lettera al fratello Luigi del 28 febbraio 1818, per tracciare le linee compositive del romanzo. La lettera è ricordata da Ricciardi, op. cit., p. 5.

sproporzionata cornice prefatoria - una sorta di «congestione paratestuale»⁽⁸⁶⁾ - è l'indizio più palese di un disegno romanzesco privo di coerenza organica. E Pellico non era il solo a dibattersi in questo ginepraio.

I giovani scrittori romantici si trovano ad operare su un discrimine cruciale per la storia morfologica del genere: «quasi tutti affascinati dall'idea di un'autobiografia intellettuale»⁽⁸⁷⁾, rinvengono sul loro cammino tipologie compositive di una modernità ambivalente che privilegiano l'esibizione di un narratore auraticamente egotistico.

Anche l'altro, indiretto modello che si stagliava sull'orizzonte di inizio secolo corroborava la scrittura monologica dell'io: erano le autobiografie dei nostri uomini di teatro. Rivolte a un destinatario diverso, l'uno borghesemente connotato come il pubblico europeo della commedia riformata⁽⁸⁸⁾, l'altro l'élite cosmopolita degli spiriti aristocratici⁽⁸⁹⁾ i *Memoires* di Goldoni e la *Vita* alfieriana declinano il paradigma "memoriale" in chiave di rievocazione di una *Bildung* eminentemente artistica. In entrambi la preoccupazione prima è dare una cornice adeguata, non falsificabile da editori esosi, alla propria opera drammaturgica. Vale anche per il tragediografo il sottotitolo apposto dal primo alle sue memorie: *pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*. Al solipsismo narcisistico del piemontese - «il parlare e molto più lo scrivere di se stesso nasce senza alcun dubbio dal molto amore di se stesso» - corrisponde nel veneziano la discrezione «candida» di un narratore-personaggio dalla vita «poco interessante», ma illuminata sempre dalla vocazione per le scene. Con coerenza stringente, l'appello ai lettori non propone un radicale di presentazione "narrativo", ma si appoggia alle convenzioni tradizionali della dedica o dell'appello cruccioso ai «posteri». Forme embrionali di «antropologia borghese» (Nicoletti), ancora lontane però dai roveli quotidiani della comune esistenza individuale e affatto estranee alle note spudorate della «confessione» roussoiana, le due opere si collocano al di qua del crinale segnato dalla tumultuosa transizione d'epoca.

Non stupisce, allora, che nei loro "romanzi" pseudoautobiografici, i letterati del foglio azzurro abbiano saggiato una tipologia diegetica in cui l'«eroe» s'identificava con un narratore dai lineamenti umanisticamente educati: il percorso formativo non prevede autentiche prove iniziatiche, ma incontri e scambi di «incivilimento» intellettuale; la sintonia con i narratari ipotizza un interlocutore altrettanto competente e letterariamente attrezzato. Il sottotitolo delle *Avventure* di Borsieri suona: *consigli di un galantuomo a vari scrittori*. Una simile opzione, se apriva il racconto alla contigenza del presente, corroborando la polemica anticlassicista, aveva un prezzo alto: frenava la sperimentazione di un'orditura strutturale, in grado di mediare diegeticamente «passioni e costumi» ovvero pubblico e privato. Sul piano delle relazioni dialogiche, la modulazione delle note stranianti attutiva il rischio dell'empatia troppo coinvolgente, contro cui si ergevano le censure moralistiche dei detentori del gusto istituzionali; nel contempo, però, offuscava il nodo cruciale

⁽⁸⁶⁾ UGO M. OLIVIERI, *Narrare avanti il reale*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 29, che poi così commenta il progetto romanzesco: «La retorica negativa, la teatralizzazione ironica dei codici, adombra, entro la mobilità apparente del testo, un dubbio sulla costituzione istituzionale del genere sempre così implicato, nelle sue parti, con qualche tocco di pittoresco» p. 32.

⁽⁸⁷⁾ EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit. p. 141.

⁽⁸⁸⁾ Sulle «strategie di lettura e modelli di destinatario» della scrittura teatrale e memorialistica di Goldoni il saggio di ILARIA CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Marsilio, Venezia 2000.

⁽⁸⁹⁾ Nel trattato *Del principe e delle lettere*, ALFIERI delinea il profilo dei lettori elettivi, senza termini di compromesso: «Leggono adunque veramente nel principato i pochi uomini rinchiusi nelle città; e fra questi il minor numero di essi; cioè quei pochissimi che, non bisognosi di esercitare arte alcuna per campare, non desiderosi di cariche, non adescati dai piaceri, non traviati da vizj, non invidiosi dei grandi, non vaghi di far pompa di dottrina, ma veramente pieni di una certa malinconia riflessiva cercano ne' libri un dolce pascolo dell'anima, e un breve compenso alle umane miserie», a cura di Luigi Russo, Le Monnier, Firenze 1943-51, p. 97.

della «gran norma dell'interesse»⁽⁹⁰⁾. Più che la diffidenza sospettosa della polizia austriaca, fu la mancanza di un sistema coeso di organizzazione dei materiali estetici ed extraestetici entro un vero "cronotopo" romanzesco a imbrigliare l'estro dei redattori del «Conciliatore»: abbozzi, tentativi, novelle ed apologhi aiutarono, certo, ad illuminare l'universo vasto e inedito della *fiction*, ma non seppero indicare la via maestra per raggiungerlo e scorrazzarvi a bell'agio.

Le schiere degli "illetterati" che si avvicinavano alle tipologie della narrazione distesa cercavano argomenti e personaggi che, modellati sull'esperienza della vita vissuta, li aiutassero a orientarsi nella nuova civiltà e li accompagnassero nella loro ricerca di valori e sentimenti propri al *citoyen* e al *bourgeois*. Alla sacrosanta battaglia contro l'erudizione tradizionalista occorreva intrecciare, cioè, il progetto di una inusuale "retorica" narrativa, capace di attivare la sterminata «gamma degli interessi umani» e di modulare il patto con il lettore sulle cadenze dell'empatia criticistica⁽⁹¹⁾.

Il cammino era colmo di barriere e di intralci: tanto più che l'orizzonte d'attesa, percorso da curiosità e desideri inconditi, era una galassia confusa, solo potenzialmente dinamica e ricettiva. L'assetto borghese della società lombarda, ancora in una fase aurorale, era troppo opaco per fungere da «specchio»⁽⁹²⁾ per quel mondo possibile in cui si intrecciano avventure collettive e conquiste sentimentali; troppo fragili erano le costellazioni assiologiche dell'individualismo perché l'io - autoriale e leggente - potesse investire, senza alibi difensivi, le risorse energetiche del sé. Le strutture editoriali in via di assestamento faticavano ad affrancarsi dai vincoli e dalle abitudini *dell'ancien regime typographique*; la zona della narrativa prosastica era avvolta dall'ombra dell'interdetto; lo statuto del «genere anfibo», privo di riconoscimento istituzionale, non riusciva a legittimarsi e gli scrittori stentavano a mettere a fuoco il profilo dei destinatari elettivi.

Per il sistema letterario della modernità, il vero punto di svolta coincide con un passaggio nodale della storia politica della penisola, e dell'intera Europa. Nell'anno dei primi moti insurrezionali e della morte di Napoleone, nei mesi in cui Manzoni, interrotta la composizione dell'*Adelchi*, avvia la stesura del *Fermo e Lucia* e la polizia austriaca espelle dalla città il "milanese" Stendhal, è dalle officine della letteratura che parte il primo palese segnale di "conversione al romanzo".

Nel 1821, lo stampatore-editore Giovanni Pirotta lancia la collezione «Biblioteca amena e istruttiva per le donne gentili», il cui nucleo portante è costituito dagli «scandalosi» romanzi («il solo nome di romanzo è uno scandalo»). Nel primo libro, *Le confessioni al sepolcro* di Augusto Lafontaine, un ampio e particolareggiato «programma» presenta l'iniziativa ai futuri sottoscrittori. Gli studi sul "paratesto" della produzione primottocentesca non consentono ancora di sciogliere i dubbi su chi si celi dietro la firma «gli editori» (forse Anton Fortunato Stella e Giuseppe Compagnoni⁽⁹³⁾), ma gli intenti redazionali sono spavalidamente chiari. La condanna scontata delle

⁽⁹⁰⁾ Dal famoso incipit del libro II del *Tom Jones*: «Sono io in realtà il fondatore di una nuova provincia delle lettere e quindi libero di farci le leggi che voglio. E queste leggi, i lettori miei, che io considero come i miei sudditi, son tenuti a ubbiderle e a crederci. Tuttavia, affinché lo facciano prontamente e allegramente, li assicuro che terrò nella massima considerazione la loro comodità e il loro vantaggio, perché io son ben lontano - diversamente da un tiranno *jure divino* - dal supporre ch'essi siano miei schiavi o una mia merce. Anzi, son io che sono stato creato per il loro uso, non loro per il mio. Però ho fiducia che, mentre procuro il loro interesse - che è la gran norma dei miei scritti - essi concorreranno unanimemente a dare appoggio alla mia dignità e a rendermi tutti gli onori che merito o desidero.» HENRY FIELDING, *Tom Jones*, (1749) libro II, cap. I, p. 41. Si cita dalla trad. it. di Decio Pettoello, Feltrinelli, Milano 1964.

⁽⁹¹⁾ Il riferimento è ovviamente a WAYNE C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996. Ma si veda anche PAUL RICOEUR, *Mondo del testo e mondo del lettore*, in *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

⁽⁹²⁾ Ancora una citazione tratta da un capolavoro europeo: è la celebre epigrafe apposta da STENDHAL al XIII capitolo del *Rosso e il Nero*

⁽⁹³⁾ Le notizie sono tratte da MARINO BERENGO, op cit, p. 34. Colummi Camerino, nell'*Introduzione ai Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, cit., attribuisce il programma unicamente ad Anton Fortunato Stella, ma le note

opere di Chiari e Piazza, a cui è imputata la diffusione del «cattivo gusto tra noi», è la premessa ideologica per battere in breccia le opposizioni dei critici conservatori («e quanti! e quali!») e rivendicare alle «composizioni romanzesche» il merito di soddisfare i bisogni diffusi di «trattenimento e istruzione». Anche la meno ovvia censura al «furibondo delirio» che informa *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* vale come garanzia per un'offerta narrativa non catarticamente coinvolgente, destinata elettivamente al pubblico delle «dame». Come si vede nulla di particolarmente originale; anzi, il programma e poi le *Osservazioni* in forma di dialogo che accompagnano il secondo volume della collezione, *L'orfano della Vestfalia* sempre di Lafontaine (1822), ripropongono i *topoi* più diffusi del commento "paratestuale": il romanzo, che «è la storia della vita privata», non solo è «supplimento della storia» pubblica, ma strumento efficace per condurre «la gioventù specialmente» sulla «via della verità e del sano sapere», e nel coro delle voci dialoganti i consueti motivi favorevoli e contrari s'amalgamano in una miscela ben dosata⁽⁹⁴⁾.

Eppure aveva ragione Stella quando, in una lettera privata, elogiava la collezione come «la più ardita e forse la più grande impresa che siasi tentata in Italia»⁽⁹⁵⁾: era l'avvio nel nostro paese di una produzione libraria calibrata più sulle attese dei destinatari che rispettosa delle norme ufficiali dei detentori del gusto. Il guaio stava nella difficoltà di bilanciare, appunto domanda e offerta. Lo sforzo ardimentoso ebbe un esito deludente non per lo scarso rigore delle scelte culturali, come suggerisce Berengo, quanto piuttosto per la profonda contraddizione sottesa al progetto editoriale: non solo il pubblico femminile, utenza privilegiata del genere, era ristretto alle «bennate signore», ma la serie di «letture amene ed istruttive», potenzialmente destinate ai fruitori «popolari», di cui Lafontaine era un beniamino, era collocata entro una «collana elegante», ricca di litografie, offerta a prezzi nient'affatto economici. È la mancata individuazione di un orizzonte d'attesa preciso a determinare il tracollo finanziario di Pirota: il lettore elettivo delle opere romanzesche deve essere raggiunto con una strategia mirata, tesa a conquistare in una proposta di qualità anche e soprattutto chi non «nasce bene», chi non è un abituale acquirente di libri: e, allora, il successo è assicurato e clamoroso.

Nell'agosto dello stesso 1821, dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, il futuro editore dell'*Adelchi* e dei *Promessi sposi*, che aveva composto i fascicoli del foglio azzurro e pubblicato la fortunatissima *Ildegonda* del Grossi, esce la collezione dei «Romanzi storici di Walter Scott»: al primo, *Kenilwort* tradotto da Gaetano Barbieri seguono *Ivanhoe* (traduzione dello stesso Barbieri) e *Waverley* (tradotto da Virgilio Soncini)⁽⁹⁶⁾. Per la prima volta una collana editoriale ostenta nel paratesto il nome dell'autore connesso all'indicazione di un sottogenere specifico. Il risultato fu così travolgente che nel giro di un lustro le collezioni di «romanzi storici» si moltiplicarono, e la "moda" dilagò ben oltre i confini del Lombardo-veneto⁽⁹⁷⁾.

"paratestuali" che accompagnano i testi primottocenteschi sono ancora molto vaghe e poco studiate. Un commento editorialmente puntuale alla «Biblioteca» di Pirota si deve ad ALBERTO CADIOLI, *La storia finta*, op. cit., da cui sono tratte le successive citazioni.

⁽⁹⁴⁾ Sempre di Cadioli sono le intelligenti osservazioni sui "protagonisti" del dialogo-prefazione, op. cit., pp. 153-155. Va solo aggiunta una sottolineatura che pertiene le pratiche di lettura. Quando Aurelio, il portavoce dell'editore e sostenitore convinto delle nuove composizioni romanzesche, sollecita gli altri personaggi a dilettarsi con *L'orfano della Vestfalia*, l'invito è per una «lettura a voce alta».

⁽⁹⁵⁾ La citazione è riportata da BERENGO che ne commenta stupito la nota d'entusiasmo, *Intellettuali e librai...*, cit, p. 151.

⁽⁹⁶⁾ Sulle traduzioni di Scott, oltre Berengo, cfr. FRANCA RUGGIERI PUNZO, *Walter Scott in Italia 1821-1971*, Adriatica, Bari 1975.

⁽⁹⁷⁾ Mutterle ricorda, oltre la milanese Tipografia di Commercio che stampa nel 1822 le traduzioni sempre di Barbieri de *I Puritani di Scozia* e *Il nano misterioso*, la collezione «Romanzi storici e poetici di Walter Scott» presso la Tipografia napoletana del R. Albergo dei poveri. Cfr. ANCO MARZIO MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *Storia Letteraria d'Italia, L'Ottocento*, a cura di Armando Balduino, vol. II, Piccin-Vallardi, Padova 1990. Per le traduzioni di romanzi nel Granducato di Toscana cfr. TONI ERMANO, *Intellettuali e stampatori a Livorno fra 700 e 800*,

Allora, se è vero che, nella sfera dell'attività creativa, il «romanzo italiano moderno nasce in modo sotterraneo, protetto dal segreto della corrispondenza privata, dalla penombra del salotto di casa Manzoni, dalla ritrosia di un protagonista singolarmente reticente: sintomo di una fragilità che non tarderà ad esplodere»⁽⁹⁸⁾, non va dimenticato che all'altro capo della comunicazione letteraria, le schiere dei lettori «giudiziosi» e interessati caldeggiavano la "conversione" romanzesca, pronte ad accogliere il frutto di quella solitudine con echi di consenso clamoroso. Il clima culturale della "sfera dell'opinione pubblica" stava davvero cambiando, e con rapidità: le richieste pressanti che da Brusuglio don Alessandro avanzava al bibliotecario amico Cattaneo erano condivise da un'utenza non più marginale e circoscritta: «O l'Abbate, o il Monastero, o l'Astrologo: qualche cosa per pietà»⁽⁹⁹⁾.

La conferma *a contrariis* viene dal fronte classicista che proprio in quel 1821 comincia ad attenuare le sue invettive, o meglio ad adottare strumenti critici più duttilmente affinati per preservare il patrimonio canonico di norme e statuti. Era giunta l'ora per gli interpreti meno ottusi d'interrogarsi sulle dinamiche profonde che stavano modificando, anche nella nostra attardata repubblica delle lettere, l'intero sistema dei generi. A corroborare un'ottica meno passatista è l'inserimento di molti intellettuali nel circuito editoriale e giornalistico più avanzato della penisola: un'inedita consapevolezza professionale, nutrita dalla collaborazione fattiva agli ingranaggi dell'industria tipografica, li induce a vagliare senza alterigia gli orientamenti del gusto diffusi. Così, se Acerbi nel *Proemio al sesto anno della Biblioteca italiana* lamenta la generalizzata «benedetta smania di comporre versi» e auspica opere in prosa «con avventure tenere, gravi o miste, ma tutte italiane» e «scritti di cose interessanti e sentimentali»⁽¹⁰⁰⁾, Paride Zajotti, qualche mese dopo sulla stessa rivista, suggerisce la «prudente lettura de' romanzi», definendoli «figli brillanti dell'immaginazione e fratelli de' sogni»⁽¹⁰¹⁾. Nel 1822 persino Bertolotti, detrattore accanito del Romanticismo e traduttore maldestro dell'*Allemagne* ma proprietario e compilatore del periodico «Il Raccoglitore», passa alle misure della narrazione in prosa e pubblica la patetica *Isoletta dei cipressi* cui segue un romanzo storico, *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento* (Società tipografica de' Classici Italiani, Milano 1823).

Le scelte di lettura del "popolo" berchettiano, sostenute dall'intraprendenza alacre dei tipografi-editori, hanno indotto a modificare l'atteggiamento critico e pragmatico nei confronti dei «componimenti misti»: lo sforzo dei tradizionalisti si concentra ora sulla salvaguardia della distinzione gerarchica dei generi e degli stili, puntando ad arginare il barbaro «mostruoso accoppiamento», la «pericolosa meschianza del vero e del falso» (Zajotti). È su questo terreno infido che «il figliuolo illegittimo di una Musa» (Guerrazzi) gioca la partita decisiva; qui avrebbe riportato la sua vittoria più sfolgorante e tormentosa.

Nuova Fortezza, Livorno 1984. E di «un monte di romanzacci inglesi e francesi pubblicati fra il 1815 e il 1830 in volgare da tipografie indigene» parla GIUSEPPE MONTANELLI nelle *Memorie sull'Italia 1814-1850*, (1853), Sansoni, Firenze 1963, p. 299.

⁽⁹⁸⁾ MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Introduzione*, op. cit., p. 10

⁽⁹⁹⁾ ALESSANDRO MANZONI, la lettera a Gaetano Cattaneo dell'estate del 1822, in *Tutte le lettere*, a cura Cesare Arieti, Adelphi, Milano 1986.

⁽¹⁰⁰⁾ GIUSEPPE ACERBI, *Proemio al sesto anno della Biblioteca Italiana ed epitome dei lavori contenuti nel quinto*, to XXI, anno VI, gennaio-febbraio-marzo 1821, p. 94, il corsivo nel testo. La questione romanzesca si impone «prepotente nelle pagine del 1821, in quel *Proemio al sesto anno* che dedica per la prima volta un consistente paragrafo teorico (e non una semplice scheda bibliografica, come in appendice al precedente *Proemio* del 1820) al genere "romanzo".» SIMONA COSTA, *Storia e «fictio» nella pagine della «Biblioteca Italiana»*, in AA.VV., *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, cit., p. 41.

⁽¹⁰¹⁾ PARIDE ZAJOTTI, *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania ed in Italia descritti dal professor Ambrogio Levati*, in «Biblioteca Italiana», agosto-ottobre-novembre 1821.

*I venticinque lettori
dei Promessi sposi*

Nella ricorrenza del centenario della prima edizione dei *Promessi sposi* due autori, radicati profondamente nella tradizione culturale lombarda, ma per molti versi distanti dal capolavoro manzoniano, ne suggerivano ciascuno una lettura opposta e complementare all'altra.

Massimo Bontempelli così racconta nell'*Avventura novecentista*:

Un giorno Alessandro Manzoni arrivò in gita a un paesello di «quel ramo», uno dei parecchi che si disputano l'onore d'aver servito di modello al paese dei *Promessi sposi*. Un contadino s'offerse per la guida a quel signore canuto, e gli additò la casa di Lucia.

Abilmente interrogato, il contadino mostrò di non aver mai sentito nominare Alessandro Manzoni. Ignorava l'esistenza di un romano dal titolo *I promessi sposi*, e sarebbe andato in collera contro chiunque gli avesse detto che le avventure di Renzo e Lucia erano invenzioni.

Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tale modo diventano patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura⁽¹⁰²⁾.

Per contro solo due mesi prima era apparso su «Solaria» un articolo in cui Carlo Emilio Gadda si domandava:

...Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie al del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli. Che avete mai combinato, Don Alessandro, che qui, nella vostra terra, dove pur speravate nell'indulgenza di venticinque sottoscrittori, tutti vi hanno per un povero di spirito?⁽¹⁰³⁾

Per l'autore della *Vita intensa*, il capolavoro manzoniano può assurgere a emblema dell'opera moderna per antonomasia: il suo successo è stato così clamoroso, anche presso i ceti meno acculturati, da rendere le avventure di due montanari «patrimonio comune degli uomini»; creature fittizie come Renzo e Lucia, perso il loro statuto di artificiosità romanzesca, appartengono ormai al mondo dell'esperienza esistenziale di ogni lettore e l'impossibilità di ricondurli ad un testo d'invenzione è la garanzia più certa che Manzoni ha conseguito «l'ideale supremo di tutti gli artisti: diventare anonimi».

Non era certo questo il traguardo auspicato dal letterato ottocentesco che, anzi, si batté con accanimento per il riconoscimento dei diritti d'autore; ma l'aneddoto bontempelliano conferma, a suo modo, l'importanza dell'obbiettivo per il quale *I promessi sposi* era stato concepito diventare «il libro per tutti»⁽¹⁰⁴⁾.

D'altra parte, è difficile non concordare con il rammarico crucciato di Gadda, soprattutto alla luce di una secolare pratica scolastica che ha costretto l'opera manzoniana entro parametri di così edificante religiosità consolatoria da renderla non solo indigesta alle scolaresche di tutta la penisola, ma, effetto ben più perverso, estranea alla coscienza inquieta dei lettori contemporanei.

Tutta la lunga parabola della fortuna del «gran lombardo» si sviluppa fra questi termini di giudizio antitetico. Ma il dualismo impersonato da Gadda e Bontempelli illumina con perspicuità

⁽¹⁰²⁾ MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, marzo 1927, ora in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1978, pp. 762-763

⁽¹⁰³⁾ CARLO EMILIO GADDA, *Apologia manzoniana*, in «Solaria», gennaio 1927. Si cita dall'edizione delle *Opere* diretta da Dante Isella, *Saggi giornali favole e altri scritti*, to. I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 687

⁽¹⁰⁴⁾ L'espressione, usata da Manzoni in una conversazione con Tommaseo, è prescelta da Spinazzola per titolare il volume dedicato all'analisi del romanzo: VITTORIO SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio sui Promessi sposi*, Editori riuniti, Roma 1984

ancor più efficace uno degli elementi costitutivi dei *Promessi sposi*: il rapporto difficilmente facile che il narratore instaura con i suoi «venticinque lettori».

Se l'intero progetto manzoniano si fonda sulla volontà di sperimentare le regole inedite entro cui articolare il patto narrativo del «genere anfibio», è nella fisionomia dei destinatari, iscritta nel testo, che va rinvenuto il codice genetico prioritario grazie a cui se ne struttura l'organizzazione complessiva.

L'individuo prescelto a personificare l'uditorio particolare al quale rivolgersi rivela, da una parte l'idea che ci si fa di tale uditorio, dall'altra gli scopi che si spera di ottenere⁽¹⁰⁵⁾.

Nella geniale «costruzione dell'uditorio», compiuta agli esordi della nostra moderna civiltà del romanzo, risiede il dato di maggiore spregiudicatezza, ancor oggi esemplare, dei *Promessi sposi*.

L'audacia compositiva del capolavoro manzoniano deriva, in prima istanza, da una scelta radicale: l'abbandono di una pratica letteraria asfitticamente chiusa in sé a favore della coscienza ormai matura che «non basta parlare o scrivere, occorre pure essere ascoltati e letti»⁽¹⁰⁶⁾. Per meglio dire, *I promessi sposi* fonda e inaugura la stagione della modernità del nostro paese perché nella sua organizzazione testuale prendono corpo i dispositivi inusuali di un patto narrativo «tecnicamente borghese». È sul piano prioritario della rete polifunzionale dei rapporti fra scrittore e narratario che Manzoni inverte la sua ansia di rinnovamento antiaristocratico e postclassicista.

Sullo sfondo di questa rivoluzione di scrittura, come è ovvio, si staglia la ricchezza strutturale del mercato editoriale milanese, magistralmente illustrata dal libro di Berengo, *Intellettuali e librai della Milano della Restaurazione*⁽¹⁰⁷⁾. Altrettanto decisive per la maturazione della scelta romanzesca furono le discussioni avvenute nel «crocchio supraromantico di via del Morone», nella scia del fervore di idee agitate sulle pagine azzurre del «Conciliatore». Presso la maggior parte dei critici, d'altronde, è ormai acquisito il riconoscimento della mentalità borghese che, nell'intreccio solidale e antagonista con la fede cattolica, presiede l'ordinamento dei materiali narrativi. Porsi dalla parte dei «venticinque lettori» vale, nondimeno, a chiarire come nello spessore di modernità contraddittoria, sotteso alle vicende di Renzo e Lucia, abbia radici anche la morfologia delle dinamiche relazionali da cui quella compagine scaturisce.

Nei *Promessi sposi* Manzoni mette a fuoco le caratteristiche specifiche del paradigma di genere perché non solo ne ipotizza l'orizzonte d'attesa in termini dinamici – pubblico reale verso pubblico potenziale – ma, progetto unico e originale nell'Italia d'allora, – iscrive nel testo i dispositivi genetici della ricezione narrativa, quale si affermerà nell'epoca matura dell'urbanesimo.

Il romanzo proietta nella figura del «narratario di gruppo»⁽¹⁰⁸⁾ – i «venticinque lettori» – l'ipotesi di un pubblico borghesemente concepito come comunità composita e articolata, resa omogenea da una somma di valori ampiamente condivisi. Al tempo stesso, la rete di appelli al lettore postula una relazione comunicativa tesa a valorizzare l'interiorità coscienziale dell'io leggente. *I promessi sposi* si colloca così all'interno del sistema moderno della letterarietà, fondato sulla lettura muta e solitaria di testi progettati per una civiltà libraria aperta e stratificata, tendenzialmente di massa: in essa il romanzo diventa il genere egemone grazie alla sua scrittura dialogica e alla sua capacità di comporre, non solo a livello diegetico, moti dell'interiorità sentimentale ed eventi della sfera collettiva. In forza di questa dialettica pubblico-privato, che colloca il lettore, ormai diventato *citoyen* e *bourgeois*, nell'orizzonte d'attesa storicamente

⁽¹⁰⁵⁾ CHAÏM PERELMAN – LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1976, pp. 42-43.

⁽¹⁰⁶⁾ Ivi, p. 19.

⁽¹⁰⁷⁾ MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai della Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980

⁽¹⁰⁸⁾ GERALD PRINCE, *Introduction à l'étude du narrataire*, in «Poétique», n. 14, 1973, poi in *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984, p. 36.

determinato della «pubblica opzione»⁽¹⁰⁹⁾, il componimento misto di storia e d'invenzione inverte la sua dinamica borghesità.

Da queste intuizioni, che maturano sempre più consapevolmente nella stesura laboriosa dei *Promessi sposi*, nasce la ricchezza sfolgorante dell'esperienza manzoniana.

Sin dalla prima volta che il narratore ottocentesco prende la parola, viene subito focalizzata, con acutezza inequivocabile, la relazione di scambio che intercorre fra attività di scrittura e impegno di lettura:

- Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?⁽¹¹⁰⁾ (*PS*, p. 5)

L'atto creativo messo in rilievo dalla pur attenuata metafora, postula una relazione di reciprocità feconda fra autore e lettore: la ripetizione dello stesso termine - «fatica» - sottolinea il piano di omologia strutturale profonda, mentre l'aggettivo «eroica», al di là della connotazione ironica, illumina il primato dell'*inventio*. Di più: il sostantivo iterato esemplifica, sin dalla prima riga, l'area semantica utilizzata, in tutto il corso dell'opera, per designare l'attività letteraria. «Fatica», «professione», «lavoro»: nessun abbandono all'enfasi dell'ispirazione geniale, ma la riduzione ostentata alla dimensione, tutta ambrosiana, del lavoro produttivo; ad essere rivendicato, nell'immagine stessa del personaggio narratore, è il primato morale della finzione letteraria socialmente utile contrapposta, con sicuro piglio polemico, alla «bizzarria balzana dei poeti». E, come il primo termine dello scambio dialogico si iscrive nell'aria della pragmaticità negoziale, così l'atto di lettura non è mai sinonimo di evasione divertita o di abbandono incontrollato alle passioni, sì piuttosto è indicato come «penoso mestiere», «fatica di leggere». L'universo narrativo dei *Promessi sposi* prende corpo all'interno di questa fitta rete di rimandi, costruiti con una lungimiranza teorica che gli estenuanti rifacimenti stilistici sottopongono a verifica rigorosa. A testimoniare la progressiva maturazione della strategia romanzesca manzoniana vale un primo confronto con il *Fermo e Lucia*: nell'originaria introduzione, il narratore ottocentesco interrompeva la trascrizione del manoscritto con questa annotazione:

Aveva trascritto fino a questo punto una curiosa storia del secolo decimosettimo, colla intenzione di pubblicarla, quando per degni rispetti anch'io stimai fosse meglio conservare i fatti e rifarla di pianta. Senza fare una lunga enumerazione dei giusti motivi che mi vi determinarono, accennerò soltanto il vero e il principale. L'autore di questa storia è andato frammischiando alla narrazione ogni sorta di riflessioni sue proprie; a me rileggendo il manoscritto ne venivano altre e diverse... (*FL*, p. 4)

Ad essere messo al centro del commento è anche qui un rapporto fra voci diverse, la prima intonata all'ottica dell'anonimo del Seicento, dettata l'altra dalla prospettiva moderna del narratore ottocentesco: questa duplice tensione polifonica e, e rimarrà, elemento fondamentale della compagine romanzesca, ma la dialettica tra i due poli è sempre circoscritta entro i confini dell'istanza enunciativa. Se nel gioco riflesso fra l'autocoscienza del presente e la retorica barocca dell'età neofeudale già si articola lo spessore critico del commento ironico, l'antagonismo solidale dei due punti di vista non coinvolge ancora l'altro termine di giudizio, cioè il lettore. Non è un caso che nella prima stesura del *Fermo e Lucia* il distacco fra le due voci narranti venga collocato sul piano ideologico dei contenuti riflessivi, non nella zona espressiva della comunicazione letteraria.

⁽¹⁰⁹⁾ JÜRGEN HABERMAS, *Storia e teoria dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1977

⁽¹¹⁰⁾ Le citazioni del romanzo sono tratte: per *Fermo e Lucia* (*FL*) da *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano 1954, vol. II, t. III; da questa edizione è tratto anche il passo dell'*Appendice su la colonna infame*. Per i *Promessi sposi* (*PS*) si cita dall'edizione interlineare a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 1971. Per i brani tratti dalla corrispondenza manzoniana, A. MANZONI, *Lettere sui Promessi sposi*, a cura di Giovanni G. Amoretti, Garzanti, Milano 1985.

La relazione dialogica prioritaria del romanzo sarà l'altra, fondata, per esplicita dichiarazione, sul «sentimento per così dire di comunicazione» fra lo scrittore e il suo lettore, sulla «certezza di maneggiare uno strumento ugualmente conosciuto da entrambi»⁽¹¹¹⁾.

Siamo ad un momento cruciale dell'esperienza artistica manzoniana: i tempi operativi di scrittura ne sono la conferma più diretta. L'*Introduzione* al *Fermo e Lucia* è stesa, contemporaneamente ai primi capitoli, nei mesi iniziali del '21; poi, l'interruzione e l'impegno conclusivo sull'*Adelchi*⁽¹¹²⁾. La lettera al Fauriel ben testimonia l'elaborazione originale cui la pratica di scrittura narrativa ha indotto il letterato ambrosiano durante questa fase contrastata di transizione dalla tragedia al romanzo: quando Manzoni torna al *Fermo e Lucia*, l'esigenza di sperimentare una «lingua convenuta fra chi legge e chi scrive» - come si legge sempre nella lettera al Fauriel - si raccorda, in un gioco di reciproco potenziamento, con il proposito convinto di adottare un genere istituzionalmente ibrido, fondato sullo scambio dialogico. Ecco perché nella seconda *Introduzione*, del '23, il commento iniziale dell'«editore» ottocentesco già pone l'accento sul rapporto fra la «fatica del trascrittore» e il «fastidio dei lettori» (*FL*, p. 10). Il paradigma plurivocale della scrittura romanzesca è ormai acquisizione matura; anzi, l'individuazione dei protagonisti del patto narrativo suggerisce il chiarimento ulteriore delle modalità implicite nell'atto fruitivo. Ad illuminare pienamente l'organicità del capolavoro manzoniano, questa volta, è la frase conclusiva dell'opera, che viene così incorniciata da questi espliciti rimandi al pubblico leggente.

Nei *Promessi sposi*, con un'aggiunta emblematica rispetto al finale del *Fermo e Lucia*, il «sugo della storia», su cui sono state spese tante indagini critiche, non rinserra la riflessione entro il cerchio chiuso del narratore, voce consapevole dell'intellettualità borghese, e i personaggi, espressione ingenua e fiduciosa della «povera gente»; ma rimanda il giudizio definitivo, per così dire, fuori del testo, a quei lettori cui si rivolge appunto l'ultima frase del libro:

Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiamo pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia. La quale se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta. (*PS*, p. 902)

Ormai i termini del patto narrativo sono chiariti in modo esemplare e si dispongono su una articolata griglia polifunzionale: alla doppia «fatica» di invenzione e scrittura corrisponde l'impegno di lettura che dovrà essere confortato da un duplice sentimento: di piacere e di interesse. Sono questi i due atteggiamenti positivi che il narratore ottocentesco suggerisce, in forma litotica, nel consegnare la storia di Renzo e Lucia al giudizio dei suoi interlocutori. Siamo così giunti ad un altro nodo di fondo del progetto che dà vita ai *Promessi sposi*. È in forza della capacità di suscitare interesse presso le fasce ampie e diverse del pubblico borghese che il genere romanzo instaura le regole nuove della letterarietà postclassica: lo scrittore moderno, infatti

deve scegliere de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e di interessamento nata dalle memorie e dalle impressioni giornalieri della vita⁽¹¹³⁾.

Nel passo famoso della *Lettera al marchese Cesare D'Azeglio* non è solo delineato il programma di ristrutturazione organica del pubblico romantico, ma è altresì indicato, con l'insistenza puntigliosa della ripetizione interessare-interessamento, il terreno prioritario su cui questa ricerca doveva essere esperita. È «l'assoluta mancanza d'interesse», d'altronde, la colpa più

⁽¹¹¹⁾ Lettera al Fauriel del 3 novembre 1821.

⁽¹¹²⁾ Cfr. il commento critico di Fausto Ghisalberti al *Fermo e Lucia*, ed. cit., pp. 775-756

⁽¹¹³⁾ ALESSANDRO MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio* (1823), in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano 1981, p. 184.

grave che Manzoni attribuisce ai versi della sua produzione ancora improntata ai dettami canonici della tradizione:

... sono molto scontento di quei versi, soprattutto per la loro assoluta mancanza di interesse; non è così che bisogna far versi; forse ne farò dei peggiori, ma non più di questo genere. (Lettera al Fauriel, 6 settembre 1809)

È ancora in nome dell'interesse che l'autore, desideroso di «esser coevo al secol suo», si cimenta nel genere anfibia dei «componimenti misti di storia e invenzione»:

... se noi vogliamo cercare attentamente e dire candidamente il vero, non è forse l'interesse delle cose presenti che principalmente ci muove ad esaminare le passate? [...] E quando ci vien proposto da esaminare qualche avvenimento che non abbia una relazione diretta colle cose nostre presenti, non diciamo che la ricerca non è interessante?⁽¹¹⁴⁾

Al di là delle molteplici dichiarazioni programmatiche che accompagnano sia la riflessione sulla tragedia sia l'elaborazione del romanzo⁽¹¹⁵⁾, è nella pratica della scrittura che Manzoni ricorre alla strategia dell'interesse per comporre diegeticamente storia e invenzione, e aprire, nel contempo, il dialogo con il pubblico elettivo:

... noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui in questa rassegna, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale. E lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualcosa s'interessa in tutto questo. (PS, pp. 632-633)

Già nel *Fermo e Lucia*, a conclusione della lunga digressione storica sul personaggio di Federigo, il colloquio diretto con l'io leggente metteva in gioco l'opposizione noia e interesse:

Che se qualche lettore osasse dire che noi ve lo abbiamo trattenuto troppo a lungo, osasse confessare d'aver provato un momento di noia, bisognerebbe concluderne delle due cose l'una: o che noi raccontiamo in modo da annoiare anche con una materia interessante; o che questo lettore ha un animo ineducato al bello morale, avverso al decente, al buono, istupidito nelle basse voglie, curvo all'istinto irrazionale. Ma il primo di questi due supposti è manifestamente improbabile, a parer nostro. Veniamo al racconto. (FL, p. 407)

È sorprendente come un autore così attento ai dettami di una moralità intrinseca all'esperienza letteraria si soffermi, con immodestia ostentata, solo sul primo dei «due supposti»: in realtà l'accento del commento manzoniano batte non sulle disposizioni psicologiche, enfaticamente illustrate, di un lettore indegno di essere considerato tale, quanto piuttosto sullo scambio d'attività dinamicamente organizzabile fra piano di scrittura e impegno di lettura. Manzoni, insomma, è ben consapevole che la fatica della fruizione estetica, «il mestiere del leggere», a cui sottopone con coerenza spietata il suo lettore ideale, deve essere compensato da una somma di elementi che, sollecitandone l'interesse, gli evitino l'impressione molesta della «noia». La conclusione del secondo tomo del *Fermo e Lucia* è, a questo proposito, emblematica:

... qui una buona ispirazione ci avverte che siamo fuori di strada; che musando così in ciarle di discussione mentre si tratta di raccontare, noi corriamo rischio di perdere, abbiamo forse già perduti i tre quarti dei nostri lettori; cioè almeno una trentina; tanto più che questa fatale digressione è venuta appunto a gettarsi nella storia nel momento il più critico, sulla fine d'un volume, dove il ritrovarsi ad una stazione è un pretesto, una tentazione fortissima al lettore di non andar più innanzi, dove è mestieri di una nuova risoluzione, d'un generoso proposito

⁽¹¹⁴⁾ ALESSANDRO MANZONI, *Appendice su la colonna infame*, ed.dt, p. 874

⁽¹¹⁵⁾ Cfr. il saggio di Ezio RAIMONDI, *Il romantico senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1974.

per riprendere e quasi ricominciare il penoso mestiere del leggere. Noi tronchiamo dunque subitaneamente questa digressione, pregando quei pochi i quali l'avessero letta fin qui a fare le nostre scuse a quelli che per noia avranno gettato il libro a mezzo di questo capitolo... (FL, p. 323)

Nella lettera al Fauriel del 29 maggio 1822, in cui con vivacità inusuale dichiara d'essere un «auteur gros», Manzoni s'opponne con decisione sicura all'inverosimiglianza che l'«esprit romanesque» induce in molte narrazioni d'intrigo; ma il rifiuto intransigente dell'«unità artificiale che non si trova nella vita reale» non è mai negazione passiva delle leggi multiformi che governano il ritmo della narrazione; anzi la fiducia nell'estro fabulatorio, la ricerca appassionata degli eventi e personaggi più disparati («vi ho cacciato dentro contadini, nobili, monaci, religiose, preti, magistrati, intellettuali, la guerra, la carestia», lettera al Fauriel, agosto 1823), l'attenzione scrupolosa per l'ordine diegetico e il montaggio del racconto⁽¹¹⁶⁾, sono le disposizioni più fattive che animano la fantasia romanzesca del Manzoni, nel momento di maggior vena creativa. L'entusiasmo insolitamente orgoglioso con cui l'autore confessa «e questo è aver fatto un libro» (*ibidem*) deriva dalla soddisfazione duplice d'aver accumulato una straordinaria varietà di materiali, e al tempo stesso averne trovato le nuove regole compositive. Parafrasando un famoso passo integrativo alla *Lettre à M. Chauvet*, vale per il Manzoni romanziere l'elogio che egli tributò all'amato Goethe: «l'autore non ha solamente prodotto un capolavoro, ma anche creato un genere».

Se le preoccupazioni di rigorismo morale spingeranno, poi, lo scrittore a subordinare l'invenzione creativa ai dettami intransigenti della verità storica e religiosa fino al punto di condannare il suo stesso capolavoro, nella stagione dell'operosità alacre in cui nacquero *I promessi sposi* le tensioni antagonistiche paiono trovare un equilibrio strepitosamente fecondo, seppur parziale. L'elemento di raccordo dinamico risiede, appunto, nella concezione funzionalmente relazionale che Manzoni attribuisce al genere romanzo, l'unico in grado non solo e non tanto d'intrecciare «storia e invenzione», quanto piuttosto di comporre in sintesi le esigenze molteplici della psiche umana, avviando nel contempo un processo di "universalizzazione" letteraria di portata storica: ecco perché, nel progetto manzoniano, l'interesse, elemento complementare del "diletto", non è contrario all'utile, a quel senso di moralità profonda che deve improntare ogni impegno di scrittura; anzi, ad esso s'innerva, rivelando il fine autentico della verità estetica:

Il diletto mentale non è prodotto che dall'assentimento ad un'idea; l'interesse, dalla speranza di trovare in quell'idea, contemplandola, altri punti di assentimento e di riposo: ora quando un nuovo e vivo lume ci fa scoprire in quell'idea il falso e quindi l'impossibilità che la mente vi si riposi e vi si compiaccia, vi faccia scoperte, il diletto e l'interesse spariscono. (Lettera al Marchese C. D'Azeglio)

Il grandioso progetto di educazione cristiana e librale che l'autore affidava al romanzo non poteva prescindere dalla capacità di coinvolgere, in nome della «disposizione di curiosità e interessamento nata dalla memoria e dalle impressioni giornaliere della vita», quei lettori che, incuranti delle «regole arbitrarie» di una tradizione moribonda, ad una storia chiedano soprattutto di essere «bella». Ancora una volta è il personaggio narratore a indirizzarci sulla strada giusta, quando, per motivare l'intenzione di continuare «l'eroica fatica» di trascrizione, invoca una spregiudicata ragione d'ordine estetico:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico, molto bella. (PS, p. 6)

⁽¹¹⁶⁾ Per *I Promessi sposi* si potrebbe utilmente adottare la coppia oppositiva proposta da Tomaševskij, secondo cui «L'interesse attira, l'attenzione tiene avvinti», BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 181. Sull'importanza strutturale attribuita da Manzoni alle leggi del racconto, si soffermano le acute analisi filologiche di LUCA TOSCHI in *Si dia un padre a Lucia!*, Liviana Editrice, Padova 1983.

L'insistenza con cui ricorre l'aggettivo non è casuale, anzi: nel passaggio dalla ventiseptana alla quarantana l'unica parola aggiunta in tutto il commento dell'autore ottocentesco è appunto la ripetizione del termine «bella». Come giustamente sostiene Spinazzola:

Al resoconto delle vicende di Renzo e Lucia viene riconosciuto preliminarmente il carattere della bellezza, cioè la capacità di suscitare emozioni universali: di qui la decisione di riscriverlo in modo da renderlo effettivamente accessibile alla generalità del pubblico⁽¹¹⁷⁾.

L'«origine del presente libro» risiede, dunque, in un atto di fiducia pieno nella forza fabulatrice dell'invenzione artistica, non subordinata ma complementare all'impegno di verità morale. Un ulteriore confronto con il *Fermo e Lucia* corrobora l'ipotesi: se nell'*Introduzione* del '23 la motivazione, pur non richiamandosi alla «bellezza della storia», faceva però già riferimento al consueto motivo dell'interesse («La storia però ci parve interessante, e ci sapeva male ch'ella dovesse rimanersi sempre sconosciuta» *FL*, p. 13), nella prima stesura l'editore si appellava a ragioni pesantemente eteronome:

— V'è poi un'altra obiezione che non si può lasciare senza risposta, una obiezione che l'editore farebbe a se stesso quando fosse certo che non verrà in capo a nessuno. La pubblicazione di questa storia non è cosa affatto inutile, non è una occasione di far perdere qualche ora a pochi lettori? Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquisita alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obiezione sarà ragionevole, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo, e che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso. (*FL*, p. 8)

Le motivazioni più propriamente pedagogiche, educative, che ancora risuonano nell'*Introduzione* stesa nei primi mesi del '21 cadono a lavoro ultimato; o per meglio dire, vengono riassorbite all'interno della narrazione romanzesca. La consapevolezza lucida dell'utilità complessiva dell'opera è, in questi anni, così radicata nella coscienza artistica manzoniana che nessuna dichiarazione esplicita è più necessaria. Il patto narrativo con i «moderni lettori» può prendere avvio dal riconoscimento provocatoriamente sbandierato della «bellezza dell'argomento»:

Ho preso, non ha guari, una grande e grave risoluzione: voglio scrivere un romanzo [...] mi venne fatto di rinvenire un vecchio autografo dilavato. Lettolo e trovata bella la storia racchiusavi, m'era sorta l'idea di darlo alla luce: ma com'è scorretto! Solecismi e idiotismi lombardi e spagnuoli, goffe declamazioni, sgangherati periodoni: l'autore si mostra infatti un povero secentista educato alla scuola sguaiata di quel secolo. Perciò non era lavoro tale da offrirsi a' moderni lettori, i quali non tanto avrebbero in esso encomiato la bellezza dell'argomento, quanto avrebbero criticato l'ineleganza del dettato⁽¹¹⁸⁾.

Una precisazione, tuttavia, si impone: nessuna confusione è possibile per il Manzoni fra le ragioni dell'interesse e i futili motivi del divertimento; anzi, nell'antagonismo radicale e incompatibile delle due disposizioni estetico-psicologiche risiede il discrimine primo di democraticità moderna entro cui si organizza l'orizzonte d'attesa dei *Promessi sposi*.

- Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe di uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montabanco che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gai a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa. (*FL*, p. 148)

⁽¹¹⁷⁾ V. SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio sui Promessi sposi*, op. cit, p. 78.

⁽¹¹⁸⁾ Lettera a Tommaso Grossi, datata 1823, ma resa pubblica nel 1888.

La rivendicazione di «professionalità» borghesemente riconosciuta al mestiere di scrittore si intreccia all'individuazione di un orizzonte d'attesa ben diverso dalle tradizionali *élites* aristocratiche, per le quali la fruizione estetica altro non era che ozioso passatempo. Al tempo stesso, nella civiltà «ragionevole» dell'urbanesimo, ricca di traffici e commerci, anche la poesia si fa *negotium*, "occupazione" socialmente utile⁽¹¹⁹⁾, rivolta ad un pubblico non riconducibile alla «folla di contadini» delle fiere paesane. Dalla condanna di una letteratura indegna perché servilmente futile e dal superamento di una concezione puramente consolatoria della pratica letteraria discendono i criteri informativi della nuova produzione romanzesca, l'unica capace di colmare davvero quel vuoto che da secoli separa la frivola classe colta dalle «gente meccaniche e di piccolo affare».

Di questo spazio letterario, delimitato dai poli antitetici del riprovevole divertimento salottiero e della elementare gaiezza plebea, è la stessa opera a proporci, con un'altra coppia oppositiva, le coordinate storico-intellettuali: il racconto che dialoga con «i venticinque lettori» dovrà occupare la distanza, apparentemente abissale, che separa la biblioteca erudita di Don Ferrante, «il museo della falsa coscienza»⁽¹²⁰⁾, dalla biblioteca popolare del sarto del villaggio.

Nelle pagine famose in cui Manzoni celebra «il processo alla corruzione della cultura» (*ibidem*), ad essere condannato non è solo lo scolasticismo inerte della dottrina secentesca, ma l'amoralità di un intellettuale che, chiuso nel suo orgoglio castale, non conosce né la responsabilità «di comandare», né l'umiltà altrettanto impegnativa «di ubbidire» (*PS*, p. 626). In questa sorta di pilatesco egocentrismo, fondato sulla «compiaciuta» superiorità del dotto «schivafatiche» che non è «servo» di nessuno, il borghese e cristiano scrittore ottocentesco rinviene la colpa maggiore di cui possa macchiarsi un'élite intellettuale inetta ad assolvere la sua funzione dirigente. Di quella mole di erudizione «scelta» non resta più nulla: anch'essa, appestata da una taba mortale, è stata «dispersa su per i muriccioli» (*PS*, p. 878) di una città che nulla riporta alla dimensione collettiva del viver civile.

Al polo opposto di questo paradigma ideale, tracciato per rappresentare la tipologia della cultura domesticamente privata - che altra cosa è la biblioteca pubblica fondata dal Cardinal Borromeo - vi sono i pochi volumi raccolti dal sarto del villaggio, «un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il Leggendaro de' Santi, il Guerrin meschino e i Reali di Francia, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza» (*PS*, p. 549).

Non c'è dubbio alcuno che il confronto fra i due letterati sia a tutto vantaggio di questo intellettuale mancato («diceva soltanto che aveva sbagliato la vocazione; e che se fosse andato agli studi, in vece di tant'altri...!» *ibidem*) verso cui il narratore nutre una benevolente simpatia e a cui affida, di lì a poco, un compito importante.

Nondimeno, nell'ipotetica raffigurazione dei protagonisti della rinnovata cultura nazionale, Manzoni non inclina mai alle suggestioni facili del populismo o del diffuso folklore romanticheggiante: la "vox populi", anche in sede letteraria, era troppo irresponsabilmente anonima, troppo irriflesse le sue inclinazioni per offrire connotati d'esemplarità. Altra era la strada da percorrere per conciliare la perizia sapiente derivata dall'impegno di studio con la volontà di interloquire con un uditorio il più largo possibile.

Il progetto riformatore passava attraverso un drastico svecchiamento dei modelli tradizionali, badando però a non cadere nella mitizzazione astratta della parola del «popolo cantore». Di questa ipotesi teorica la strategia operativa è, come al solito, inscritta nello stesso testo romanzesco.

⁽¹¹⁹⁾ Spregiudicatamente moderna la posizione assunta da Manzoni nella lettera a Marco Coen del 2 giugno 1832. Dal commento ai suggerimenti dati al giovane aspirante poeta, insofferente al commercio «per amor delle lettere», Gramsci prende spunto per operare il confronto fra la concezione essenzialmente «retorica» a cui ancora si ispira la poesia di Foscolo e gli «spunti nuovi, più strettamente borghesi (tecnicamente borghesi)», presenti nell'opera manzoniana. ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. II, p. 938.

⁽¹²⁰⁾ ITALO CALVINO, «*I promessi sposi*»: il romanzo dei rapporti di forza, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 269.

Dopo aver cordialmente preso le distanze dall'ingenuità baldanzosa del sarto («con questo, la miglior pasta del mondo») ed averne ironizzato la credulità superstiziosa («Né si creda che fosse lui il solo a qualificar così quell'avvenimento, perché aveva letto il Leggendario»), è proprio alla sua voce che l'io narrante affida il compito di delineare la fisionomia del nuovo intellettuale:

A pensare, dico, che un signore di quella sorte, e un uomo tanto sapiente che, a quel che dicono, ha letto tutti i libri che ci sono, cosa a cui non è mai arrivato nessun altro, né anche in Milano; a pensare che sappia adattarsi a dir quelle cose in maniera che tutti intendano... [...] Non dico chi sa qualche cosa; che allora uno è obbligato a intendere; ma anche i più duri di testa, i più ignoranti, andavan dietro al filo del discorso. (PS, pp. 551-552)

Ad essere celebrato nell'emozionato eppur lucido discorso del sarto non è solo l'ardore di carità cristiana che aveva animato la predica del Cardinal Federigo, ma soprattutto l'esempio di un sapere, quant'altro mai profondo, che nell'emulazione della chiarezza evangelica può diventare parola universale e stimolo per tutti a bene operare.

«E non son belle parole [...] Ah! allora un uomo dà soddisfazione a sentirlo discorrere. [...]» Qui interrompe il discorso da sé, come sorpreso da un pensiero. Stette un momento: poi mise insieme un piatto delle vivande ch'eran sulla tavola... (PS, p. 552, p. 553)

Dal confronto implicitamente polemico di queste varie tipologie intellettuali prende corpo l'immagine del pubblico elettivo a cui il romanzo intendeva parlare: il rigetto illuministico della vecchia erudizione alla Don Ferrante era tanto più severo quanto maggiore era la volontà manzoniana di riassorbire organicamente nel nuovo progetto d'egemonia cristiano-liberale i letterati tradizionali meno passatisti; per altro verso, se nessuna indulgenza è concessa alla cultura troppo inerte dei ceti subalterni, è a questo pubblico emergente che le inedite forme romanzesche sono direttamente rivolte. Nella capacità di comporre in sintesi feconda il possesso dei valori culturali più alti e la disponibilità comunicativa più ampia risiede il merito ineguagliabile dell'intellettuale Federigo Borromeo. Ebbene, anche la nuova pratica letteraria doveva essere sorretta dalla stessa forza osmotica: l'adozione, in sede narrativa, del paradigma retorico-stilistico fondato sull'universalità creaturale del messaggio evangelico era l'unica scelta cui attenersi per scrivere un libro volto a colmare il vuoto che rendeva la lingua letteraria italiana «una lingua morta» e che creava ostacoli insormontabili alla unificazione culturale, e non solo, della penisola.

Siamo alle radici del tentativo manzoniano di ristrutturare l'orizzonte delle attese in senso democratico-borghese: perché l'impresa fosse vincente occorreva riqualificare l'esperienza estetica senza escludere le frange estreme del sistema frutivo, ma anzi riconvertendole, in forza di procedimenti tecnico-linguistici opposti e complementari, verso la zona centrale della *medietas* realistico-sentimentale.

Manzoni si propone di collocarsi all'interno del processo di formazione del pubblico borghese ottocentesco, esaltandone lo sviluppo nell'atto in cui lo proietta entro una salda disciplina di norme, assieme linguistiche e culturali, sociali ed etiche. [...] La democraticità del capolavoro manzoniano nasce dal proposito d'un massimo dispiegamento di risorse espressive per attingere la capacità di comunicazione più ampia⁽¹²¹⁾.

È sempre Spinazzola a offrirci il ritratto più esauriente del destinatario che meglio avrebbe risposto a questa strategia romanzesca: la «parte del pubblico non letterata né illetterata», riconosciuta dallo stesso Manzoni come l'utenza ideale della nuova produzione romantica, era costituita da ceti emergenti, potenzialmente borghesi, con forti radici nella cultura della civile e illuminata Milano, responsabilmente partecipi di un «sistema di valori incentrato sulla norma del buon senso e del senso morale, sublimati dalla fede religiosa»⁽¹²²⁾.

⁽¹²¹⁾ V. SPINAZZOLA, op. cit., pp. 46-47.

⁽¹²²⁾ Ivi, p. 271.

Una condizione preliminare era, tuttavia, indispensabile: rompere le rigide barriere che da secoli rinserravano la repubblica delle lettere entro i confini inospitali di una mondanità frivola e poco interessante. Perché il dialogo potesse davvero prendere avvio era necessario, innanzitutto, attuare una rottura, questa sì davvero rivoluzionaria, delle regole convenzionali che istituivano la relazione testuale fra autore e lettori. E quale via più diretta di quella di far entrare nello spazio narrativo, di "interessare" in senso propriamente etimologico, i destinatari cui il nuovo genere era privilegiatamente indirizzato? È questo il valore primo, polemicamente esibito, della presenza così fisionomicamente personalizzata di quei «venticinque lettori»: immagine di narratario ad alta coerenza paradigmatica, elemento dinamico dell'intera macchina romanzesca, non è certo un caso che questa figura testuale sia diventata così celebre e così esemplarmente manzoniana.

Quando la letteratura passa momenti difficili, si comincia a parlare del lettore; quando è necessario riaccordare la voce, si parla di risonanza. A volte questa via ha successo: il lettore immesso nella letteratura, viene ad essere quel motore letterario che mancava per rimuovere la parola da un punto morto⁽¹²³⁾.

Definiti «pochi», nel *Fermo e Lucia*, e «ignoranti» non già per motivi ironicamente stranianti, come tante volte è stato sostenuto, i «venticinque lettori» sono affabilmente chiamati a collaborare agli ingranaggi della storia e dell'intreccio. Quella connotazione spregiativa, sottolineata con l'intento antifrastico di chi si oppone ad una pratica di scrittura elitariamente pretenziosa e retoricamente paludata, va sempre riaccostata ai più bonari aggettivi possessivi, ricchi di sfumature fraternamente paritarie: «i mie venticinque lettori», «i nostri lettori», i «nostri lettori milanesi», «dieci de' miei lettori», «que' nostri lettori». Di più; è lo stesso autore a definirsi, seppur polemicamente, «ignorante» nei confronti della scienza medica: il rifiuto del dottrinarismo boriosamente inconcludente passa anche attraverso la specificazione borghese di un sapere relativo che, nella consapevolezza «galileana» (Raimondi) dei propri limiti, meglio affronta la complessità del reale. Su questo piano di omologia strutturale profonda, lo scambio dialogico fra narratore e narratari, messo in risalto dalla prima e dall'ultima frase del macrotesto, prende corpo, maturando, pagina dopo pagina, nelle microsequenze di raccordo, siano esse digressioni metanarrative, commenti morali, pause o accelerazioni diegetiche.

A fondamento teorico del coinvolgimento attivo del pubblico Manzoni pone il richiamo, strettamente connesso con la strategia dell'interesse, alla comune e ragionevole «esperienza» dei due interlocutori: siamo ad un altro elemento di novità della strategia compositiva del gran lombardo:

L'uditorio presunto è sempre, da parte di chi argomenta, una costruzione più o meno chiaramente definita. Si può tentare di determinare le origini psicologiche o sociologiche di tale costruzione; ciò che importa a chi voglia effettivamente persuadere degli individui concreti è che la costruzione dell'uditorio non sia inadeguata all'esperienza. Diversamente vanno le cose per chi compie tentativi privi di una portata reale. La retorica, divenuta esercitazione scolastica, si volge a uditori convenzionali e può accontentarsi, senza inconvenienti, di visioni stereotipate di tali uditori, fattore questo che ha contribuito, insieme al carattere fittizio dei temi, alla sua degenerazione. L'argomentazione effettiva deve concepire il proprio presunto uditorio quanto più possibile vicino alla realtà⁽¹²⁴⁾.

In forza di questo "realismo argomentativo", *I promessi sposi* può illuminare con perspicuità esemplare i fondamenti istituzionali che sottostanno la narrativa moderna: da una parte, sul piano stilistico-formale, l'autore infrange le norme convenzionali dell'allocuzione retorica per impostare uno scambio di esperienze che, nel riecheggiamento di valori universalmente condivisi, solleciti l'intervento attivo dell'io leggente. Dall'altra, a livello delle più ampie strutture di genere, la scrittura manzoniana dà corpo all'analoga tensione relazionale che sovrintende i meccanismi romanzeschi: la

⁽¹²³⁾ JURIJ N. TYNJANOV, *Avanguardia e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1968, p. 342.

⁽¹²⁴⁾ C. PERELMAN - L. OLBRECHTS TYTECA, op. cit., pp. 21-22.

costruzione di un «uditorio particolare determinato» ipotizza un pubblico borghesemente atteggiato, articolato in sottinsiemi diversi di fruitori, chiamati, nondimeno, singolarmente a partecipare alle vicende narrate attraverso i processi silenziosi della lettura interiore, privata, librescamente anticlassicista⁽¹²⁵⁾.

Con una chiarezza cristallina, il narratore dei *Promessi sposi* si appella ad un uditorio collettivo, un «narratorio di gruppo», secondo la distinzione di Prince⁽¹²⁶⁾, specificamente composto di lettori identificati come tali e in nome di questa qualifica evocati costantemente nel testo: «quanti son quelli che hanno letto i libri di que' due? Meno ancora di quelli che leggeranno il nostro» (*PS*, p. 570); «... non avendo da contrastare che con le frasi, né altro da temere che le critiche dei nostri lettori...» (*PS*, p. 591). Nel romanzo manzoniano, cioè, il destinatario collettivo, interno al testo, è delineato come gruppo, per così dire, istituzionalmente letterario, un "pubblico" appunto.

I «venticinque lettori» possono essere interpretati come la prefigurazione testuale di quel sistema d'attese nuovo con cui l'opera avrebbe interagito, «l'estensione della comunicazione privata con i suoi più vicini corrispondenti nella comunicazione pubblica»⁽¹²⁷⁾ e fors'anche la proiezione ideale della futura classe dirigente del paese unificato. Questo uditorio «composto e multiforme» e, al tempo stesso, costituente «una grande e distinta unità»⁽¹²⁸⁾, diverso dal popolo berchettiano e soprattutto opposto all'astratto popolo mazziniano, cui fa appello, per esempio il retorico Guerrazzi è sempre più chiaramente definibile moderna opinione pubblica, potenzialmente connotabile nei termini propri all'urbanesimo borghese.

A confortare la portata innovativa della figura di questo narratorio collettivo, inscritto nel testo dei *Promessi sposi* vale un ulteriore confronto con il *Fermo e Lucia*. Nella *Introduzione* del '21, il destinatario prescelto della storia era identificato nelle signore «che non conoscono la maniera dotta e ingegnosa di leggere per cavillare lo scrittore, ma si prestano più facilmente a ricevere le impressioni di verità, di bellezza, di benevolenza che uno scritto può fare» (*FL*, p. 7). Già nella seconda *Introduzione* del '23, è scomparso ogni esplicito riferimento alle lettrici, quasi che lo scrittore volesse rompere anche con la più recente convenzione di genere, in forza della quale il romanzo era espressamente «lettura per signorine»⁽¹²⁹⁾. Il pubblico dei *Promessi sposi*, invece, non

⁽¹²⁵⁾ Per Bachtin, il romanzo «più giovane della scrittura e del libro [...] esso soltanto è organicamente adatto alla nuove forme della percezione muta, cioè alla lettura». MICHAEL BACHTIN, *Epos e romanzo*, in AA.VV., *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 181.

⁽¹²⁶⁾ GERALD PRINCE, *Narratologia*, op. cit., p. 36.

⁽¹²⁷⁾ GIOVANNI G. AMORETTI, *Introduzione a Lettere sui «Promessi sposi»*, Milano, Garzanti, 1985, p. XI.

⁽¹²⁸⁾ Queste espressioni sono tratte da una celebre lettera in cui Manzoni affronta una questione spinosa: l'uso del termine *popolo* «nome, il più straziato che sia e stiracchiato a dir cose essenzialmente diverse; tanto che si dà, ora a una folla tumultuante, ora a una classe speciale di cittadini, che tanto l'una quanto l'altra non sono popolo più di quello che un ramo (e nel primo caso un ramo parlato, e non attaccato che per la corteccia) non sia un albero» (Lettera a Alfonso della Valle di Casanova, 20 marzo 1871). In questa stagione tarda, l'interesse precipuo di Manzoni è sicuramente d'ordine linguistico, ma i termini che ricorrono per definire in negativo il «popolo» gettano una luce suggestiva anche sull'opera romanzesca. Rifiutate, infatti, sia le indicazioni generiche (popolo come moltitudine) sia la prospettiva berchettiana (popolo come cetto medio), Manzoni prende chiaramente le distanze dalla concezione tipicamente risorgimentale del popolo-nazione: «E non intendo neppure d'applicarlo nel senso più proprio e legittimo, di nazione costituita con leggi comuni, e con vincolo particolare di diritti e di doveri». A venir proposta è piuttosto l'immagine di popolo come «uno di quegli enti composti e multiformi, ognuno de' quali, però, nelle cose in cui è uniforme, costituisce una grande e distinta unità». La sua fisionomia modernamente composita e borghesemente urbana si chiarisce ulteriormente sullo sfondo cittadino che lo scrittore delinea poche righe dopo. L'indicazione specifica di Firenze non lascia dubbi sull'orizzonte linguistico del discorso, ma le espressioni adottate da Manzoni risuonano di una modernità suggestiva, anche letterariamente.

⁽¹²⁹⁾ Cfr. ELVIO GUAGNINI, *Romanzo e sistema letterario nella critica del Settecento e del primo Ottocento italiano. Appunti e proposte d'analisi*, in AA.VV., *I Canoni Letterari. Storia e dinamica*, Edizioni LINT Trieste 1981, pp. 69-95.

conosce cerchie separate e privilegiate, meno che mai distinzioni d'ordine naturale: per il Manzoni non hanno alcuna valenza positiva né la caratterizzazione di sesso, propria della grande tradizione novellistica - le «vaghe donne» del *Decameron* - e riconvertita ai toni sentimentaleggianti delle novelle in versi allora di moda, né il criterio generazionale, in nome del quale gli scrittori di parte democratica assumevano a proprio destinatario elettivo «i giovani».

Altra e ben più complessa era la strategia relazionale cui il narratore doveva far ricorso per disarticolare l'omogeneità di quel narratorio di gruppo. Se, infatti, si riconosce un carattere specificamente collettivo e pubblico alla figura testuale dei «venticinque lettori», non si può mai dimenticare che la richiesta di collaborazione narrativa fa appello, nella stragrande maggioranza dei casi, all'individualità singola dell'io leggente: «il lettore se n'è già avveduto», «Risparmio al lettore», «Non bisogna però, che a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini...», e così via. Nessuna contraddizione, tuttavia, oppone le due diverse modalità comunicative che, anzi, nel loro antagonismo, danno vita alla dialettica propria del genere. Quanto più si attribuiscono caratteri di borghesia moderna ad un pubblico collettivamente prefigurato, con tanta maggior coerenza la relazione dialogica impostata dalla scrittura romanzesca si appella all'interiorità coscienziale dell'io lettore, soggetto partecipe della somma dei valori in cui la comunità si riconosce.

L'implicazione reciproca fra fatti privati e vicende storiche che anima la struttura del romanzo realista ottocentesco, ed informa specificamente l'organismo narrativo dei *Promessi sposi*, trapassa dal piano infratestuale dei materiali diegetici alla stessa dimensione relazionale del genere anfibio: la rete degli appelli al lettore, mettendo in atto una serie di spinte e contropunte perfettamente bilanciate, chiama in causa contemporaneamente l'identità collettiva di un gruppo compatto ed omogeneo, potenzialmente nazionale, e la coscienza singola dell'io leggente nei suoi tratti di individualità irriducibile.

La spia più illuminante di questa doppia griglia polifunzionale sta nel netto rifiuto manzoniano di usare i procedimenti appellativi della retorica convenzionale: il narratore rigetta «i segni del tu» (Prince) per aprire un dialogo tanto cordialmente paritario quanto responsabilmente impegnativo appunto con l'"altro". Non solo scompaiono le apostrofi al tu, romanticamente esemplificate dall'epigrafe di Cantù «lettor mio, hai tu spasimato?» (*Margherita Pusterla*), ma le apostrofi fatiche adottano sempre la terza persona, richiamata sulla pagina o dall'espressa figura del lettore («Convien, però che il lettore sappia», «se il lettore se ne ricorda», «come il lettore vedrà», «il lettore conosce le circostanze», «Pensi il lettore»; e la serie delle citazioni potrebbe continuare a lungo), o dal pronome indefinito («per tutte le ragioni che ognuno può indovinare», «una notte quale ognuno può immaginarsela», «chi ha fior di senno lo dica», «se, per caso, questa storia capitasse nelle mani di qualcheduno che non lo conoscesse...»).

Sullo stesso piano anticonvenzionale si colloca l'uso del pronome di seconda persona plurale, adottato soprattutto nei casi indiretti. Nel momento in cui l'io narrante allude ai suoi venticinque lettori, chiamandoli appunto come gruppo a collaborare alla narrazione («figuratevi come rimanessero la madre e la figlia», «Se fu un colpo per il nostro frate, lo lascio pensare a voi», «se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte», «il perché lo sapete») il rifiuto dei «segni del tu» indica l'allontanamento irreversibile delle regole della retorica tradizionale: valga per tutti un esempio che ben illustra il sostanziale capovolgimento di tono che si attua nell'edizione a stampa.

La prima descrizione paesaggistica, che nel *Fermo e Lucia* suonava:

Poiché guardando verso settentrione tu vedi il lago chiuso nei monti, che sporgono innanzi e rientrano. [...] Sul capo hai massi nudi e giganteschi, e le foreste, e guardando sotto di te, e in faccia, vedi il lungo pendio distinto dalle varie culture [...] e poscia risalendo collo sguardo lo arresti sul Monte Barro che ti sorge in faccia, e chiude il lago dall'altra parte. (*FL*, pp. 19-20)

nei *Promessi sposi* diventa:

Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le sue balze [...] contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa...

Con piena coerenza, nella stesura definiva Manzoni elimina gli accenni alla propria esperienza autobiografica che chiudevano il passo del *Fermo e Lucia*:

La giacitura della riviera, i contorni, e le viste lontane, tutto concorre a renderlo un paese che chiamarei uno dei più belli al mondo, se avendovi passata una gran parte della infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza, non riflettesi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni. (*FL*, p. 20)

Grazie a queste scelte radicali, Manzoni può impostare nei *Promessi sposi* la «situazione narrativa», nell'accezione specifica indicata da Genette⁽¹³⁰⁾, valorizzandone con maturità stupefacente le singole funzioni. La figura del narratore è affatto sganciata dai richiami all'esperienza storica dell'autore reale: l'istanza narrativa ha fondato il proprio statuto autoriale in autonomia piena e rigorosa. Allo stesso modo, la fisionomia del narratorio, rigettati i segnali convenzionali, si accampa al centro del testo romanzesco senza bisogno d'avere il supporto di un «personaggio ideale» che finga di acconsentire o polemizzare con lo scrittore.

Se nel *Fermo e Lucia* l'io narrante si sentiva obbligato a inscenare una conversazione, nei modi tradizionalmente drammatici, per spiegare ai lettori le regole dell'intreccio («La discussione viene all'occasione della osservazione seguente che mi fa un personaggio ideale. - I protagonisti di questa storia - dic'egli - sono due innamorati...» *FL*, p. 143 e seguenti); *I promessi sposi* affida la propria forza relazionale ai procedimenti di una scrittura geneticamente dialogica. Un'unica eccezione rimane: al termine della lunga digressione sul Cardinal Borromeo, il narratore concede spazio alla voce diretta di un interlocutore ipotetico, stupito della scarsa fortuna dei libri federiciani:

- E come mai, dirà codesto lettore, tante opere sono dimenticate, o almeno così poco conosciute, così poco ricercate? [...] La domanda è ragionevole senza dubbio, e la questione, molto interessante... (*PS*, pp. 507-508)

In realtà, proprio questo caso vale a confermare l'organicità strutturale che governa i rapporti instaurati con il narratorio: nella macrosequenza che chiude il capitolo XXII, la presenza in scena del lettore ideale assume il valore di un'autentica spia retorico-stilistica, cifra testuale della disposizione criticamente sfuggente con cui il narratore suggella infine il ritratto encomiastico di un personaggio trattato per tutto il corso del racconto con sfumature volutamente apologetiche.

Quanto più matura la concezione plurivocale della scrittura romanzesca, con tanta maggior cura Manzoni si impegna a cancellare le tracce troppo esibite di un'interlocuzione che si innerva nell'orditura stessa della rappresentazione.

Nondimeno, il riconoscimento dell'audacia insita nella strategia compositiva dei *Promessi sposi* non può offuscarne un dato di ambiguità irriducibile: la rottura netta con le regole della formalizzazione retorica, l'assoluta assenza di una tradizione italiana prosastica e specificamente romanzesca, la stessa puntigliosa attenzione nei confronti dell'orizzonte d'attesa, ancora vago e mal definito, impongono allo scrittore lombardo di pagare un prezzo non indifferente: la volontà strenua di impegnare responsabilmente i suoi «venticinque lettori» lo induce ad operare un drastico e rischioso offuscamento delle potenzialità molteplici insite nell'atto fruitivo. La modernità contraddittoria dell'opera che fonda la nostra civiltà romanzesca si rifrange, né potrebbe essere diversamente, sulle modalità stesse della comunicazione letteraria, rendendo il dialogo con il lettore una "fatica" interessante, ma univocamente intellettuale.

A meglio chiarire questa questione di importanza cruciale è utile ricorrere ad un'ultima citazione dal *Fermo e Lucia*. Nel dialogo con il personaggio ideale, già ricordato, l'io narrante

⁽¹³⁰⁾ GERARD GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976: «Il terzo aspetto è la *situazione narrativa* stessa, i cui due protagonisti sono il narratorio, presente, assente o virtuale e il narratore stesso» p. 303.

giustifica la scelta di «saltare tutti i passi» d'argomento amoroso, avanzando una esigenza di antipathos:

- Perché io sono del parere di coloro i quali dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far *consentire l'animo di chi legge a questa passione*. (FL, p. 144, il corsivo è mio).

La replica del lettore ipotetico è altrettanto significativa.

Poffare! Nel secolo decimonono, ancora simili idee! Ma i vostri riguardi sono tanto più strani, in quanto l'amore dei vostri eroi è il più puro, il più legittimo, il più virtuoso; e se poteste descriverlo, in modo *d'eccitarne il consenso*, non fareste che far comunicare altrui ad un sentimento virtuoso. (*ibidem*)

Per il romanziere lombardo, invero, la questione non sta nel grado di maggior o minor legittimità e purezza del sentimento amoroso, quanto piuttosto nel rischio di «eccitamento» dell'io leggente che verrebbe così a trovarsi nella disposizione più incline a «consentire», ossia a identificarsi empaticamente con i personaggi agitati da passioni, siano esse virtuose o riprovevoli. La collocazione del passo metaromanzesco non potrebbe essere più ostentatamente emblematica: il dialogo con il personaggio ideale, infatti, nel momento in cui suggella, commentandola, la separazione dei due promessi sposi, apre, nel contempo, la digressione sulla *Signora* - come suona il primo capitolo del secondo tomo del *Fermo e Lucia* -, che risulta così circoscritta da due interventi d'autore marcatamente orientati. A chiudere la lunga e tenebrosa storia della monaca, il commento finale fa ricorso ad una poco manzoniana "pedagogia dell'orrore":

Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che era una impressione d'orrore; e ci è sembrato che la cognizione del male quando ne produce l'orrore sia non solo innocua ma utile. (FL, p. 225)

Nel passaggio ai *Promessi sposi* l'episodio del travimento di Gertrude conoscerà un radicale mutamento perché è venuta meno la sua motivazione strutturale; nonostante le note rassicuranti del Visconti⁽¹³¹⁾, Manzoni rigetta con coerenza profonda il cardine primo su cui si articola la pedagogia dell'orrore. Questo procedimento, così diffuso in tutta la narrativa ottocentesca, si basa sull'ambigua contrapposizione fra contenuto manifesto e contenuto latente: condizione necessaria perché il gioco di spinte e contospinte sia efficace è un patto narrativo fortemente empatico: solo il pieno coinvolgimento nelle «turpi ed atroci avventure» della protagonista può far nascere l'utile «impressione d'orrore», ovvero l'intreccio catartico di "pietà e terrore". Ma è appunto questa disposizione etico-psicologica che Manzoni rifiuta di sollecitare nei suoi «venticinque lettori»: ciò che matura nel passaggio ai *Promessi sposi* è la volontà strenua di chiedere la collaborazione del destinatario in nome del buon senso ragionevole, mai dell'eccitamento conturbante. I dettami di sensatezza equilibrata che devono guidare il cittadino ambrosiano nella sua condotta di vita valgono in forma ancor più inderogabile, come codici di lettura dell'intero romanzo. La parola manzoniana sarà tanto più autenticamente dialogica quanto meno intrisa di passionalità ipnotica: il concorso di risorse e competenze, messo in gioco dalla «fatica di leggere», gratificherà l'interlocutore solo nella misura in cui accetterà le rigide indicazioni di regia offerte dal narratore.

La rete degli appelli al lettore si struttura infatti intorno ad un cardine di univocità indiscutibile: «come sapete», «pensate se», «vi ricorderete», «non crediate», «Lascio poi pensare al lettore», «il lettore risolverà da sé», «ciò che il lettore sa». In tutti i casi in cui l'io narrante attualizza la situazione narrativa, la collaborazione di chi legge è sempre richiesta con *verba sentiendi* o *iudicandi*. Per meglio dire, tutte le formule appellative rimandano con rigore stringente all'atto e al

⁽¹³¹⁾ «Parere di un uomo di giudizio. Temere di scandalo per orrore dell'assassinio è da pazzo, come sei tu. Inverecondie, idee pericolose o troppo passionali d'un certo genere: neppure per ombra» riportato in *Note al Fermo e Lucia*, op. cit., pp. 823-824.

tempo di lettura, escludendo radicalmente l'intromissione del narratario nel cronotopo romanzesco. Anche il richiamo alle facoltà immaginative del lettore corrobora la dimensione attualizzante ed esterna in cui il messaggio letterario verrà fruito: «ognuno può indovinare», «Potete immaginarvi», «si figuri ognuno», «s'immagini il lettore», fino al più provocatorio «forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo» (PS, p. 764). La stessa considerazione vale per il verbo *vedere*, sempre usato in riferimento all'attività intellettuale e percettiva dell'atto fruitivo: «come il lettore vedrà», «vedete un poco!», «ci farà quella figura che vedrà chi vorrà leggere». L'unica eccezione a questo statuto d'estraneità indotto nel narratario è forse individuabile in un passo dedicato alla peste, dove le forme verbali paiono alludere ad una possibile presenza dell'io leggente nella sequenza descrittiva: «Ogni tanto, tra mezzo al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un borbottar di tuoni, profondo, come tronco, irrisolto; né, tendendo l'orecchio, avreste potuto distinguere da che parte venisse; o avreste potuto crederlo un correr lontano di carri, che si fermassero improvvisamente» (PS, p. 815).

L'omologia strutturale fra narratore e narratario è, dunque, costruita con criteri organicamente funzionali, nel rispetto delle norme, enunciata da Genette, secondo cui «il narratore extradiegetico può solo mirare a un narratario extradiegetico»⁽¹³²⁾. E nondimeno, la «situazione narrativa» risulta squilibrata: alla complessità polifonica della voce narrante corrisponde l'unidimensionalità dell'istanza ricevente. Le varie sfumature che la fisionomia del narratario può assumere nel corso del racconto vengono ricondotte dalla scrittura manzoniana alla netta e responsabile figura del lettore colto nell'atto della fruizione intellettualmente interessata. La strategia relazionale dei *Promessi sposi* pare così strutturarsi su una sorta di paradossale sfasatura: quanto più Manzoni si sforza di dotare di statuto autonomo, addirittura bifronte, la personalità dell'io narrante, affatto irriducibile alla persona storica dell'autore reale, tanto più invece delinea la figura del narratario appiattendola tutta sul lettore potenziale, controfigura testuale di un interlocutore posto sempre fuori dalla vicenda dei due promessi sposi.

Il patto narrativo del primo romanzo italiano moderno postula per i suoi lettori elettivi una condizione di estraneità all'azione simile all'atteggiamento che Manzoni invocava per il pubblico teatrale:

Questa ragione è evidentemente fondata su un falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione; quando è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla. La verisimiglianza non deve nascere in lui dalle relazioni dell'azione col suo modo attuale di essere, ma da quelle che le varie parti dell'azione hanno tra di loro. Quando si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce⁽¹³³⁾.

Il passaggio dal genere drammatico alla dimensione della *fiction*, lungi dall'inficiare questi criteri di verisimiglianza, ne corrobora la valenza anti-empatica. La *Lettera a M. Chauvet*, scritta nel '20 ma pubblicata da Fauriel nel 1823, in singolare e illuminante sincronia con la stesura del romanzo, non lascia alcun margine per l'identificazione proiettiva dell'io leggente:

Non è tentando di scatenare, in anime calde, la tempesta delle passioni che il poeta esercita il suo maggior potere. [...] Chiediamogli soltanto di essere vero, e di sapere che non è comunicandosi a noi che le passioni possono commuoverci in modo tale da avvincerci e interessarci, bensì favorendo in noi lo sviluppo della forza morale, coll'aiuto della quale si può dominarle e giudicarle⁽¹³⁴⁾.

Per questa via, *I promessi sposi*, nel momento in cui sperimenta con originalità spregiudicata i modelli della grande narrativa europea, da quel paradigma subito si distacca in nome del rifiuto intransigente opposto dal narratore ad ogni possibile coinvolgimento appassionato che le vicende

⁽¹³²⁾ G. GENETTE, op. cit., p. 308.

⁽¹³³⁾ ALESSANDRO MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 42.

⁽¹³⁴⁾ ALESSANDRO MANZONI, *Lettera a M. Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, ivi, p. 150.

romanzesche, al di là dei vari effetti di straniamento, tendono pur sempre ad indurre nel borghese pubblico ottocentesco. Dal patto narrativo il discorso è ormai trapassato a ben altri e più ampi piani: la concezione del romanzo, la strutturazione del sistema dei personaggi priva di un eroe protagonista, l'antagonismo irriducibile fra sentimento e passione, dove il secondo termine è sempre connotato in modo negativo. Manzonianamente, si potrebbe concludere: «questioni importanti», che, appunto per la loro complessità travalicano, e di molto, la sfera specifica del rapporto fra l'io narrante e i narratori dalla cui analisi, peraltro, è convenuto partire per illuminare la facile difficoltà con cui oggi noi venticinque lettori contemporanei affrontiamo la storia di Renzo e Lucia.

L'arte dell'Alfieri nero

L'alfier nero venne pubblicato nel marzo del 1867 sul «Politecnico», la rivista cattaneana che solo un anno prima aveva ospitato il saggio di Villari *La filosofia positiva e il metodo storico*, considerato il manifesto del positivismo italiano.

I primi lettori elettivi del racconto boitano appartengono a quel pubblico colto della moderna borghesia ambrosiana che, intrapresa la strada dello sviluppo economico europeo, riponeva la propria fiducia nelle certezze operose della ragione scientifica. Ai suoi interlocutori l'io narrante si rivolge subito e direttamente:

Chi sa giocare a scacchi prenda una scacchiera, la disponga in bell'ordine davanti a sé ed immagini ciò che sto per descrivere⁽¹³⁵⁾.

Questo invito perentorio rende il lettore partecipe in prima persona del gioco - contemporaneamente la partita di scacchi e la finzione letteraria - a cui l'autore si appresta a dare inizio. Davanti alla scacchiera immaginaria siedono due uomini, idealmente e simbolicamente contrapposti, il bianco americano Anderssen e l'ex-schiavo negro Tom; la narrazione seguirà le fasi rigorosamente scandite di una sfida che metterà alla prova le attitudini intellettuali e le capacità analitiche di entrambi i giocatori. Anche l'io narrante sottoporà a verifica i suoi strumenti rappresentativi e il racconto condotto con lucida ambiguità giungerà a contestare il cardine stesso della nuova filosofia: il concetto di ordine sistematico e razionalizzatore.

A dichiarare i propositi di Boito è la circolarità manifesta della novella che, apertasi con l'invito a «disporre in bell'ordine», ripropone la stessa immagine nel periodo iniziale della "chiusa"⁽¹³⁶⁾:

Due ore dopo il cameriere che entrò nella sala per dare ordine ai mobili, trovò il cadavere del negro per terra e lo scaccomatto sul tavolo. (p. 413)

Il «bell'ordine» dell'esordio si è risolto in un esito di morte e di follia: nella realtà, come nella scacchiera che ne è la proiezione simbolica, ogni equilibrio è precario e nessuna mossa è definitivamente vincente. La novella, orchestrata con una serie di abili parallelismi, si chiude ricordando al lettore del «Politecnico» la sconfitta ineluttabile che subisce ogni tentativo di dominare il reale affidato unicamente alla ragione, insidiata sempre dalla violenza delle pulsioni istintive.

Lungi dall'essere la conferma di un dualismo senza possibili risoluzioni, *L'alfier nero* vuole piuttosto esemplificare la precarietà labile delle antitesi nette: poiché l'un termine presuppone l'altro, il destino storico ed esistenziale dell'uomo si sviluppa e consuma nella reversibilità dei contrari. Se l'io nega presuntuosamente i suoi moti «oscuri», rifiutando di riconoscere la potenza dell'immaginazione fantastica, non può che perdere e perdersi; solo il richiamo all'interiorità passionale permette di attingere i moventi autentici dell'azione e raggiungere l'obiettivo prefissato; d'altra parte, anche la più accesa emotività deve affidarsi, per conquistare la vittoria, agli strumenti affinati di una strategia «studiata ad arte». Così, le vicende della collettività si sottraggono ad un'analisi che abbia la pretesa di distinguere a priori civiltà e barbarie, mentre la verità si manifesta spesso come rivolta ad un ordine solo apparentemente obiettivo ed imparziale.

⁽¹³⁵⁾ ARRIGO BOITO, *L'alfier nero*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Milano 1942, p. 397. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni del racconto di Boito.

⁽¹³⁶⁾ Adottiamo la distinzione fra «scioglimento» e «chiusa» proposta da BORIS TOMAŠEVSKIJ in *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978.

Spetterà alla fantasia creativa comprendere e rappresentare la dilemmaticità che agita l'individuo e il mondo, confutando le classificazioni dogmatiche e gli equilibri statici entro cui la scienza positiva vorrebbe ingabbiare ogni tensione e conflitto. E sarà l'arte stessa, grazie al rigore di procedimenti lucidi e severi, a testimoniare che l'incubo disgregatore, da cui è costantemente insidiata, può essere raffrenato da una scrittura che ne espliciti le spinte contraddittorie.

L'antagonismo dualistico si risolve insomma in reversibilità su ogni piano di significazione: la drammatica partita a scacchi, proponendo nel corso del racconto una pluralità di implicazioni, fino a coinvolgere la dimensione dell'attualità storico-politica, chiede al fruitore borghesemente atteggiato una lettura che non si appaghi di pacificazioni ottimistiche.

Il lettore invitato a partecipare alla partita fra Anderssen e Tom si trova immerso, come i due giocatori, in una dimensione narrativa limpidamente circoscritta: allo spazio chiuso della scacchiera e alle unità di tempo e di luogo in cui si consuma la sfida, corrisponde, infatti, un tempo di lettura limitato dalla misura breve del testo. Da queste coordinate tipologiche, messe in risalto dalla circolarità compositiva, deriva il preteso dualismo dell'opera boitiana. In effetti, se il contrasto bianco/nero e il procedimento d'azione e reazione ricordano le opposizioni dell'ormai troppo citata poesia che apre il *Libro dei versi*, è alla scelta di genere che deve essere ricondotta in prima istanza la serie dei parallelismi su cui si regge il ritmo narrativo dell'*Alfieri nero*. In questa prospettiva anzi il racconto sembra esemplificare egregiamente i caratteri funzionali della narrazione breve: il gioco di mosse e contromosse, la bipartizione scioglimento/chiusa, l'acme posta sulle sequenze finali, la ricerca dell'«effetto puntuale». Non solo; se è vero che la «novella è un problema d'impostazione di un'equazione ad un'incognita»⁽¹³⁷⁾, l'andamento del racconto boitiano, incentrato su uno scontro che non vuole attingere la «totalità degli oggetti» ma illustrarne un caso estremo e perciò esemplare⁽¹³⁸⁾, acquista un ulteriore connotato di evidenza significativa. Al tempo stesso, questa precisa scelta di genere illumina la volontà rinnovatrice da cui lo scapigliato Boito era animato. Proprio in virtù della linearità strutturale del racconto, l'autore può ottenere quell'effetto di eccitazione intensa cui aspira l'esperienza letteraria della modernità. Già Edgar Allan Poe aveva osservato:

Il racconto propriamente detto, a nostro giudizio, offre indiscutibilmente all'esercizio del talento più elevato il campo migliore che si possa trovare nel più ampio dominio della pura e semplice prosa. [...] A tale proposito basti dire soltanto, in questa sede, che nella composizione di quasi tutte le categorie l'unità di effetto o d'impressione è un punto della massima importanza⁽¹³⁹⁾.

Il rifiuto dei poemi epici, «prodotto di un imperfetto senso dell'arte», e la riflessione sul romanzo, che «non potendosi leggere in una sola seduta si priva, naturalmente, dell'immensa forza

⁽¹³⁷⁾ BORIS EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in AA.VV., *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 1968, p. 241. Nello stesso volume cfr. VIKTOR SKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo* e B. EJCHENBAUM, *Come è fatto «Il cappotto» di Gogol*. Per l'analisi dei procedimenti letterari propri alla narrazione breve sono particolarmente utili gli ultimi due capitoli *La costruzione dell'intreccio* e *I generi letterari* del già citato libro di Tomasevskij, *Teoria della letteratura*.

⁽¹³⁸⁾ «Si è detto della totalità degli oggetti come tratto caratteristico dell'universalità estensiva del romanzo [...] La novella muove invece dal caso singolo e, nell'estensione immanente della raffigurazione, resta ferma ad esso. La novella non pretende di raffigurare completa la realtà sociale, neppure in quanto questa totalità risulta dall'aspetto di un problema fondamentale e attuale. La sua verità deriva dal fatto che un caso singolo - per lo più estremo - è possibile in una società determinata, e nella sua mera possibilità è caratteristico di essa» GYÖRGY LUKACS, *Solzenitsyn: «Una giornata di Ivan Demisovic»*, «Belfagor» n. 3, 1964, ora in *Mraxismo e politica culturale*, Il Saggiatore, Milano, 1972, pp. 234-235.

⁽¹³⁹⁾ EDGAR ALLAN POE, *I «Twice-told-tales» di Hawthorne*, in *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Mondadori, Milano 1971, pp. 1384-1385.

derivabile dalla totalità», avevano indotto lo scrittore americano a riconoscere nella struttura compatta del racconto «il più vantaggioso banco di prova» per il «genio più sublime»⁽¹⁴⁰⁾.

Il confronto fra Poe e Boito, tante volte proposto dalla critica, rivela la sua utilità interpretativa sul terreno specifico della progettualità: condividere le proposte dell'autore del *Principio poetico* significava per Boito apprezzarne la modernità non tanto sul piano dei contenuti quanto piuttosto entro la dimensione ben più audace dei procedimenti compositivi. Era questa, d'altra parte, la lezione autentica che Baudelaire, così amato dagli scapigliati lombardi, aveva ricavato dalle pagine di Poe e riproposto ai lettori europei.

Ordine tecnico-strutturale e modalità di fruizione convergevano in sintesi per incontrarsi con il sistema di attese di un pubblico nuovo a cui l'istituzione letteraria italiana, pur investita da mutamenti irreversibili, faticava ancora a dare risposte adeguate. Partecipe delle inquietudini scapigliate della Milano postunitaria, Boito rinveniva nell'unità sintetica del «racconto di effetto» (Poe) lo strumento più adatto per revocare in dubbio le certezze dei suoi interlocutori, incominciando appunto con l'infrangerne le consuete abitudini di lettura.

Recuperare il genere della novella, tanto frequentato nella storia letteraria italiana, declinandolo entro le cadenze moderne della prosa, testimoniava la volontà di proseguire la battaglia, già avviata sulle pagine del «Figaro», contro i sentimentalismi melodici della narrazione in versi, ritornata al successo nella stagione di Prati e Alardi. La misura breve del racconto, d'altro canto, non solo si opponeva all'ampiezza romanzesca entro cui aveva preso corpo l'impegno risorgimentale del romanzo storico, ma permetteva altresì di sfruttare le opportunità di lavoro offerte dalla inedita organizzazione dell'impresa editoriale. Come già accadeva nei paesi d'oltralpe e d'oltreoceano, ora anche i letterati ambrosiani avevano a disposizione le pagine dei giornali e delle riviste.

È ormai noto lo slancio espansivo che la stampa quotidiana e periodica conobbe nel decennio postunitario grazie anche al fervore battagliero dei poeti scapigliati. L'incontro fra l'universo artistico e la «repubblica della carta sporca»⁽¹⁴¹⁾, se da un lato produceva gravi lacerazioni nello statuto professionale dello scrittore umanisticamente educato, dall'altro apriva spazi privilegiati per sperimentare i dispositivi antitradizionali di un dialogo ravvicinato con i fruitori più attenti. Nel momento in cui la diffusione dei giornali favoriva la nascita del romanzo d'appendice, rivolto all'utenza popolare per contrappasso solidale si consolidava il circuito della comunicazione d'élite. Ad essere investito globalmente era l'articolato insieme dell'istituzione letteraria: la moderna organizzazione del merito sollecitando lo scambio fra il libro e la rivista, modificava il tempo di lettura del pubblico metropolitano e influenzava l'intero orizzonte d'attesa. Ai lettori borghesi del «Politecnico» Boito poteva offrire il suo racconto d'effetto per un piacere concentrato e unitario.

In sintonia con le scelte di genere e nella consapevolezza che «durante l'ora della lettura l'anima del lettore è in balia dello scrittore» (Poe), Boito adotta nell'*Alfieri nero* una prosa concisa e scorrevole. La narrazione procede con andamento veloce, sostenuta da un lessico e da una sintassi che poco inclinano alle preziosità sofisticate, così care anche al Boito giornalista. L'atmosfera di interesse sospeso, in cui si consumano l'incontro fra i due protagonisti e le fasi della partita, viene creata grazie ad un registro elocutivo che privilegia la linearità antieffusiva. Nondimeno, per raggiungere quella sorta di tensione iperbolica che caratterizza il ritmo del racconto breve, in contrasto con l'ampiezza parabolica del romanzo, la scrittura boitiana conosce trapassi e articolazioni complesse che intrecciano, potenziandone la suggestione, moduli stilistici diversi.

⁽¹⁴⁰⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁴¹⁾ L'espressione viene usata per indicare il mondo della stampa e dell'editoria nel volume miscelaneo *Il ventre di Milano, fisiologia della capitale morale*, a cura di Cletto Arrighi, Aliprandi, Milano 1888.

In effetti, l'equilibrio fra motivi e registri antitetici viene ricercato dall'autore ad ogni livello del discorso, dalle scelte linguistiche ed espressive all'organizzazione dei materiali retorici e strutturali.

Boito si affida, in prima istanza, ad un linguaggio che, alieno dalle solite «bizzarrie lessicali» (Romanò), abbia un rigore dimostrativo, teso a visualizzare scenograficamente le vicende narrate: al tempo stesso, però, la scrittura dell'*Alfieri nero* non rinuncia ad avvalersi di due sottocodici linguistici che rompano la medietà cronachistica senza peraltro venir meno ad una precisa funzionalità espressiva. La serie di stranierismi, presente con alta frequenza soprattutto nella prima parte del testo, concorre a creare quell'atmosfera di internazionalità alto-borghese che si respira nella sala di lettura del famoso albergo svizzero:

L'ora è quella che i francesi chiamano *entre chien et loup*. I camerieri dell'albergo non avevano ancora accese le lampade; i mobili della sala e gli individui che conversavano, erano come sommersi nella penombra sempre più folta del crepuscolo; sul tavolo dei giornali bolliva un *samovar* su d'una gran fiamma di spirito di vino. Quella semi-oscurità facilitava il moto della conversazione; i volti non si vedevano, si udivano soltanto le voci che facevano questi discorsi. (pp. 397-398).

Ogni elemento della scena iniziale è funzionale allo svolgimento del racconto⁽¹⁴²⁾: le due espressioni straniere avvalorano il tono mondano della conversazione, concentrando l'attenzione su quelle voci che sole possono indicare la presenza di vari personaggi. È, infatti, nei discorsi degli ospiti che ritroviamo il più alto numero di forestierismi: termini come *milady ourang-outang* *grooms jaguar* o i nomi propri dei sigari *vevay* o del «Times» introducono direttamente il lettore nella cerchia di quell'élite culturalmente aggiornata che di lì a poco assisterà all'incontro fra Tom e Anderssen. In questa prima macrosequenza, anche l'io narrante si avvale di termini esotici; ma qui lo scarto dalla norma è teso ad illuminare la personalità antitetica dei due giocatori: *pince-nez*, *gentleman* usati per definire l'atteggiamento altezzoso dell'americano, *bosses* e *Oncle Tom* per sottolineare pateticamente la negritudine dell'avversario. Non a caso, la medesima carica di empatia suggestiva accompagna altri due barbarismi presenti nelle pagine finali, quando Tom sulle note del *bananiero* si perde nella visione nostalgica dell'infanzia:

... vide un banana gigante rischiarato dall'aurora dei tropici e fra quei rami un *hamac* che dondolava al vento, in questo *hamac* due bambini negri addormentati e la madre inginocchiata al suolo che pregava e cantava quella blandissima nenia. (p. 410)

La proprietà denotativa delle espressioni straniere si è tramutata in accattivante richiamo emotivo.

L'ambiguità stilistica di questa scelta lessicale è avvalorata dall'uso di un'altra serie di vocaboli particolari. Nel corso del racconto, agli esotismi subentrano i termini tecnici del gioco degli scacchi: «terza casa», «arroccamento», «gambitto di re» ed espressioni tipiche come «pezzo toccato, pezzo giuocato», «casa toccata, pezzo lasciato». Questo codice, adottato per descrivere con competenza specifica i momenti cruciali della partita, si carica tuttavia di una sfumatura sentimentale che vanifica ogni riferimento alle regole del gioco: o per meglio dire, la scelta linguistica, nel momento in cui esalta il rigore tecnico delle mosse, ne nega un'interpretazione univoca, come nel caso emblematico dello scacco che dà il titolo alla novella: l'*alfieri nero* diventa,

⁽¹⁴²⁾ Secondo le buone regole della narrazione e nel rispetto del principio teorizzato da Poe che «in tutta la composizione non dovrebbe esserci una sola parola che non tenda, direttamente o indirettamente, a quell'unico disegno prestabilito» (op. cit., p. 1386), nessun elemento della frase è superfluo: al di là della presenza dei camerieri, che pure sarà determinante sia per l'entrata in scena di Tom sia per la scoperta del suo cadavere, la fiamma del *samovar* illuminerà poi il colpo perfettamente centrato sul bersaglio da Anderssen a conclusione della sua perorazione contro i negri; mentre nella lettura dei giornali si immergerà l'*Oncle Tom*, subito dopo il brindisi con l'americano, per conoscere le sorti della guerriglia americana e del suo capo Gall-Ruck. Inutile sottolineare la funzionalità del gioco luce-ombra che, sotteso a tutta la novella, qui vale ad esaltare, insieme con il chiasmo finale, il confronto voci-volti

con voluta ambiguità semantica che intreccia connotazione simbolica e precisione scacchistica, il «pezzo segnato».

Se la compresenza di poli antitetici struttura il sistema lessicale, è la dimensione sintattica ad illuminare il duplice movimento che sorregge lo stile di Boito. Il registro paratattico corrobora l'ordine lineare della frase, spesso composta di sole forme verbali; il tempo della narrazione, l'imperfetto, si alterna all'uso del passato remoto per sottolineare le svolte dell'intreccio e contemporaneamente dello scontro.

E s'alzò, andò allo scrittoio, accese una candela, pigliò i un pezzo di ceralacca rossa, la riscaldò, intonacò alla meglio i due frammenti dell'alfiere, li ricongiunse e riportò al compagno lo scacco aggiustato. (p. 402)

È questo il passaggio decisivo del testo, da questa aggiustatura sarà dominata la partita: ebbene, non un solo commento turba la dimensione di contiguità che caratterizza la descrizione dei gesti di Anderssen, che pure acquistano un perspicuo valore simbolico. Più bruscamente esplicito è l'intreccio di enfasi metaforica e di andamento metonimico a cui il narratore affida lo scioglimento del racconto: dopo il turgore acceso che sostiene le ultime fasi del gioco, l'acme finale registrerà la follia improvvisa dell'americano con tecnica quasi cinematografica:

Tom aveva già fatta la mossa. La pedina era passata regina? No. La pedina era passata alfiere, e già *l'alfiere segnato, l'alfiere nero*, l'alfiere insanguinato era risorto ed aveva dato scacco al re bianco. Il negro guardò alla sua volta con orgoglio la scacchiera. Anderssen stette ancora un minuto secondo attonito [...] Il colpo era mirabile! *Scaccomatto!*

Tom contemplava estatico la sua vittoria.

Giorgio Anderssen spiccò un salto, corse al bersaglio, afferrò la pistola, sparò.

Nello stesso momento Tom cadde per terra. (p. 412)

In entrambe le scene è l'ordine paratattico ad accelerare la tensione narrativa, imprimendo nel contempo alla scrittura un pathos espressivo ai limiti della visionarietà.

Strumento primario per ottenere questo duplice effetto è il ricorso costante alle figure retoriche dell'iterazione.

In questo momento comparve sull'uscio un *cameriere* con una gran lampada accesa: *tutta* la *sala* fu rischiarata in un attimo. Allora si vide in un angolo, *seduto*, immobile *l'Oncle Tom*. Nessuno sapeva ch'egli fosse nella *sala*, l'oscurità l'aveva nascosto; quando *tutti* lo scorsero fecesi un lungo *silenzio*. Gli sguardi degli astanti passavano dal *negro* all'*Americano*. L'*Americano* si alzò, parlò all'orecchio del *cameriere* e tornò a *sedersi*. Il *silenzio* continuava. Il *cameriere* rientrò con una bottiglia di *Xeres* e due *bicchieri*. L'*Americano* riempì fino all'orlo i due *bicchieri*, ne prese uno in mano; il *cameriere* passò coll'altro al *negro* (pp. 400-401; ad eccezione dei due nomi propri il corsivo è nostro).

La ripetizione ravvicinata e a distanza di uno stesso vocabolo, nel momento in cui facilita la concisione serrata del periodo, crea una rete di rimandi interni che esaltano la circolarità della scena dominata dalla figura dell'Oncle Tom, mentre il gioco degli sguardi degli ospiti si traduce, acquistando spessore empatico, in ritmo narrativo.

La tecnica dell'iterazione, che si intreccia e si sovrappone al principio binario delle strutture di genere, è un elemento costante del racconto: ad essa spetta il compito di riportare ad unità, potenziandole reciprocamente, le valenze simboliche della composizione e i motivi dinamici dell'intreccio. Così il procedimento anaforico registra le svolte narrative e scandisce i momenti preparatori della sfida: «- Posso offrirvi un'avana? ... Posso proporvi una partita al bigliardo? ... Posso proporvi una partita agli scacchi? -» (p. 401). Al tempo stesso, la *reduplicatio* sollecita i processi proiettivi del lettore, circondando sin dall'inizio la figura di Tom di sfumature affettive. Il dialogo concitato esprime lo sgomento degli ospiti davanti al «nome barbaro» di un forestiero giamaicano:

- Sulla lista degli arrivati ho letto quest'oggi il nome barbaro di un nativo del Morant-Bay. -

- Oh! Un negro! Chi potrà essere?
- Io l'ho veduto *milady*; pare Satanasso in persona. -
- Io l'ho preso per un *ourang-outang*. -
- Io l'ho creduto un assassino, quando mi è passato accanto, un assassino che si fosse annerita la faccia. - (p. 398)

Segue, orchestrato con la stessa tecnica anaforica, il ritratto biografico che ne ribalta la fisionomia. E dopo l'insistita ripresa a climax del termine negro (quel negro, quel negro nativo del Morant-Bay, il nostro negro, oggi questo negro, questo bravo negro) nessuno dubiterebbe più che egli sia davvero «il miglior galantuomo di questa terra».

L'enfasi retorica implicita nelle figure d'iterazione si fa manifesta soprattutto durante la descrizione delle fasi del gioco: in queste pagine è spesso il colon ternario ad imprimere alla scrittura uno slancio ascensionale che tradisce una forte partecipazione dell'io narrante:

Quel disordine era fatto ad arte per nascondere l'agguato, le pedine fingevano la rotta per ingannare il nemico, i cavalli fingevano lo sgomento, il re fingeva la fuga. Quello squilibrio aveva un perno, quella ribellione aveva un capo, quel vaneggiamento un concetto. L'alfiere che Tom aveva collocato fin dal trincio alla terza casa della regina, era quel perno, quel capo, quel concetto. Le torri, le pedine, i cavalli, la regina stessa attorniavano, obbedivano, difendevano quell'alfiere. Era appunto l'alfiere ch'era stato rotto ed aggiustato dall'Americano. (pp. 405-406)

Ancora una volta, tuttavia, occorre sottolineare la polivalenza espressiva che Boito attribuisce all'uso costante di queste figure: all'interno di una stessa sequenza narrativa, infatti, il procedimento può rafforzare la visionarietà delle metafore guerresche e nel contempo chiarirne analiticamente i termini:

L'Americano non iscorgeva in sul principio nella posizione del negro che una *inetta confusione* prodotta dal timor panico del povero Tom; ma appunto per la sua *inettitudine* gli pareva che quella posizione impedisse un regolare e decisivo assalto. Ma il negro vedeva in quella *confusione* qualcosa di più: tutta la sua natural tattica di schiavo, tutta l'astuzia dell'etiopico era condensata in quelle mosse. (p. 405, il corsivo è nostro)

Non è un caso che le parti più deboli del racconto siano quelle in cui l'autore tende a rifiutare l'intreccio fra suggestioni antitetiche per affidarsi all'univocità delle metafore che dichiarino esplicitamente il senso ultimo della sfida.

Il pugilato del pensiero non poteva essere più violento: le idee cozzavano l'una contro l'altra; i concetti cadevano strozzati da una parte e dall'altra. (p. 411)

Le cadute nel turgore melodrammatico sono testimonianza dell'insicurezza con cui l'io narrante ricerca il coinvolgimento di un lettore considerato forse non a torto prevenuto e turbato davanti alla figura positiva del negro. Ad accentuare i dispositivi proiettivi sembrano, infatti, adibite tutte le sequenze volte a descrivere il processo di umanizzazione cui è sottoposto l'alfiere nero:

Lo scacco nero, per Tom che lo guardava, non era più uno scacco, era un uomo; non era più un *nero*, era *negro*. (*ibidem*)

Se è indubbio che l'eccitazione simbolica si fa pesante quando lo scacco aggiustato balza in primo piano⁽¹⁴³⁾, a determinare gli scarti sul registro elocutivo è nondimeno un fattore d'indole

⁽¹⁴³⁾ «La figura dell'alfiere nero, proprio per la forte carica effettiva e semantica di cui è investito, provoca continue e pericolose tensioni del livello elocutivo boitiano; dal momento della sua comparsa nel racconto il registro linguistico fattuale e descrittivo si increspa di vibrazioni patetiche e melodrammatiche, fino all'enfasi finale di Tom che, letteralmente, muore con il nome del fratello sulle labbra» GIOVANNA GRONDA, *Testo diegetico o testo simbolico? «L'Alfiere nero»: un «pezzo segnato» in più sensi*, in *Teoria e analisi del testo*, Quaderni del circolo filologico linguistico padovano n.12, 1981. A questo interessante saggio si rimanda per la puntuale analisi dei procedimenti tecnico-strutturali, in particolare il parallelismo binario, di cui si avvale Boito per la costruzione della novella.

tecnico-strutturale: la voluta mobilità del punto di vista con cui il narratore predispone e rappresenta la partita⁽¹⁴⁴⁾.

L'organizzazione dei materiali narrativi appare ad una prima lettura linearmente articolata: dopo l'incipit allocutorio e una prolessi scenografica che presenta i due protagonisti già intenti al gioco, l'asse dell'intreccio e l'asse della *fabula* corrono paralleli fino all'acme finale dello scioglimento a cui segue, con uno stacco contemporaneamente diegetico e temporale, il commento antifrastico della chiusa. In quest'ordine geometricamente scandito si inscrivono le due macrosequenze dedicate l'una all'incontro dei due giocatori e l'altra allo svolgimento della partita. A infrangere la linearità del piano orizzontale, ulteriormente scomponibile in unità minime⁽¹⁴⁵⁾ interviene però la varietà delle tecniche narrative adottate nel corso del racconto.

Il prologo ci introduce subito in *medias res*: la prolessi iniziale presenta i due protagonisti al momento cruciale della partita (Anderssen ha già spostato lo sguardo sulla scacchiera); colti nell'immobilità silenti della concentrazione, Tom e l'americano sono raffigurati come "in posa" e nessun movimento turba la staticità dell'inquadratura. Qui, più che di taglio teatrale occorrerebbe forse parlare di indicazione di regia: l'azione narrativa prenderà avvio dopo il canonico «salto all'indietro di sei ore», quasi a suggerire che solo l'estro fabulatorio dell'autore può dar slancio all'immaginazione di chi legge.

I procedimenti di tipo teatrale, per contro, acquistano organicità compositiva nelle prime sequenze del testo, laddove dominano le voci degli ospiti dell'albergo svizzero. Su uno sfondo animato dal gioco di luce ed ombra, i dialoghi assumono «forma genuinamente drammatica» (Ejchenbaum): le parole dei forestieri non solo assolvono la «funzione di elementi dell'intreccio», adibiti a presentarci i due protagonisti, ma imprimono al dettato un andamento scenico. In tutta questa prima parte, l'io narrante sembra eclissarsi per lasciare la parola direttamente ai personaggi, o meglio alle battute di attori indefiniti. La funzione di regia che il narratore si è attribuita si precisa ulteriormente nei momenti dinamici del racconto, quando il lettore assiste a dei veri e propri "movimenti di scena". Dopo il colpo di pistola che conclude il discorso tracotante dell'americano, allo sgomento paralizzato delle donne corrisponde l'avanzata ammirata degli uomini verso il bersaglio perfettamente centrato; così, la tecnica del *coup de théâtre*, affidato al solito binomio luce-ombra, introduce i due protagonisti: mentre Anderssen entra in scena «dal buio» con un'esclamazione perentoria («Mai!» p. 399) che fa girare il capo di tutti verso la sua parte, un fascio di luce improvvisa illumina Tom nella sua silenziosità appartata.

Questo impianto enunciativo, se certo risponde al gusto di Boito per la messinscena melodrammatica, nell'*Alfieri nero* acquista una precisa funzionalità compositiva. Nessun commento, neanche indiretto, deve turbare il resoconto imparziale dei fatti che conducono alla sfida; il lettore è spinto ad assumere un atteggiamento attento senza far proprio il punto di vista di un io narrante ben definito. Non a caso, nella prima macrosequenza i pochi interventi "esterni" pertengono alla dimensione dei comportamenti, ed in particolare di quelli fonici. Dopo aver sottolineato l'«elegante disinvoltura che distingue il vero *gentleman* dal *gentleman* di contraffazione», l'attenzione del narratore si concentra sui toni delle due voci: quella di Anderssen esprime soprattutto «cortesia squisita e delicata», mentre nelle risposte di Tom prevalgono gli accenti di «gentilezza tenera e timida» e di «grande mestizia». Una volta incominciata la partita, poi, è sempre una sfumatura dell'intonazione ad esemplificare l'antagonismo dei due caratteri: Anderssen, dopo aver aggiustato il pezzo «disse ridendo», Tom rispose «sorridente tetramente» (p. 403).

⁽¹⁴⁴⁾ «L'autore, come risulta dai suoi abituali ripensamenti e dalle revisioni, era molto attento non solo ai problemi dello stile ma anche a quelli della struttura narrativa e in particolare a quelli che oggi chiamiamo del "punto di vista" o della "focalizzazione"» REMO CESERANI, *Una novella fantastica sinora ignorata di Arrigo Boito*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLVII - fasc. 500, 1980, p. 594. Il riferimento è al *Pugno chiuso*, racconto apparso sul «Corriere di Milano» nel 1870, e ripubblicato a cura dello stesso Ceserani, per i tipi Sellerio, Palermo 1981.

⁽¹⁴⁵⁾ Cfr. G. GRONDA, art. cit.

Ad avvalorare questa prima scelta prospettica è l'accorgimento attraverso cui il lettore conosce le biografie dei giocatori, affidate entrambe ad una voce diversa quella del narratore: nel caso di Tom, a parlare è un ospite imprecisato che subito scomparirà dalla scena; la storia dell'americano ci è invece raccontata, in omodiegesi sintetica, dallo stesso protagonista. Il taglio scenografico rivela così una duplice valenza interpretativa: per un verso indica l'angolo di focalizzazione con cui viene allestita la macrosequenza dell'incontro, dall'altro però arricchisce di toni divergenti il parallelismo compositivo. Affidare al bianco il compito di autopresentarsi non può che potenziarne i connotati di presunzione e di sussiego arrogante, di cui il successivo colpo di pistola darà testimonianza «fragorosa»; per contro, la voce amica, ribattendo alle iniziali espressioni di razzismo ostile degli ospiti, fa subito trapelare una decisa simpatia per l'Oncle Tom: inoltre, il richiamo facile al romanzo di Harriet Stowe induce ogni lettore a confondere la figura del negro di un'aura di patetismo umanitario.

Non altera questa tecnica prospettica neanche la didascalia che precede le prime mosse della partita. Dopo il solito movimento di scena («Intanto le persone che stavano nella sala si erano avvicinate ad una ad una verso il tavolo da gioco» *ibidem*), l'identità di Anderssen viene meglio chiarita da un commento che proviene, prima direttamente poi indirettamente, da uno degli osservatori:

Fra quelle persone v'era chi conosceva il nome di Giorgio Anderssen come quello d'uno fra i più celebri giuocatori a scacchi d'America e costoro prendevano particolare interessamento alla scena che stava per incominciare. Giorgio Anderssen, originario d'una nobile famiglia inglese emigrata a Washington, si era fatto quasi milionario sulla scacchiera. Giovane ancora, aveva già vinto Harwitz, Hampe, Szen e tutti i più sapienti giuocatori dell'epoca. Questo era l'uomo che si misurava col povero Tom. (*ibidem*)

Ancora una volta, l'artificio stilistico si rivela tutt'altro che neutrale: il resoconto oggettivo della fortunata carriera scacchistica dell'americano non solo incita il pubblico a «tenere» per il «povero Tom», ma getta una luce di ambiguità sinistra sull'antagonista: il distinto *gentleman* che si è presentato come «Diogene del nuovo mondo» è in realtà un nobile spiantato arricchitosi coll'azzardo del gioco. Il riconoscimento ammirato per la superiorità indiscussa si ribalta in un giudizio implicito di condanna morale, su cui i lettori ambrosiani non potevano non concordare.

Si precisa meglio ora la scelta d'ambientare *L'alfier nero* nella sala di lettura di un grande albergo svizzero, sede privilegiata di un'élite altoborghese che, vicina per cultura e pregiudizi all'americano, si sente però solidale con il povero negro: gli ospiti, infatti, sono sì partecipi della civiltà dei bianchi che Anderssen si vanta di rappresentare, ma diversamente da costui propugnano i valori umanitari del progresso civile.

- Educateli - rispose una signora - e il loro angolo facciale si allargherà. Ma perché ciò avvenga non opprimeteli, schiavi, con la vostra tirannia, liberi, col vostro disprezzo. Aprite loro le vostre case, ammetteteli alle vostre tavole, ai vostri convegni, alle vostre scuole, stendete loro la mano. - (p. 400)

Prima di dar inizio alla sfida, Boito vuole dunque invitare il lettore milanese, ideale cittadino della moderna Europa, a riconoscersi in questo testimone che si sente ed è diverso da entrambi i protagonisti: lo svolgimento della partita, mentre chiarirà le ragioni dell'antagonismo, porrà a verifica gli strumenti di analisi critica e i modi di adesione sentimentale attraverso cui l'autore conduce la narrazione e in nome dei quali sollecita il pubblico ad un consenso attivo.

Indi si volse a coloro che s'erano fatti attorno e disse con gaia disinvoltura: - I primi movimenti del giuoco degli scacchi sono come le prime parole d'una conversazione, s'assomigliano sempre -. (p. 403)

Il commento sbadato con cui Anderssen accompagna le sue prime mosse sottolinea la presenza di questo spettatore che seguirà le diverse fasi della sfida, scandendone i tempi e illustrandone i significati. All'inizio della partita, la sua attenzione si concentra sui due sistemi di

gioco, che appaiono subito opposti: la pagina indica chiaramente che il punto d'osservazione è posto alle spalle dei giocatori:

Questo era l'aspetto della partita veduta dal lato dell'Americano. Mutiamo campo. Veduto dal lato del negro l'aspetto della partita si rovesciava. (p. 405)

L'evidenza⁽¹⁴⁶⁾ con cui le due strategie si appalesano è così manifesta che non è arduo per la voce narrante individuarne i criteri ispiratori: da una parte «ordine», «simmetria», «equilibrio», dall'altra, con perfetta corrispondenza, «disordine», «confusione», «squilibrio». Il parallelismo narrativo è tuttavia possibile perché duplice è il punto di vista con cui la partita viene raccontata. La focalizzazione dalla parte di Tom, infatti, permette non solo di illuminare l'intenzionalità di quel «disordine fatto ad arte», ma altresì di coglierne gli elementi di forza⁽¹⁴⁷⁾:

... quegli poneva ogni sua forza nell'equilibrio dell'offesa e della difesa, questi aumentava ad ogni passo il proprio squilibrio, il quale, pel crescente ingrossar della sua massa, diventava esso pure, in faccia allo schieramento dei bianchi, una vera forza, una vera minaccia. (*ibidem*)

È in nome di questo riconoscimento di parità che il gioco può continuare: le due strategie sono sì «diametralmente opposte», ma la sfida è avvincente perché all'ordine, «quel primo elemento della forza», si contrappone un sistema dotato di altrettanta potenza.

Dopo una pausa narrativa, coincidente con un'indicazione temporale e con un movimento di scena che allontana parte degli spettatori («La partita durava già da un paio d'ore; erano circa le nove della sera; alcune signore si allontanarono dalla scacchiera stanche d'osservare...» pp. 406-407), la voce narrante sposta lo sguardo sul comportamento dei due antagonisti, sottolineandone le reazioni diverse: le pose di Anderssen mantengono una compostezza «urbana»; i gesti di Tom tradiscono un pathos ricco di intensità emotiva.

Il punto di vista si è dunque avvicinato ai personaggi e la scrittura registra lo scarto: nella dimensione elocutiva, l'affollarsi delle metafore guerresche tradisce una partecipazione crescente all'esito della sfida; mentre, sul piano delle tecniche narrative, ad un'osservazione tesa a registrare la superiorità impassibile dell'americano si intreccia l'adesione simpatetica per gli empiti passionali del negro. Il principio della struttura binaria raggiunge ora il massimo di divaricazione: quanto più Tom è «acceso dall'emozione» e mostra «affanno e timore», tanto più Anderssen è dominato dal sentimento distaccato della noia («L'Americano, che non vedeva ancora lo scaccomatto e che non capiva la tattica selvaggia del negro, cominciava ad annoiarsi...» p. 407; «La sicurezza della vittoria faceva Anderssen nuovamente annoiato...» p. 409). L'unico momento in cui anch'egli sembra patire un turbamento coincide, in realtà, con la soddisfazione intellettuale di aver «scoperta la trama di Tom».

Al narratore non resta che riconoscere l'antagonismo irriducibile che separa l'uomo della «scienza e del calcolo» dal «povero *Oncle Tom*», con i cui affanni trepidi è peraltro sempre più facile consentire.

Passano intanto altre due ore e il gioco conosce una svolta improvvisa:

la partita mutò aspetto completissimamente. [...] Erano le undici. Evidentemente i neri avrebbero dovuto abbandonare il giuoco. Gli astanti, vedendo la partita condotta a questi termini, salutarono i due giocatori e, congratulandosi con Anderssen, escirono dalla stanza ed andarono a letto.

⁽¹⁴⁶⁾ «Non avevano giocato in tutto che sette od otto mosse e già apparivano evidenti due sistemi diametralmente opposti di strategia» (*L'alfier nero*, p. 404).

⁽¹⁴⁷⁾ L'elemento della forza viene subito richiamato all'inizio della sfida: «-Vi avverto che sono piuttosto forte ... - Mi piacciono le armi uguali s'anco disuguale è la forza. Apprezzo la vostra delicatezza, ma preferisco giuocare senza vantaggi di sorta. -» (*L'alfier nero*, p. 402). Lo stesso termine apparirà alla conclusione della partita: «salvarlo con tutta la forza possibile del coraggio e dell'ispirazione» (p. 411).

Rimasero soli, faccia a faccia, i due personaggi nostri.(p. 409)

L'inversione dell'ultimo periodo ben sottolinea il momento cruciale cui è giunto il gioco, e con esso il racconto. Anderssen e Tom stanno combattendo un duello all'ultimo sangue: la sfida avviene nelle uniche forme che la società borghese ottocentesca permette, ma le regole del cerimoniale devono essere rispettate e i colpi finali richiedono solitudine e silenzio assoluti. Questo scenario ideale presuppone un mutamento prospettico altrettanto emblematico: per seguire le fasi decisive della partita l'io narrante dovrà abbandonare l'osservatorio, ormai vuoto, posto alle spalle dei giocatori. E l'avverbio «evidentemente», collocato con enfasi all'inizio di frase, ad indicare la necessità di scegliere una focalizzazione diversa: giunti all'acme dello scontro, l'osservazione esterna, fondata sull'«evidenza» non basta più; anche il narratore deve inoltrarsi, assieme ai contendenti, nella dimensione solitaria dell'interiorità in cui campeggia, come sulla scacchiera, il «pezzo segnato».

L'alfiere nero stava in mezzo alla nuda scacchiera, ritto, deserto, abbandonato dai suoi; una pedina soltanto gli era rimasta per difenderlo dagli attacchi della torre; le altre due pedine erano avanzatissime nel campo dei bianchi: una di queste toccava già l'ultima casa (pp. 409-410)

Uno strano slittamento che confonde i due soggetti (gli/lo) conferma che l'alfiere è ormai diventato l'autentico protagonista del racconto: con la sua figura si confronteranno nuovamente le due strategie di gioco, prima quella di Tom per ribadire la «forza» dell'intuizione pensosa, poi quella di Anderssen, la cui sicumera preveggenza non potrà che ribaltarsi in confuso «abbagliamento». Grazie all'ottica interna, il principio binario si svuota progressivamente per risolversi in immagini sintetiche: non solo la descrizione unitaria dei due protagonisti («due morti o due assopiti avrebbero fatto più rumore che non quei due uomini che lottavano così furiosamente... I volti non si guardavano più, le due bocche tacevano» p. 411), ma la stessa rappresentazione simbolica testimonia dell'avvenuto incontro:

Dopo mezz'ora la scacchiera aveva di nuovo mutato faccia; la fuga dell'alfiere e lo sconvolgimento dei due re, della torre e delle pedine avevano trascinato così fattamente i pezzi fuori dai loro centri, che il re bianco era andato a finire nel campo nero, sull'estremo quadrato a sinistra; il re nero gli stava a due passi sulla casa del proprio alfiere. [...] [dall'altra parte c'era] la pedina nera che stava sulla penultima casa dei bianchi alla sua destra. (p. 412)

La tensione è all'apice; lo stile si inturgidisce nell'enfasi delle metafore, attingendo i toni alti del lirismo anche al di là delle fasi descrittive della partita («Non si udiva altro rumore fuor che quello d'un grande orologio che pareva misurare il silenzio» p. 410); il solito colon ternario tenta una sintesi paradossale, intrecciando i termini del climax e i poli estremi d'un ossimoro («Tom era sempre più desto, sempre più acceso e sempre più cupo» p. 409). Il processo di umanizzazione dell'alfiere è ormai compiuto:

La ceralacca rossa era sangue vivo e la testa ferita una vera testa ferita. Quello scacco egli lo conosceva, egli aveva visto molti anni addietro il suo volto, quello scacco era un vivente... o forse un morto. No; quello scacco era un moribondo, un essere caro librato fra la vita e la morte. Bisognava salvarlo! Salvarlo con tutta la forza possibile del coraggio e dell'ispirazione. (p. 411)

L'alfiere è diventato il «pezzo fatale» non solo per l'Oncle Tom, ma anche per il narratore; il coinvolgimento è tuttavia possibile perché ad essere investito dalla sua potenza simbolica è anche l'altro giocatore. Ogni opposizione non è più tale, né entro la dimensione della scacchiera né in quella omologa della narrazione. Come i due contendenti, così anche l'io narrante ha concentrato lo sguardo nella sfera dell'interiorità oscura per vedere, sotto l'apparenza delle distinzioni assolute, i sensi riposti dell'ambiguità. È questa la vera vittoria riportata da Tom: ad essere messa in scacco è la rigidità presuntuosa delle certezze intellettuali a cui si era affidato l'uomo del calcolo per avere il dominio pieno di sé e del mondo.

L'americano, che si è presentato sulla scena con una battuta di intransigenza apodittica - «Mai! - rispose qualcuno dal buio» (p. 399) e l'avverbio è ripetuto enfaticamente tre volte - lungi dall'aver «tutto preveduto», si è limitato all'apparenza ingannevole delle mosse compiute sulla scacchiera. L'Oncle Tom, invece, ha saputo contrastare una strategia intelligente ma unilaterale non già con una banale «tattica selvaggia», come crede il bianco, bensì con il «coraggio dell'ispirazione». Il sistema disordinato che il negro adotta «ad arte» ricava la propria forza dalla ricchezza di valori simbolici che egli sin dall'inizio attribuisce alla sfida.

Tom continuò: - Con che colore giuocate, signore? -
- Coll'uno o coll'altro senza predilezione.
- Se ciò v'è indifferente, pigliamo ciascuno il nostro. A me i neri, se permettete.- (p. 402)

Anderssen comincerà a perdere quando dall'osservazione indagatrice dell'avversario passerà a fissare il pezzo segnato, perché guardare dentro la scacchiera significa riconoscere la propria interiorità e scoprirvi il negro che sempre ci accompagna.

Anderssen non lo guardava più, perché l'oscurità era troppo fitta e perché anch'esso, come attirato dalla stessa elettricità, fissava *l'alfier nero*. (p. 410)

Siamo giunti a un punto nodale dell'opera boitiana: ad essere rivelato non è solo il senso della vittoria di Tom, ma il cardine stesso su cui ruota l'intero racconto. Con puntuale omologia fra tecniche strutturali e significati del testo, il progressivo avvicinamento del punto di vista risponde ad un movimento interno della narrazione.

L'articolazione complessiva dell'*Alfier nero* pare sostenuta da un abile e costante gioco degli sguardi: al di là delle molteplici spie stilistiche già indicate, non è difficile ripercorrere le due macrosequenze seguendo gli indizi "visivi" offerti dal narratore.

La prosa scenografica sottolinea l'atteggiamento di contemplazione fissa dei due giocatori, mentre il loro primo incontro avviene sulla scorta delle occhiate che si scambiano gli ospiti forestieri. Poi, è l'andamento della partita ad illuminare la funzione strutturale che il campo semantico della visività assolve nel racconto.

Dopo lo spostamento della candela da parte di Tom, che apre le ostilità, le prime mosse sono accompagnate da una precisazione chiarificatrice:

L'occhio del bianco guardava il volto del negro, l'occhio del negro era immerso nella scacchiera. (p. 404)

Le diverse fasi dello scontro sono misurate da questa sorta di triangolo visivo che, mettendo in rilievo i comportamenti e le strategie antitetiche dei due protagonisti, scandisce i tempi della partita e del racconto, fino ad indicare il capovolgimento finale, quando è un doppio incrocio di sguardi a sancire l'esito del gioco:

Anderssen abbagliato dalle evoluzioni fantastiche dell'*alfier nero*, continuava ancora ad inseguirlo, a rinserrarlo, a soffocarlo.
Ad un tratto lo colse! Lo afferrò, lo sbalzò dalla scacchiera assieme agli altri pezzi guadagnati e guardò in faccia con piglio trionfante la sconfitta nemica. Erano le cinque del mattino. Spuntava l'alba. La faccia del negro brillava di uno splendore di giubilo. [...] Quando Anderssen vide quella gran gioia sul volto del negro, tremò; abbassò con rapida violenza gli occhi sulla scacchiera. (p. 412)

Con un procedimento omologo alla dinamica degli sguardi dei due giocatori, anche l'io narrante, per seguirne le mosse, adotta una tecnica di rappresentazione simile e opposta: se Anderssen è l'uomo della evidenza chiara e dei comportamenti manifesti, nessun approfondimento analitico è necessario per descriverne stati d'animo e strategia; anche nelle sequenze finali tutto è affidato alla violenza esplicita di un gesto. Nessuna spiegazione che affondi nell'interiorità può

rendere ragione all'atto folle dell'omicida, anzi il rifiuto di ogni psicologizzazione esalta il principio costruttivo del racconto: ogni antitesi è tale perché reca in sé la compresenza degli opposti, l'impassibilità fredda del calcolo si rovescia in gelida furia di morte.

Il personaggio di Tom, per contro è accompagnato, lungo tutto il corso della partita, con un'attenzione intrusiva capace di svelarne i moti più riposti e penetrare nel flusso delle memorie infantili.

Tom si rammentò di quella canzone, una nuvola di lontanissime memorie si affacciò al suo pensiero; vide un banano gigante rischiarato dall'aurora dei tropici e fra quei rami un *hamac* che dondolava al vento, in questo *hamac* due bamboli negri addormentati e una madre inginocchiata che pregava e cantava quella blandissima nenia. Stette così dieci minuti, rapito in queste queste rimembranze, in questa visione; poi quando tornò il silenzio profondo, riprese la contemplazione dell'alfiere. (p. 410)

La polivalenza semantica della serie visiva, riconducendo ad unità procedimenti formali e tecniche strutturali, svela ormai la sostanza ideologica che la sottende. Ad essere chiamato in causa e sottoposto a verifica non è tanto il contrasto luce-ombra bianco-nero quanto piuttosto l'intero sistema di riferimenti culturali da cui germina il racconto.

L'ambiguità intrinseca dell'area lessicale a cui appartengono i termini e le immagini ottiche rimanda al clima inquieto della scapigliatura milanese: nell'età del positivismo la vista è l'organo per eccellenza dell'intelletto, strumento privilegiato dell'osservazione scientifica. Ad essa si affida Anderssen per «studiare» e «spiare» la faccia del suo avversario, giungendo infine alla presunzione di aver tutto compreso e tutto «letto». Ma lo sguardo è anche espressione primaria dei sentimenti interiori: grazie alla «contemplazione» e alle «visioni» e possibile «intravedere» ciò che l'evidenza maschera e nasconde⁽¹⁴⁸⁾. È appunto il rifiuto di questa percezione profonda ad impedire all'americano di scorgere sulla scacchiera ciò che i suoi schiavi gli avevano già implicitamente chiarito:

Un giorno, il capo degli schiavi, avvicinandosi a me mi diede nel suo linguaggio figurato e fantastico, questo consiglio: - Padrone, mutate colore; quel bersaglio ha una faccia nera, fategli una faccia bianca e colpiremo giusto. - (pp. 399-400)

La precisazione linguistica di Anderssen rende trasparente la contrapposizione che stava a cuore a Boito: gli slanci del sentimento poetico, dell'«ispirazione», dell'«immaginazione fantastica e figurata» sono negati dall'ordine «geometrico e matematico» entro cui la scienza positiva vuol rinserrare la realtà. *L'idea fissa*, di cui l'alfiere nero è il simbolo, viene sì spiegata con la riflessione pseudo-tecnica sull'ipnotismo⁽¹⁴⁹⁾, ma ricava il suo significato autentico dall'epigrafe dantesca che Boito aveva progettato di apporre alla raccolta complessiva delle novelle⁽¹⁵⁰⁾: il motto «troppo fiso!», tratto dalle prime terzine del XXXII canto del *Purga torio*, suggerisce l'atteggiamento di estasi fascinato di cui l'arte si fa interprete primaria.

⁽¹⁴⁸⁾ La polisemia dei termini attinenti la percezione visiva è sottolineata dai curatori della voce *Visione* nell'*Enciclopedia* di Einaudi: «L'ambiguità e la polivalenza del termine non sono altro che il risultato di un ambiguo statuto della visione nella cultura occidentale. Alla visione, intesa come atto del vedere, compete la facoltà di osservare, verificare, certificare. Ma, nello stesso tempo, l'incognita dell'illusione e dell'inganno, della fascinazione e della meraviglia» (ANTONIO COSTA-MANLIO BRUSATIN, *Visione, Enciclopedia*, vol. XIV, Einaudi, Torino, 1981, p. 1110).

⁽¹⁴⁹⁾ «Vi è una specie di allucinazione magnetica che la nuova ipnologia classificò col nome di ipnotismo ed è un'estasi cataletica, la quale viene dalla lunga e intensa fissazione d'un oggetto qualunque. Se si potesse affermare evidentemente questo fenomeno, le scienze della psicologia avrebbero un trionfo in più» (*L'alfiere nero*, p. 410).

⁽¹⁵⁰⁾ L'indicazione si ricava dalla nota ai testi nel volume curato dal Nardi: «Oggi posso dire che tra le carte boitiane esistono fogli autografi, dai quali è possibile rilevare il progetto, passato attraverso più modificazioni, di un libro di novelle da intitolare *Incubi*, poi *Prose da romanzo*, e infine *Idee fisse*, seguito, quest'ultimo titolo dalla precisazione 'Novelle di Arrigo Boito' e da un'epigrafe dantesca: 'Troppo fiso' (Dante, *Purg.* XXXII)» A. BOITO, *Tutti gli scritti*, op. cit., p. 1525.

Al lettore borghese del «Politecnico», che rischiava di ridurre le dinamiche della storia e dell'esistenza a semplici tabelle e combinazioni numeriche, Boito svela l'inadeguatezza di un paradigma puramente razionale che rifiuti il confronto con le suggestioni profonde dell'interiorità. Ciò non implica la rinuncia ai criteri compositivi dettati dall'analisi intellettuale; anzi, a dare forza al messaggio boitiano è il rigore limpido secondo cui egli organizza il suo racconto d'effetto.

Anche e proprio l'attività fantastica è insidiata dalle minacce oscure del disordine, del silenzio, dell'incompiutezza; ma lo sforzo dell'immaginazione creativa in tanto affermerà il primato dell'arte in quanto saprà esprimere, senza cedimenti sentimentali o enfasi retoriche, i grovigli e le tensioni dell'essere, esponendole al giudizio criticamente partecipe del lettore. Il contributo conoscitivo recato dall'*Alfieri nero* sta in questo richiamo inquieto a chi crede di poter annullare nella positività ottimistica del raziocinio ogni meditazione sulla complessità dell'io, sempre conteso fra l'aspirazione a un ordine «infallibilmente sicuro» e l'attrazione eccitante degli istinti passionali. Il confronto non si risolve mai nella negazione semplicistica di uno dei due termini, né tanto meno nell'equilibrio statico di un dualismo incompabile. Nel racconto della sfida fra Tom e Anderssen, Boito sottopone al vaglio dell'ispirazione estrosa soprattutto l'arroganza miope di un sistema interpretativo che pretende di assommare in sé tutti i valori, distinguendo con assoluta intransigente le coppie chiarezza-oscurità, ordine-confusione, salute-malattia. Non a caso, quest'ultima antitesi, tipica della cultura positivista e della letteratura postunitaria, è presente nella descrizione più articolata delle strategie del gioco:

all'ubiquità ordinata dalle forze dei bianchi i neri opponevano la loro farraginoso unità, al giuoco aperto e sano il giuoco nascosto e maniaco... (p. 406)

Non solo la sanità dell'americano si ribalterà in follia paranoica, ma ciò che era apparso «maniaco» si rivelerà essere nient'altro che l'espressione degli istinti primari connaturati in ogni individuo.

Nel panorama della narrativa scapigliata, *L'alfieri nero* pare richiamare in forme speculari gli assilli esistenziali che animano le pagine di *Fosca*: anche nel romanzo di Tarchetti l'antitesi fra i due tipi femminili, ricca di molteplici sensi, si risolve in reversibilità coniugando, ben al di là della tematica romantica, amore e morte, fascino e repulsione, sanità e follia. L'originalità del racconto boitiano sta appunto nel trasferire il binomio scapigliato entro un orizzonte tutto maschile, dove l'istinto, la passione, la ricchezza dei moti interiori e persino la dolce mestizia e la fantasia immaginosa non sono assommabili nella figura muliebre, tradizionale depositaria dei valori sentimentali. A contrastare l'ordine della razionalità non interviene, insomma, la pulsione d'amore, sì piuttosto l'istinto di morte: i connotati luttuosi con cui Tom viene presentato⁽¹⁵¹⁾ non lasciano dubbi sul senso ferale che sin dall'inizio pervade la partita-duello. Gli impulsi aggressivi che la cultura del positivismo aveva cercato di contenere, razionalizzandoli, entro gli schemi rigidi delle classificazioni statistiche o scientifiche irrompono con forza nel dominio della fantasia inventiva per prendersi una rivincita tanto più insidiosa quanto più affidata alle forme della suggestione ispiratrice.

Ma se all'arte era concesso elucidare le contraddizioni dell'animale uomo, disvelando le carica devastante di cui è permeato il desiderio amoroso, Boito nell'*Alfieri nero* sembra puntare più in alto: ad essere contestati sono i cardini stessi dell'ordine virile su cui si fonda la civiltà. Se il progresso del consorzio umano è regolato dalle leggi dell'egotismo competitivo e la violenza è componente ineliminabile della lotta per la sopravvivenza, l'aspirazione all'equilibrio armonico è falsa e ingannevole: di più, negare la ricchezza vitale delle tensioni antitetiche e rifiutarne ogni possibilità

⁽¹⁵¹⁾ Nella prolessi scenografica la descrizione di Tom si conclude su un'immagine funerea: «Tanto sono oscuri i suoi panni che pare vestito a lutto» (p. 397). Con un presagio di morte ancor più esplicito termina la biografia narrata dall'ospite sconosciuto: «è ancora giovine, ma una crudele etisia lo uccide lentamente» (pp-398-399).

di incontro o di scontro sul piano esistenziale e nella dimensione della storia significa acconsentire, addirittura facilitare la vittoria incontrastata della stasi, del silenzio e della morte.

Si fa sempre più chiaro allora, nell'ordito della novella, l'invito dell'autore ad una lettura ricca di interpretazioni molteplici: dal difficile intreccio di roveli antropologici e di assilli etico-civili nasce l'ultimo motivo di fascino dell'*Alfieri nero*. La simbologia astratta degli scacchi può e deve acquistare sensi precisi per testimoniare con fantasia lucida la volontà di intervento polemico che animava il letterato scapigliato. Lungi dall'essere un'opera che rafforza l'autodominio adulto cui aspira la società borghese ottocentesca, il racconto si offre al pubblico ambrosiano come confutazione limpida di ogni conformismo compiaciuto.

Della carica provocatoria di cui è intessuto *L'alfieri nero* furono subito consapevoli i frequentatori abituali dei circoli culturali più alla moda del capoluogo lombardo:

L'Alfieri nero è piaciuto al Fortis e al Ferrari che ti salutano caramente, è piaciuto anche al Brioschi; ma non è, a quanto mi pare, andato a' versi alla società Maffeiana, e certamente non è a' versi di questa, che rappresenta in sé coll'ebetismo della pedanteria la quinta essenza delle sue amiche e dei suoi amici quotidiani.

Non c'è da stupirsi di queste reazioni, riferite da Camillo Boito al fratello in un biglietto dell'aprile del '67⁽¹⁵²⁾: ad essere richiamati alla coscienza dei benpensanti ospiti di casa Maffei, in effetti, non erano solo dilemmi ideali ma tragici avvenimenti contemporanei. Certo, l'invenzione fantastica che proietta lo scontro bianco-nero in una dimensione astrattamente simbolica rifiuta decifrazioni troppo realistiche, ma l'insistenza delle metafore belliche, pur acconce al gergo scacchistico, ripropone con puntualità ossessiva i termini di un conflitto a cui il paese aveva appena assistito. Al di là dei riferimenti alle lontane guerre coloniali, le strategie di gioco di Anderssen e Tom esemplificano i sistemi di guerra e di guerriglia che l'esercito italiano e i volontari di Garibaldi avevano sperimentato, con esiti antitetici, sui campi di battaglia della terza guerra d'indipendenza. Se è una forzatura critica interpretare la partita dell'*Alfieri nero* alla luce univoca dei fatti storici dell'Italia risorgimentale, si può rammentare come non fosse arduo per il pubblico del «Politecnico» e per i frequentatori dei salotti milanesi⁽¹⁵³⁾ ritrovare nella novella accenti di immediata attualità.

Il nostro autore, che pure aveva vissuto in prima persona l'avventura esaltante dei garibaldini, non nutriva alcuna volontà rivoluzionaria; ma radicata in lui era la convinzione che la «nuova arte» avrebbe dovuto risvegliare le coscienze assopite dei suoi concittadini, alieni per tradizione e per cultura da entusiasmi passionali. Rinnovamento letterario e provocazione intellettuale si corroboravano a vicenda nella ricerca di un dialogo con quel pubblico urbano-borghese che si stava costituendo soprattutto a Milano.

Nella parte finale del racconto Boito s'impegna a sollecitare il consenso dei suoi interlocutori elettivi, richiamandoli a nuove assunzioni di responsabilità nel rispetto di un comune sistema di riferimenti ideologici.

Dopo l'acme dello scioglimento, una pausa interrompe l'ordine lineare sia dell'intreccio sia della fabula e invita il lettore ad un momento di riflessione: nella chiusa, inoltre, la presenza esplicita della figura narrante («Dopo la catastrofe che raccontammo... Non so s'egli viva ancora» p. 413), sembra ricondurre il patto narrativo su un piano di criticismo più distaccato; lo stile riprende l'andamento cronachistico, affidandosi al ritmo serrato che il registro paratattico aveva mantenuto per tutta la macrosequenza iniziale. Ma Boito non rinuncia all'ultima provocazione: anzi, proprio

⁽¹⁵²⁾ La notizia è riportata da PIETRO NARDI nella *Vita di Boito*, Mondadori, Milano 1942, p. 239.

⁽¹⁵³⁾ Con una coincidenza forse non del tutto casuale, Raffaello Barbiera si avvale della stessa antitesi boitiana per descrivere le simpatie politiche espresse dagli ospiti del salotto della Contessa Maffei: «Da un lato Giuseppe Mazzini, il più potente incantatore della fantasia; dall'altro, Camillo Cavour, il più potente incantatore della ragione; e qui a Milano, o, meglio, qui nel salotto Maffei, a poco a poco il primo perde il suo prestigio e l'altro lo accresce: il genio del primo è troppo assorto fra il bagliore dell'ideale per compiere l'azione; il genio dell'altro infrangibile, tagliente e limpido come il diamante, percorre la sua via e arriva alla meta» RAFFAELLO BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, Madella, Sesto S. Giovanni-Milano 1903, pp. 446-447.

perché viene condotto con la tecnica ironica dell'antifrasi, il commento del narratore si fa spregiudicato.

Il tribunale l'assolve, prima perché l'assassinato non era che un negro e perché non poteva sussistere l'accusa di omicidio premeditato; poi perché il celebre Anderssen si era denunciato da sé, infine perché si era scoperto nelle indagini giudiziarie che il negro ucciso era fratello di un certo Gall-Ruck che aveva fomentato l'ultima sollevazione di schiavi nelle colonie inglesi, quel Gall-Ruck che fu sempre inseguito e non si poté mai trovare. (*ibidem*)

La triplice motivazione del verdetto sottolinea l'aberrazione giuridica di una sentenza in cui al razzismo brutale si intreccia la ritorsione cinica dell'impotenza. Se autore e lettori non potranno mai acconsentire alle forme violente in cui si è manifestata la rivolta degli schiavi americani, con altrettanto vigore dovranno però chiedersi se quella giustizia che assolve l'omicida perché la vittima «non era che un negro» possa arrogarsi il compito di rappresentare il sistema dei valori civili. Dalle pagine del «Politecnico», pur sotto la trasfigurazione fantastica di una novella, torna a riecheggiare il monito che pochi anni prima Cattaneo aveva lanciato per smascherare l'ipocrisia colpevole di chi si diceva portatore di progresso:

Se il povero Negro pareva a voi dotato d'una natura inferiore, come dite, perché l'avete voi scelto fra tutti i popoli della terra per moltiplicarsi sotto il felice clima della Virginia? Perché fate ogni sforzo per moltiplicarlo più oltre verso settentrione? Perché circondate di questa plebe, a detta vostra, ineducabile, i vostri figli? Perché le vietate non solo i diritti del cittadino, ma i diritti della ragione?⁽¹⁵⁴⁾

Il richiamo dell'*Alfier nero* a queste domande per nulla retoriche non avrebbe potuto essere più esibito, massime per i lettori della rivista; Boito, che pure non partecipava dell'ardore coerentemente democratico con cui Cattaneo aveva condotto le sue battaglie ideali ne era ben consapevole⁽¹⁵⁵⁾, e forse la provocazione parve anche ai suoi occhi eccessiva. Così, il giudizio severo sulla condotta del Tribunale viene stemperato dall'immagine compensativa di un Anderssen ridotto a povero manichino pazzo che ripete «sui marmi del lastricato tutti i movimenti degli scacchi, ora saltando come un cavallo ora correndo dritto come una torre, ora girando di qua di là, avanti e indietro come un re» (p. 413). Se gli istituti della giustizia formale sbagliano, la coscienza morale dell'uomo bianco si autoimpone il meritato castigo. Il circolo sembra chiuso: l'irruzione incontrollata delle pulsioni aggressive non permette più il ritorno all'ordine precedente; la perdita momentanea del controllo di sé è diventata irreversibile. Sul piano sociale la condanna è ancor più crudelmente impietosa: il distinto e raffinato *gentleman* «perde al giuoco degli scacchi tutte le ricchezze che con quel giuoco aveva guadagnate» e finì col girovagare per le vie di New York «povero, abbandonato da tutti, deriso» (*ibidem*).

L'esito della follia cui conduce il rimorso accecante convalida la bontà del codice morale cui si richiama la civiltà occidentale, esaltando nel contempo i valori nuovi che la collettività ambrosiana cominciava a elaborare e sperimentare. La sfida, infatti, aveva posto di fronte non solo un bianco e un nero, ma due tipi sociali antagonisti: all'arricchito latifondista, che aveva vissuto fidando sull'azzardo, si era contrapposto il più classico esempio di *self made man*, l'Oncle Tom che,

⁽¹⁵⁴⁾ CARLO CATTANEO, *Tipi di genere umano*, «Politecnico», XIV, 1862, fase. 75, ora in *Storia Universale e ideologia delle genti, Scritti 1852-1864*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Einaudi, Torino 1972, p. 382.

⁽¹⁵⁵⁾ Nel riscontro fra l'articolo di Cattaneo e la novella di Boito stupiscono alcune concordanze: la descrizione dell'uomo negro contiene immagini ed espressioni che si ritrovano nell'*Alfier nero*: «... la forma lanosa de' suoi capelli, le labbra tumide soverchianti ogni altro suo lineamento, il fronte arretrato, l'angolo facciale del cranio... Quale egli era, tale egli è: non solo sulle torride ghiaie della Guinea, ma sulle fredde e piovose alpi dietro cui cela le sue fonti il Nilo, ma sotto il cielo della Virginia, dove da due secoli il superbo inglese lo condanna a generare una razza di schiavi» (op. cit., p. 359). Ancor più interessante, forse, la conclusione cui perviene la riflessione cattaneana: «È a deplorarsi che nel loro libro, nutrito di vasti e profondi studi, la scienza si degradi fino alla caricatura per condannare nello schiavo africano la natura umana» (p. 382).

partito da condizioni miserevoli, diventato grazie alla sua abilità imprenditoriale «uno dei più ricchi possidenti del cantone di Ginevra» (p. 398), fondatore di una ditta di sigari rinomati - appunto i *vevay* che fumano gli ospiti dell'albergo - amato e «benedetto» dai dipendenti paternamente guidati. Il ritratto di Tom non avrebbe stonato nella galleria dei più illustri fautori del motto smilesiano «volere è potere».

Proprio quest'ultimo richiamo all'etica del lavoro produttivo, su cui Milano erigerà il proprio mito di "capitale morale", introduce nell'*Alfieri nero* un ulteriore spunto di attualità conturbante.

Esponente rappresentativo di quel ceto intellettuale borghese che, pur con atteggiamenti di critica serrata, si riconosceva tuttavia nei valori originali della civiltà ambrosiana, Boito prospetta entro una cornice fantastica uno scontro che molti suoi concittadini paventavano vicino e drammaticamente indifferibile. Per i lettori del «Politecnico», per tutti coloro che, fieri della vicinanza anche ideologica con la progredita Europa, si ritenevano gli abitanti più colti e moderni della neonata nazione, non c'era bisogno d'andare in Africa o nelle remote colonie americane per incontrare barbarie e rozzezza: bastava visitare le regioni meridionali.

Ma, amico mio, che paesi sono mai questi, il Molise e la terra di Lavoro! Che barbarie! Altro che Italia!
Questa è Affrica: i beduini, a riscontro di questi caffoni, sono fior di virtù civile...⁽¹⁵⁶⁾

Nella «città più città d'Italia», come la definirà pochi anni più tardi il siciliano Verga, era diffusa la consapevolezza che lo sforzo unitario delle lotte risorgimentali non avrebbe mai sanato il divario, da cui erano separate «le due nazioni», espressione quasi tangibile di due razze diverse.

Al di là di ogni riscontro immediato con il racconto boitano, vale la pena di ricordare quanto fosse presente nella cultura italiana postunitaria la metafora dei due popoli opposti e fra loro ostili. Se Villari parlò con accorato senso di responsabilità di un «popolo di diciassette milioni di analfabeti e di un popolo di cinque milioni di arcadi»⁽¹⁵⁷⁾, ancor più esplicita è l'immagine di cui si avvale De Meis per delineare la situazione dell'Italia unita. Nel *Sovrano*, che vede la luce un anno dopo la pubblicazione dell'*Alfieri nero*, è prospettata l'ipotesi che nel paese esistano due Popoli «profondamente separati: forse più che altrove... naturalmente divisi in campi opposti e nemici»; da una parte il «Popolo sensuale e immaginativo», dall'altra il «Popolo riflessivo e pensante»⁽¹⁵⁸⁾. Dietro questo antagonismo si stagliava, tormentosa e terribilmente attuale, la questione del brigantaggio: una guerriglia che rifiutata ogni strategia «simmetricamente ordinata» opponeva all'esercito regolare un attacco «confuso» «squilibrato» «selvaggio». Se la ragione della civiltà adulta non avesse saputo comprendere i motivi autentici che spingevano quelle popolazioni all'insubordinazione violenta e avesse risposto solo affidandosi alla repressione spietata, anch'essa, pare ammonire Boito, avrebbe perso la propria sfida.

⁽¹⁵⁶⁾ Con queste parole, in cui si condensa il disprezzo settentrionale per le popolazioni meridionali, Luigi Farini descriveva a Cavour le impressioni riportate nella sua missione a seguito dell'incontro di Teano fra Garibaldi e Vittorio Emanuele II. Il giudizio è ricordato da CORRADO VIVANTI nel saggio *Lacerazioni e contrasti*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Einaudi, Torino 1972, p. 931.

⁽¹⁵⁷⁾ Fu appunto all'indomani della terza guerra d'indipendenza che «la teoria delle 'due nazioni' con la quale la cultura europea della Restaurazione aveva anticipato la moderna teoria della lotta delle classi, fu applicata in Italia non più alla storia passata, ma a quella presente». ERNESTO RAGIONIERI, *Storia d'Italia*, vol. IV, to. III, Einaudi, Torino 1976, p. 1683. La famosa citazione di Pasquale Villari sui due popoli è riportata nella stessa pagina.

⁽¹⁵⁸⁾ ANGELO CAMILLO DE MEIS, *Il Sovrano. Saggio di filosofia politica con referenza all'Italia*, a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1927, p. 13.

«Le due morali» di Alberto Pisani

I

Siamo a teatro: è la prima uscita mondana di Alberto. Il suo sguardo ha già percorso il giro dei palchi, soffermandosi sul viso e il décolleté di una «bellissima donna», di cui anche l'amico Fiorelli, che l'accompagna, ignora l'identità. Tocca a un altro spettatore, il marchese Andalò, il compito di svelare chi sia la misteriosa figura femminile. Prima di riferirne le parole, però, il narratore interrompe il racconto per rivolgersi direttamente alle sue lettrici:

Un momento! Un momento! Io, Carlo Dossi, ho quattro cosette da dire alle mie signore lettrici.⁽¹⁵⁹⁾

Le «quattro cosette» non sono osservazioni di poco conto: nei modi dell'antifrasa svagata, la condanna di ogni censura moralistica suona recisa:

E dico «donne, sto in forse sul come a voi riferire il parlare del marchese Andalò, parlare senza camicia, e peggio. Certo, se voi foste state allevate secondo natura, esso non vi darebbe né caldo né freddo; ma, invece, vi hanno insegnata la cosiddetta *virtù del pudore* - virtù cara ai deformati, sempre posticcia, figlia e madre ad un tempo della libidine...» (*ibidem*)

Dietro le note ammiccanti del commento metalinguistico - la trascrizione del linguaggio «senza camicia» del rozzo aristocratico - s'affaccia il motivo catalizzatore dell'intera narrazione: la proposta di un'educazione ispirata alla naturalezza del buon senso contro l'ipocrita «virtù del pudore, cara ai deformati».

Al termine dello stesso capitolo, ancora un richiamo fatico: - «Dòdici ore! Lettori miei, niente paura! non vi allargate dal muro» (p. 62). L'appello, modulato qui sulle cadenze dello straniamento coinvolgente, incornicia una delle prove più intense dell'espressionismo dossiano: la descrizione in notturna delle vie cittadine, un tema archetipico della modernità⁽¹⁶⁰⁾.

Già, il bujo, pesa su quegli intavolati, più che campi dell'arte, ruffiani dei vizi; e le torme di lupe dalla voce rauca, che dopo il dopopranzo batterono i marciapiedi infranciosando i cervelli mezzo intontiti dal cibo, son covigliate e tripudiano [...] Un'ora! Uòmini inferajolati, a viso da campana e martello, ne pedonano ancora, tossendo; o ne vèngono incontro soffiandosi il naso. Aumentano dalle finestre i *pst pst...*alcune vie, da cima a fondo, pispigliano. Nabucco imbestia; la città è in frégola. (pp. 62-63)

Lo scenario di Milano durante «l'ora in cui il mercato di Priapo affolla» sollecita nel narratore i moti di fascinazione contrastata da cui germina la cifra originale della *Vita di Alberto Pisani*. Il periodare a grappoli, la «bujezza» sincopata delle cadenze sintattiche, l'arruffio elegante dei registri espressivi, se puntano alla «scomposizione pittorica e musicale del discorso»⁽¹⁶¹⁾, testimoniano soprattutto la carica di risentimento arrovellato di chi, partecipe della cultura ambrosiana, non ne attinge più un criterio di limpidezza ordinatrice.

⁽¹⁵⁹⁾ CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, Einaudi, Torino 1976, p. 58. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione: d'ora in avanti, l'indicazione di pagina sarà data direttamente nel testo; i corsivi sono sempre di penna dell'autore.⁽¹⁵⁹⁾

⁽¹⁶⁰⁾ MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985, p. 248. Nel IV capitolo, dedicato a *Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo*, l'autore commenta ampiamente la raffigurazione della «particolare aura magica che circonfonde la città di notte. [...] la strada è ora animata da bisogni concreti, immediati ed intensi: sesso, denaro, amore» (*ibidem*). Un'osservazione riferita al celebre racconto di Gogol'*La prospettiva Nevskij* ben s'addice alla descrizione dossiana di Milano in notturna: «mentre vitupera la strada per il suo fascino ingannatore, ce la presenta nella sua veste più seducente. [...] quanto più chi parla se ne dissocia, tanto più profondamente vi si identifica, e tanto più è evidente che non potrebbe viverne lontano» (p. 252).

⁽¹⁶¹⁾ GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967, p. 493

Stia certo il lettore che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amabile filosofia di Alessandro Manzoni o del sicuro animo e dell'ampio umorismo di Giuseppe Rovani avessi potuto disporre, non mi sarei contentato di fare il geroglifico Dossi⁽¹⁶²⁾.

A far lievitare lo stile dossiano è il confronto non pacifico con la tradizione della città che si avvia a diventare la "capitale morale" del paese unificato: il racconto «a viluppi, ad intoppi, a tranelli» (*ibidem*) nasce dalla consapevolezza dei mutamenti indotti dalle dinamiche dello sviluppo urbano, di cui coloro che intraprendono «la carriera della carta sporca»⁽¹⁶³⁾ non possono non dare testimonianza.

Qui risiede il fulcro autentico dell'espressionismo lombardo di cui la «funzione Gadda»⁽¹⁶⁴⁾, evocata da Contini, illumina le sotterranee tensioni etiche. Da Dossi a Arbasino, da Tessa a Testori, la sperimentazione linguistica e strutturale tradisce le inquietudini crucciose che aggrovigliano la scrittura letteraria quando vuol raffigurare l'esperienza della modernità: in questo terreno affondano le radici di quella «costante antropologica milanese» che l'autore di *Fratelli d'Italia* individua, nella nota introduttiva all'*Alberto Pisani*.

Però, sotto sotto, quel tragico spasimo: quel conflitto implacabile fra le due anime della Lombardia - illuminismo cosmopolita e scientificizzante, delirante romanticismo melodrammatico - ostinatamente riproposto dal tormentoso Genius Loci in un assordante contesto di «lavrà» e «danè» a ogni successiva generazione letteraria, fino a diventare una costante antropologica milanese...⁽¹⁶⁵⁾

Una *nota azzurra* già indicava in questa torsione contraddittoria la qualità peculiare delle opere dossiane:

I libri del D. sono, quanto al carattere, un misto di scetticismo e di sentimentalismo. (*N.a.*, n. 2382)⁽¹⁶⁶⁾

Di quel conflitto si sostanzia la poetica dell'umorismo, centro della riflessione intellettuale e della pratica compositiva dello scrittore⁽¹⁶⁷⁾; in esso traluce la trama degli «arabeschi fantastici» attraverso cui l'amato Sterne ricreava «l'unità degli stati d'animo contrastanti dell'intenerimento e dell'ironia»⁽¹⁶⁸⁾; da quello spasimo irriducibile discende, infine e soprattutto, la ricchezza straordinaria del dittico dedicato all'infanzia (*L'Altrieri*) e all'adolescenza (*Vita di Alberto Pisani*). Ne suggella l'ambrosianità un'altra sintetica *nota azzurra*, che non sarebbe dispiaciuta né all'ingegner Gadda né all'autore dell'*Anonimo lombardo*:

⁽¹⁶²⁾ CARLO DOSSI, *Margine alla «Desinenza in A*, in *Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1995, p. 681.

⁽¹⁶³⁾ CARLO DOSSI, *Prefazione generale ai «Ritratti umani»* in *Opere*, p. 901

⁽¹⁶⁴⁾ GIANFRANCO CONTINI, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Faldella (1947)*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1979, p. 582.

⁽¹⁶⁵⁾ ALBERTO ARBASINO, *Nota introduttiva a CARLO DOSSI, Vita di Alberto Pisani cit.*, p. IX.

⁽¹⁶⁶⁾ CARLO DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1988, II ed. Ogni altra citazione è tratta da questa edizione (*N.a.*) e viene indicata direttamente nel testo con il numero di nota.

⁽¹⁶⁷⁾ «L'umorismo è il riso temperato col pianto» (*N.a.*, n.2280). Su questo tema la bibliografia è ampia: cfr. LUISA AVELLINI, *Introduzione a La Critica e Dossi*, Cappelli, Bologna 1978; ANGELO SCANNAPIECO, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. Saggio sulle «Note azzurre»*, Francischi, Abano Terme 1984; LUCA CLERICI, *Pubblico reale e lettori ideali: l'umorismo di Carlo Dossi*, in AA.VV., *Calvino e il comico*, a cura di Bruno Falchetto e Luca Clerici, Marcos y Marcos, Milano, 1994; NICOLA LUSUARDI, *Carlo Dossi, l'umorismo e l'ombra di Jean Paul*, in «Intersezioni», a XIV (1994), n. 2, agosto.

⁽¹⁶⁸⁾ GYÖRGY LUKACS, *Il romanzo come epopea borghese*, in G. Lukács e altri, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 159.

II

Se le tecniche di sdoppiamento ironico costituiscono, come tutti i critici riconoscono, la grammatica generativa del «romanzo dell'adolescente»⁽¹⁶⁹⁾, ebbene l'analisi deve prendere le mosse dalla frattura iniziale che ne predetermina l'esecuzione. L'autore Alberto Carlo Pisani Dossi, giocando con il «rebus» dei propri nomi⁽¹⁷⁰⁾, crea due controfigure narrative: al primo, Carlo Dossi, affida il compito di raccontare l'esperienza esistenziale e artistica del secondo, Alberto Pisani, che, a sua volta, per conquistare la donna amata, scrive e pubblica un libro, dal titolo ambrosianamente esemplare, *Le due morali*.

L'artificio del rispecchiamento simmetrico e contrario, architrave all'intera compagine romanzesca, si appalesa subito nel celebre incipit al quarto capitolo: se l'inizio *in medias res* giustifica e avvalorava l'intonazione equivoca di una voce narrante che, nell'alternanza di intrusioni e dissolvenze, si rivela nascondendosi⁽¹⁷¹⁾, lo stravolgimento della progressione d'intreccio enfatizza l'anomala entrata in scena del protagonista alter-ego. Alberto, «un brunettino... di un venti anni e coda» (p. 7), appare, nel rispetto della regola del doppio, sullo sfondo di due opposte librerie. Da una parte «lo studio degli studi», regno della «scienziata odiataggine» e dell'«erudizione, cioè di roba furata», dove «tutto è parlato e muffito» (pp. 5-6); dall'altra, uno studiolo «ben grazioso e bellino», pieno di luce, con molte «fotografie» alle pareti e ricco di libri «tutti con il millèsimo dell'ottocento sonato, a carta quasi panna, a caratteri nitidi e svelti» (p. 7).

In questa sorniona e divertita ouverture, che ben s'addice ai timbri impertinenti di un'«autobiografia mascherata»⁽¹⁷²⁾, l'omaggio a Sterne è smaccato. La profusione scoppiettante degli interventi d'autore corrobora lo scompiglio della dinamica narrativa ed esalta l'ambiguità dei geroglifici autoriflettenti; ma, come nel *Tristram Shandy*, le cadenze della scrittura umoristica valgono soprattutto ad impostare, nella zona strategica dell'incipit, il patto narrativo che invita il lettore a una competizione agguerrita e complice.

D. tende continui calappi al suo lettore. Con lui il lettore procede su di un infido terreno. D. è come certe scale - meccaniche bizzarre - in cui par di scendere appunto quando si sale e viceversa. (N.a., n. 2307)

Non c'è dubbio che i procedimenti digressivi, la frantumazione dell'intreccio, il ritmo a sistole e diastole entro cui si sviluppa la narrazione della *Vita* tendano a dislocare i dispositivi di senso ai margini del testo⁽¹⁷³⁾; tuttavia, le spinte centrifughe e le strategie fuorvianti non ne intaccano né

⁽¹⁶⁹⁾ «Il mio *Altrieri* è il romanzo del bimbo - *l'Alberto Pisani* il romanzo dell'adolescente -» (N.a., n. 1693)

⁽¹⁷⁰⁾ «... i nomi intorno a questo sospiro d'uomo compongono un rebus», ALBERTO SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944) Bompiani, Milano 1984, p. 301.

⁽¹⁷¹⁾ Tecnicamente, secondo le categorie di Genette, il discorso d'esordio è condotto in omodiegesi (pp. 5-7): un narratore interno che dice io («Sfido io», «Fallata ho la strada»), che si rivolge sia a narratori interni, («Avverti a...», «Senti...», «vedi...») sia a interlocutori extradiegetici, come l'amico Luigi Perelli. Il coinvolgimento dell'io leggente nella narrazione avviene grazie al ricorso alla prima persona plurale («ove mai riuscimmo?», «disgustarci dal leggere»), al «si» impersonale («E si ripari»), ai pronomi possessivi («nel nostro studiolo») o infine con allocuzioni dirette («n'è vero?») e con la sequela dei deittici («Ecco... Ed ecco...ecco»; «Qui... qui... qui...»). Solo con l'entrata in scena di Alberto, si chiarisce, per quanto lo consenta la strategia umoristica, la «situazione narrativa» e si definiscono con maggior pertinenza i ruoli: Carlo è un narratore eterodiegetico che, con continue metalessi, entra nel testo per commentare insieme con lettori e lettrici esterni i comportamenti di Alberto protagonista.

⁽¹⁷²⁾ Tale è la definizione che LUIGI CAPUANA dà della *Vita: Carlo Dossi*, in *Studii sulla Letteratura contemporanea*, seconda serie, Giannotto, Catania 1882, p. 61. Lo stesso Dossi nella *Prefazione generale ai «Ritratti umani»* accomuna *L'Altrieri* e *Vita di Alberto Pisani* sotto l'etichetta di «quasi-autobiografie», in *Opere*, cit, p. 903.

⁽¹⁷³⁾ ANTONIO SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995.

l'orditura strutturale di genere né i criteri di coerenza complessiva: anzi, le «meccaniche bizzarrie», l'ariosità dei ghiribizzi, le graffianti linee serpentine alla Hogarth, intensificando la sfida con l'io leggente, accentuano il valore della posta in gioco: la condivisione, tanto più gratificante quanto più insidioso è stato il confronto, del paradigma etico della modernità.

L'«antiromanzo» dossiano, congegnato con il repertorio degli artifici metalinguistici più cari al registro ironico, ha sollecitato negli studiosi il gusto per le analisi trasversali della *mise en abyme*⁽¹⁷⁴⁾, lo scandaglio vertiginoso delle atopie e distopie⁽¹⁷⁵⁾, la decifrazione iperletteraria delle macchie e delle cancellature⁽¹⁷⁶⁾, o infine l'indagine puntigliosa dei capovolgimenti parodici⁽¹⁷⁷⁾. Queste interpretazioni, anche le più agguerrite, se offrono spunti molteplici di interesse, celano, nondimeno, il pericolo di una distorsione prospettica: le letture che riconducono l'«effetto Sterne»⁽¹⁷⁸⁾ e il modello Jean Paul unicamente ai volteggi acrobatici di una fantasia eccentrica o alle stravaganze lambiccate di un'immaginazione atrabiliare rischiano non solo di svilire lo spessore intellettuale dell'opera, ma soprattutto di oscurarne l'ancoraggio alla civiltà letteraria ambrosiana, pervasa di roveli inquieti e cruciose tensioni morali.

In Dossi la pratica straniante dell'umorismo è troppo insediata nella consapevolezza della crisi delle idee e dei valori tradizionali⁽¹⁷⁹⁾, per essere ridotta a mera provocazione stilistica o a sfiziosa sperimentazione metatestuale: espressione di quella «popolazione di *Ii*», da cui lo stesso autore dichiara di essere abitato⁽¹⁸⁰⁾, la scrittura a intoppi e viluppi si erge a difesa reattiva dell'individualità creatrice e il gioco degli specchi, su cui si costruisce la *Vita di Alberto Pisani*, tanto più rinforza il narcisismo dell'autore («l'io sol io» della nota azzurra n. 2271), quanto meno ne dissolve la responsabilità etica:

A costituire l'umorismo che è a un tempo satira e insegnamento, l'apparente grulleria deve basare su un fondo della più incrollabile e severa verità. (*N.a.*, n. 1590)

Il cortocircuito che la «funzione Gadda» attiva fra autori pur tanto lontani ci ammonisce che, in terra lombarda, l'apologia della ricercatezza formale non si dissocia mai da una smania ansiosa di investigazione intellettuale:

La *sicurezza di stile* è la piena espressione del concetto. (*N.a.*, n. 1692)

⁽¹⁷⁴⁾ LUCIEN DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche editrice, Parma 1994.

⁽¹⁷⁵⁾ TOMMASO POMILIO, *Pisani-Dossi, la vita dei nomi*, in «Il piccolo Hans», n. 58, estate 1988 e ID., *Paradigmi atopici: Milano 1860-1881*, in «FM», Annali del Dipartimento di Italianistica, Università di Roma «La Sapienza», 1994.

⁽¹⁷⁶⁾ TOMMASO OTTONIERI (pseud. di T. Pomilio), *La carriera di una macchia*, «Il Cefalopodo», n. 1, 1995.

⁽¹⁷⁷⁾ FRANCESCA TANCINI, *La parodia del romanzo ottocentesco nella «Vita di Alberto Pisani»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», a. CLVTI, (1980), n. 499.

⁽¹⁷⁸⁾ Questo il titolo di un volume collettivo, a cura di Giancarlo Mazzacurati, dedicato alla *Narrativa umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri Lischi, Pisa 1990.

⁽¹⁷⁹⁾ «La letteratura Umoristica non dà fuori che in quelle epoche nelle quali tutte le regole della vita antecedente sembrano andare a fascio» (*N.a.*, n. 1886); «E prendendo le mosse dal tempo, tutti veggono - meno i critici dalle acute pupille nella collottola - come sia oggi impossibile ad un autore, che al manubrio dell'organetto preferisca l'arco del violino, di scrivere precisamente come quando il patrimonio delle idee era di gran lunga più scarso dell'attuale e pisciavasi chiaro perchè non si beveva che acqua, compreso il vino.» (*Màrgine*, pp. 676-677).

⁽¹⁸⁰⁾ «Non ho io forse in me stesso una popolazione di *Ii*, uno diverso dall'altro?» (*N.a.*, n.2369); «Era forse, originariamente, il mio cuore un unico specchio, ma, dalla memoria onerato, si spezzò in centomila specchietti» (*Màrgine*, p. 678).

III

L'andamento sfrangiato e dispersivo della *Vita* non contraddice ma avvalorata la coerenza progettuale sottesa al «romanzo dell'adolescente». La prassi del raddoppiamento speculare coinvolge la *facies* stessa del testo, chiamando il lettore ad una impegnativa, aspra contesa con la poliedrica «popolazione di *Ii*» cui è delegata la funzione fabulatrice.

La narrazione di primo grado è, infatti, interrotta da una serie di brevi raccontini intercalati, il cui innesto è messo in risalto da un corpo tipografico minore. Collocati in zone strategiche, i quattordici brani testimoniano l'abilità compositiva di un romanziere a cui solitamente si disconosce l'attitudine per il montaggio. Lungi dall'agglomerarsi in un blocco compatto e omogeneo, i "pezzi" sono strutturati entro la doppia griglia del *Bildungsroman* e del *Künstlerroman* e sono affidati a narratori dalla fisionomia difforme: non solo la penna di Carlo non coincide con quella di Alberto⁽¹⁸¹⁾, ma le fonti dell'enunciazione sono varie e i mutamenti di voce e la diffrazione dei punti di vista creano nell'orditura della *Vita* effetti polifonici e stereoscopici.

A livello sintagmatico, i brani inseriti scandiscono, con arcature regolari, il percorso di maturazione sentimentale e artistica del protagonista: nel primo capitolo, ancora nella stagione infantile, *Il codino* e *Isolina* assolvono una funzione di incorniciamento e preludio. Dopo l'intervallo narrativo, colmato dall'ampia analesi retrospettiva, *La cassierina* chiude il capitolo quinto, rievocando l'incontro iniziatico con la femminilità, mentre il capitolo settimo si apre con il ritratto "finto" dell'inafferrabile donna amata (*La provvidenza*). Nel capitolo nono, la descrizione della casa del *Mago* individua in una villetta borghese, situata nei sobborghi periferici della città, lo spazio elettivo della scrittura e, nel contempo, inquadra la scena in cui si consumerà il finale scacco erotico. L'undicesimo capitolo, infine, allineando la maggior parte degli "scampoli" tratti dal libro ideato dal protagonista, porge, sul piano paradigmatico delle coordinate intellettuali, gli esempi di un'etica che, profondamente radicata nella tradizione ambrosiana, aspira a innervarsi dei valori di una modernità spavalidamente trasgressiva. Grazie alle maglie lasche di un antiromanzo solo apparentemente squilibrato e frammentario, il più aristocratico degli scapigliati invitava l'élite dirigente della "capitale morale d'Italia" al rispetto illuministico delle norme «pedine» dettate dal «nudo e puro buonsenso».

Ecco perché è riduttivo considerare le narrazioni di secondo grado solo ingegnose sperimentazioni stilistiche, in cui si espande l'estro funambolico dello scrittore⁽¹⁸²⁾, o interpretarle unicamente alla luce dell'intertestualità parodica: la mimesi ironica dei temi e motivi diffusi nella novellistica moraleggiante - i «Carcanini» già svillaneggiati all'epoca dell'apprendistato scolastico di Alberto (p. 46) - tanto più ribalta stereotipi e luoghi comuni quanto più la corrosione colpisce le abitudini di comportamento pubblico e privato a cui quei modelli esplicitamente rimandavano.

Vediamone, allora, lo svolgimento più da vicino.

A intonare i raccontini inseriti nel primo capitolo, è la voce saggia di donna Giacinta Etehrèdi, la nonna paterna che s'incarica dell'educazione del piccolo Alberto, rimasto orfano di entrambi i genitori. Abbandonata la luttuosa villa di Montalto, l'«atto secondo della vita di lui» (p. 16) si avvia in un «raccolto appartamento» di città: qui «i suoi nervettini quietàronsi» e il giovinetto comincia a coltivare il «vizio di leggere» cui resterà ostinatamente fedele. Le due storie nonnesche, se aiutano a compensare il vuoto d'affetti e d'autorità che la morte del padre e il suicidio materno hanno aperto nell'esistenza fanciullesca, fungono da prologo ideologico all'intera narrazione. Il confronto fra

⁽¹⁸¹⁾ Per SACCONI, «A "tenere la penna", insomma, è sempre Carlo Dossi» *Carlo Dossi...*, cit. p. 56; mentre LUSUARDI conclude: «Alberto Pisani alla fine del suo itinerario esistenziale si spegne in un suicidio che, in allegoria, deve significare la sua trasfigurazione: arriva a morire perché in lui Carlo ha preso il sopravvento» *Carlo Dossi...*, cit., pp. 216-217.

⁽¹⁸²⁾ DANTE ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.

presente e passato è affidato a una battuta di dialogo che eccezionalmente interrompe il filo del discorso: nel giro di due generazioni tutto è cambiato, anche i tempi di crescita individuale:

Alberto: ne ho sette io, e vado attorno senza nessuno, io.

La nonna: oggi s'è messo il vapore, si nasce con un sigaro in bocca; allora si maturava più tardi...
...dunque, tornato mio fratello da scuola... (p. 18)

Da questo sfondo di intimità domestica prendono risalto, accentuando la profondità di campo, due "scenette" che raffigurano il crollo della civiltà dell'antico regime. *Il codino* irride i principi educativi di stampo aristocratico-gentilizio, ormai inetti a contrastare la «malattia rivoluzionaria» che, infiltratasi anche nelle austere aule scolastiche dei Barnabiti, ha indotto il «pampalugo ribelle» Carlomagno a seguire mode pericolose ed eversive:

Orrore! Don Carlomagno *s'era tagliato il codino*. Imàgina la signora mia madre! Fu come se le avessero tolto un quarto di nobiltà; non riuscendo a parlare, s'ajtò con le mani, e giù, una solenne guanciata al figliolo. [...] Quanto a mia madre, piangendo rabbia e dolore, serrò sotto chiave il codino. E lo tirava poi oltre per castigar Carlomagno. (p. 19)

Il tono divertito della rievocazione di donna Giacinta non lascia dubbi sull'assurdità del risentimento genitoriale e sulla stupidità bamboccesca con cui il fratello era «abituato ad obbedire»: nessun credito o indulgenza è concessa alla morale antiquata di un'aristocrazia culturalmente retriva che inveisce contro «que' lùridi fogli scritti da quei pieni-di-pulci di repubblicani... gente che non usa le brache, e si gloria!» (p. 18). Nel suo breve percorso esistenziale Alberto incontrerà una serie di nobili, dall'infrollito Andalò alla burbanzosa marchesa Oleari, la cui condotta conforterà il quadro deplorabile tracciato dalla nonna.

Nel secondo racconto, però, per evitare ogni margine d'equivoco, la triste storia di Isolina concentra il fuoco narrativo sulla parte opposta dello schieramento. L'intonazione della voce che rammenta i fatti lontani si fa «seria» e con sdegno ben altrimenti acerbo condanna la violenza brutale con cui il «canagliume» pretese di «imporre» i principi rivoluzionari. La «mano, bianca, ornata ancora di anella» della giovinetta collegiale, gettata con crudeltà vigliacca sul pavimento dell'oratorio, allude, con metonimia fin troppo esplicita, al lavoro della ghigliottina in quei «giorni vermigli» nei quali «per ottener *l'eguaglianza* si calpestava *la fraternità*, e, proclamando i diritti dell'uomo, legàvasi il volume riformatore in pelle umana» (*Isolina*, p. 20). Il sarcasmo amaro con cui vengono rievocati i comportamenti e le parole dell'«ex-tiraspaghi» commissario del popolo, pronto a sequestrare la contessina innocente «in nome della onnipossente libertà», testimonia tutto il disprezzo che Dossi nutre nei confronti dei «mascalzoni, sùdici, a strappi», capaci solo di gridare «*vive la république*» (p. 21). Il giudizio liquidatorio sulle classi inferiori non ammette repliche, su nessun piano del testo: se il resoconto romanzesco del narratore Carlo non lascia spazio alla raffigurazione dei ceti subalterni, nel secondo livello diegetico, un bozzetto di penna del protagonista (*Il lotto*), dedicato alle portinaie della casa del *magò*, riduce la condizione popolare alle chiacchiere insulse, ai pettegolezzi sul vicinato, alla speranza sempre vana di una vincita al gioco.

Il nucleo centrale dei raccontini tratti dalle *Due morali* e raccolti nel capitolo XI, il più lungo della *Vita*, si riallaccia idealmente alle affabulazioni di nonna Giacinta. L'opera concepita da Alberto per conquistare donna Claudia è pubblicata con lo pseudonimo parentale di Guido Etelrèdi⁽¹⁸³⁾ e prende le mosse dal riconoscimento dell'antagonismo insanabile che agita la civiltà contemporanea:

... sul teatro del mondo, le *morali* son *due* (tutto è doppio del resto). Ed una è *l'ufficiale*, in guardinfante e parrucca, a tiro-a-sei, coi battistrada e i lacchè, annunziata da tutti i tamburi e gli zùfoli della città; l'altra è...ma,

⁽¹⁸³⁾ È l'ultima componente del «rebus» onomastico che circonda Carlo Dossi: lo pseudonimo costruisce una duplice connessione. La prima, interna alla *Vita di Alberto Pisani*, rimanda ai raccontini di Donna Giacinta Etelrèdi, l'altra si proietta all'indietro: nell'*Altrieri*, il narratore protagonista si chiama appunto Guido Etelrèdi.

in verità, non tien nome... è una morale pedina, in gonnelluccia di tela, alla quale ben pochi lascian la dritta. Quella, è della stessa famiglia *del jus quiritarium* stoltamente dogmatico; questa, del *jus pretorium*, che dà orecchio e ragiona. E la prima ha per sé, tutto quel che di leggi, glosse, trattati, fu fabricato e si fabbrica, fiume a letto incostante, roba in cui la sguazzano i topi e le tarme; l'altra, nudo e puro il buonsenso, eternamente uno. (pp. 130-131)

Siamo al fulcro energetico del «romanzo dell'adolescente»: all'angustia retrograda e dogmatica dell'etica aristocratica il ventenne scrittore oppone l'anticonformismo franco e tollerante di una morale che elegge a criterio guida «nudo e puro il buonsenso, eternamente uno».

Stupisce il silenzio riservato dai critici al nucleo nevralgico delle *Due morali*. Certo a nessuno sfugge l'importanza che il libro scritto da Alberto occupa nella narrazione romanzesca di Carlo, ma la maggior parte degli studiosi, assorta nell'inseguimento delle immagini specularmente rifratte, ha trascurato di leggerlo.

Sin dal titolo, l'opera denuncia un intento ambizioso e provocatorio. *Le due morali*, per un verso, ostenta il rifiuto delle convenzioni amorose tradizionali: l'omaggio per donna Claudia non è né un romanzo appassionato, né un libriccino di care memorie, né tanto meno una raccolta di rime languorose. Per altro verso, mentre riecheggia sonoramente il *Leitmotiv* dell'intero movimento scapigliato, proietta il dualismo non nell'ambito dell'attività artistica ma entro l'orizzonte assiologico delle coordinate intellettuali. E che l'attacco al benpensantismo misoneista e bigotto raggiunga lo scopo ce lo testimonia direttamente il racconto, laddove l'amico di Alberto, Enrico Fiorelli, commenta le reazioni vibranti che la lettura del volume ha suscitato: per la «vecchia baffuta» marchesa Oleari, che vanta amicizie dotte e professorali, quel «libro con la coperta gialliccia» è «una *sudiceria*» ideata da «un libertino, un poco di buono» (pp. 148-149); ad essa replica, prima con parole soavi poi con timbro vieppiù accalorato, la stessa donna Claudia che non solo l'ha apprezzato ma ha già indagato su chi si celi dietro lo pseudonimo di Guido Etefrèdi. Un'altra suggestiva *mise en abyme* dei processi ricettivi che, giusta la pratica umoristica, porge agli interlocutori reali di Dossi le opportune istruzioni per l'uso. Naturalmente nel rispetto di quella norma di allusività antifrastica che sovrintende alle relazioni fra Carlo e Alberto («Tornando a noi, cioè a dire ad Alberto, egli non rifiniva a mirare il suo elegante volume e di sopra e di sotto [...] gli avessero chiesto che conteneva, avrebbe sorriso intrigato» p. 130); e soprattutto in nome di quel principio di cooperazione che l'io narrante scapigliato chiede ai suoi selezionati lettori:

Ben sott'inteso, che chi si ha una pagina innanzi, abbia acuta la vista, legga nelle *interlinee*, facoltà di pochissimi. (p. 102)

Ecco allora che quando Alberto si trova finalmente tra le mani una copia del «suo primo figliolo, partorito a Firenze», e noi, insieme con lui, cominciamo a «lègger dal sommo», il brano intitolato *Le due morali* rivela, senza incertezze, l'antitesi dominante⁽¹⁸⁴⁾, mentre ne maschera, con gusto sterniano, le procedure di formalizzazione.

Per prima cosa al giovane scrittore sta a cuore chiarire come il «teatro del mondo», dove «tutto è doppio», sia ormai identificabile con l'aperto orizzonte urbano: su questo scenario, contro le norme dell'etica paludata e ufficiale, «annunciata da tutti i tamburi e gli zùfoli della città», si muove una morale «in gonnelluccia di tela, alla quale ben pochi lascian la dritta», che proclama la virtù «santa e evangèlica» dell'adulterio e persino del suicidio, quando il «generosissimo atto» serve a sottrarre una moglie fresca e in fiore al pesante giogo maritale (p. 131). Quanto allo stratagemma, grazie a cui «un male qualificato può trasformarsi in un bene e anche in uno col più», le figure ironiche della reticenza e della litote ne velano i congegni:

⁽¹⁸⁴⁾ Lucente, in un saggio acuto sulla *Vita di Alberto Pisani*, conclude con un'osservazione poco condivisibile: «Il titolo del libro scritto da Alberto Pisani suggerisce che Dossi creda in una doppia moralità... questo tipo di dualità viene rapidamente a sgretolarsi creando una peculiare molteplicità di posizioni morali» GREGORY L. LUCENTE, *Dossi e D'Annunzio Autoritratti di artisti*, in *Bellissime fiabe*, Milella, Lecce 1995, p. 121.

Non getterò proprio via un pezzettino di carta per quistionare, se l'aver sancito alcuni fatti morali in sentimento di *vizi* coi loro opposti in quel di *virtù*, sia o no d'artificio. Tròvansi, è certo, anche ragioni pel sì - e filosòfiche e stòriche - tuttavia, lasciamole là (p. 130).

Accantonate nel testo di Alberto, queste ragioni conoscono uno svolgimento disteso nel guazzabuglio delle *Note azzurre*, dove la doppia strategia è illustrata anche in rapporto ai calappi dell'espressionismo che stringono e insidiano il patto narrativo:

Scopo de' miei bozzetti. Io cerco la moralità della immoralità - voglio dire: dopo le tante stacciate che si fecero per partire il vizio dalla virtù, ne faccio io una ancora, forse l'ultima, sulla parte del dichiarato vizio affine di torvi le ultime stille della virtù. La prima schiacciata, diede il vino: io schiaccio quanto rimane e dò l'aquavite - Modo de' miei bozzetti. Chi insegna tecnicamente morale a nulla approda: massime oggidì in cui a ciascuno par di sapere abbastanza. Spargiamo dunque di «soave licor gli orli del vaso» e per riuscire al nostro intento di riforma sociale, presentiamo le idee in forma pittorica, in modo che la conclusione sia sottintesa, in modo quindi, che il lettore la trovi egli stesso, e però, tenendoci come a una trovata sua, ci creda e ne diventi fautore. [...] La mia maniera è dunque di porre prima l'esempio, e poi la tesi. [...] È vero, che anche qui, all'apparire della morale, il lettore dà un sobbalzo, ma essendo egli ancor sotto l'artistica influenza dell'esempio cui egli ha già tacitamente aderito, non può rifiutare del tutto la idea, per quanto nuova, senza contraddire a' suoi anticipati sentimenti. (N.a., n. 2372)⁽¹⁸⁵⁾

Poiché chi insegna «a fòrmole» la morale «a nulla approda», e ben lo dimostra il ritratto al vetriolo dell'illustre Professor Pignacca che «avea dato fuori un libro, scritto come italiano filòsofo può, cioè in istile-droghiere, nel quale e' volea *insegnare scientificamente virtù*» (*Vita*, p. 37), all'artista esordiente non resta che schizzare quadretti simili ai «romanzetti domestici» di Hogardi, dove la linea serpentina spiazza e nel contempo orienta lo sguardo dello spettatore, in una «ghiotta specie di caccia»⁽¹⁸⁶⁾. Il ciclo delle «pitture esemplari» si dispone, allora, al culmine della parabola variegata e polifonica dei raccontini, nella cui «bujezza» si concentra la «densità delle idee»⁽¹⁸⁷⁾ che suscita salutari, intelligenti «sobbalzi»: e il *pastiche* dossiano intanto suona vera provocazione per il lettore ambrosiano, in quanto ne colpisce gli istituti e i valori più caramente coltivati.

Nel primo scampolo, il desiderio procreativo, all'origine del nucleo familiare, viene sbeffeggiato senza pietà nella descrizione di un orrido neonato, pur tanto atteso:

Brutto! Gli è un di que' còsi falliti, aborti maturi, cinesi magòghi. Floscio, di un colore ulivigno, tien già le rughe della vecchiaja, e Dio sa quanto vivrà! Non solo. È di un brutto volgare. (*Prima e dopo*, p. 103)

Di più: il brutto infante è una femmina, una «poverina» destinata a una sorte così grama da far pronosticare, sin dalla culla, una conclusione squallida, in cui l'affetto reciproco fra genitori e figli si scioglie in un rinfaccio duplice.

Babbo e mamma [...] rimproverano a te la lor morte; tu, a loro, la vita. (p. 104).

⁽¹⁸⁵⁾ Le "immagini" enologiche ricordano un famoso passo del *Màrgine*, a conferma del senso di appartenenza crucciosa alla tradizione milanese. Una nota più tarda rende ancora più esplicita la funzione del «controveleno» morale verso la narrativa d'impianto moraleggiante: «Chi ama le commedie cosiddette *morali* ha i suoi teatri. [...] Per gli stolti, c'è la sua letteratura. - Carcano, Cantù, e compagnia, e c'è anche pei bimbi. È veleno il mio nol nego, ma i veleni sono utilissimi a chi sa adoperarli, [...]. Io voglio lettori che sappiano pensare per proprio conto, nella coscienza e nella scienza de' quali si trovi il controveleno. I libri di morale non insegnano, infine, che quanto si sa» (*N.a.*, n. 4707).

⁽¹⁸⁶⁾ La citazione è tratta da A. SACCONI, *Carlo Dossi*, cit. p. 72.

⁽¹⁸⁷⁾ «Ora, il primo capo di accusa contro me di tali critici in mitria, è quello che io scriva troppo avvolto ed oscuro. [...] completamente mi càrico dell'asserito peccato di una bujezza sì favorèvole ai lumi, ma, insieme, domando: ¿quale ne è la càusa? Una letteraria virtù, miei signori - la densità delle idèe» (*Màrgine*, p. 676).

Non meno perfido il bozzetto dedicato alla miopia nefasta delle madri apprensive che scambiano per morbo grave i trasalimenti erotici della pubertà femminile:

E lì con la mano sorradèvasi il seno... Chèh! Amore vuol ciccia. (*Una fanciulla che muore*, p. 117)

Ma è soprattutto l'ipocrisia perbenista che sovrintende alle relazioni fra i sessi a galvanizzare l'estro corrosivo del narratore. Dopo aver dileggiato le barriere alzate dai pregiudizi classisti («Ma lui era ricco lui! *essa* lavava i piatti» *Insoddisfazione*, p. 105), i due racconti più lunghi suonano apologia sfacciata della passione incestuosa che lega due aristocratici fratelli (*Odio amoroso*) e elogio del sentimento amoroso che, sprezzante degli egoistici anatemi paterni, non si cura del vincolo matrimoniale, né civile né religioso:

E si amàrono infatti, e si amàrono *sempre*, che il solo Amore li teneva legati. E scodellàrono bimbi, intellettuali, formosi, i quali fùrono a loro il miglior contratto di nozze e la migliore delle benedizioni. (*La maestrina d'inglese*, p. 116)

A fondamento di questa moralità, che non ha nome ispirata com'è al «nudo e puro buon senso, eternamente uno», sta la naturalezza dell'istinto vitale dell'io, affrancato dalle inibizioni repressive indotte dall'educazione familiare e dal terrorismo fanatico della precettistica religiosa: la convivenza civile non ha bisogno della deterrenza di terribili «pene infernali» e rifiuta le presunzioni di un «mattissimo orgoglio, quel tale orgoglio che ci fa copie di un Dio, e insegna come la provvidenza cresca la lana all'agnello per riparare dal freddo *noi*» (p. 48). Al contrario, la sostanza autenticamente illuministica del buon senso pretende, per chiunque si sovvenga «d'avere sul collo una testa e nella testa un cervello» (p. 46), spirito critico, disposizione alla tolleranza, autonomia di idee⁽¹⁸⁸⁾.

Nel gioco riecheggiante delle voci, non dissimile suonava l'invito alla ribellione del desiderio che il narratore Carlo, dopo la predica del «bottacciuto pretone» davanti alla tomba di Adelina, rivolgeva alle fanciulle innamorate: «O giovinette, peccate!» (p. 94).

Eccolo il vero capovolgimento sotteso agli artifici compositivi e ai viluppi espressionistici della scrittura dossiana: il richiamo al «buon senso» ambrosiano, quale norma ispiratrice di un'etica spregiudicatamente trasgressiva e antiautoritaria.

La parola d'ordine su cui la classe dirigente della città fondava il suo primato morale, rimodulando le note manzoniane di una religiosità solidaristica mai disgiunta dalla misura della ragionevolezza equilibrata, qui diventa il motto elettivo di un'esuberanza di vita che, estranea alle astruserie libresche e alle faziosità superstiziose, si dispiega in un orizzonte laico e materialista («Il vostro *oblio* è il mio *nulla*» p. 48; «Dio, il sordomuto eterno» p. 143), in cui il singolo individuo afferma la propria personalità nella piena effusione degli affetti e delle insorgenze sessuali.

Il paradosso conflagra con intensità sbalorditiva. E tuttavia, la flessione impavidamente anticonformista delle norme «pedine» del buon senso è possibile perché Dossi compie, rispetto al patrimonio delle idee ambrosiano, un duplice complementare scarto. Quanto più attinge, in profondità, l'energia illuministicamente laica del criticismo responsabile, tanto più attua un restringimento clamoroso del paradigma ideologico elaborato dalla borghesia cittadina: il discrimine fra passatismo logoro e spregiudicatezza innovatrice va indicato unicamente nella dimensione separata dell'intimità. Il campo privilegiato della rappresentazione dei vizi e delle virtù è delimitato dai confini ben tracciati delle relazioni private, fuori dai vincoli della collettività più ampia: solo la negazione di ogni nesso di socialità istituzionale può garantire, infatti, l'erompere genuino delle pulsioni erotico-amorose.

⁽¹⁸⁸⁾ *Il buon senso* è il titolo del saggio scritto, nel 1772, dal marchese PAUL THIRY D'HOLBACH; trad. it. di Sebastiano Timpanaro, Garzanti, Milano 1985.

La frattura fra pubblico e privato, segno inconfondibile dell'avvento dell'urbanesimo moderno⁽¹⁸⁹⁾, viene assolutizzata: circoscrivendo il sistema dell'ethos alla sfera delle scelte personali, il narratore della *Vita* sottrae la sovranità dei comportamenti soggettivi ad ogni tutela esterna: la guardia che, armata di schioppo, percorre di notte i bastioni cittadini, dove «convenivan gli amanti» difende l'ordine ipocrita della «virtù cara ai deformi», perché «è pronta a impedire, con un delitto *vero*, uno *legale*» (p. 137).

Solo in quest'ottica ultraindividualistica, d'altronde, il buon senso conserva lo slancio espansivo di una naturalità acronica, non compromessa da condizionamenti di classe; solo così, soprattutto, Dossi può riconoscersi, oscurandone la specifica valenza sociale, nel mito della capitale morale, «l'unico mito ideologico serio, non retoricamente fittizio, elaborato dalla borghesia italiana dopo l'Unità»⁽¹⁹⁰⁾.

A sciogliere la contraddizione di un'etica sintonica con l'urbanesimo moderno, ma incline a negare ogni valore di progresso ai ceti emergenti, sono, ancora una volta, due raccontini tratti dal libro di Alberto. Il primo, brevissimo, contesta uno dei pilastri della cultura civile ambrosiana: la beneficenza assistenziale dei ricchi caritatevoli verso la popolazione bisognosa:

Ed era cosa ben sèmplice! [...]

La meraviglia della vecchietta nel trovare *gentile* un signore, i suoi ringraziamenti commossi, mi circolàvan col sangue. Affé! Che non mi si vada dūnque a promèttete premi in un altro mondo. Non usciamo da questo. Ogni òpera buona, frutta e al beneficiato e al benefattore. [...] ricordavo con compassione que' ricchi aggrondati che non san dove comprare un'oncia di cuore-contento, mi chiedevo stupito, come mai lo stesso *egoismo* non li tirasse a far del bene. (*La corba*, p. 116)

Ancor più acre la condanna che colpisce la grettezza «gnocca» di un bottegaio, protagonista dell'ultimo «scampolo». In una drogheria entrano tre fanciulli, per acquistare «due soldi di caramelle»: sono un ometto di otto anni, dal cui viso traspare la «coscienza della sua doppia importante funzione di compratore, custode di una rispettabile somma» e due bimbe, l'una con lo sguardo «chiaro di luna», l'altra «un brioso raggio di sole». Assiste alla scena il narratore, il quale, nel momento in cui s'avvede della penuria monetaria del piccolo trio e della difficoltà di una distribuzione equa e soddisfacente dei dolcetti, fa un cenno d'intesa al caffettiere. Ma costui, «proprio grosso di scorza», nulla capisce e, tutt'intento alle misurazioni della bilancia, non si preoccupa di mortificare le aspettative fiduciose dei tre fanciulli:

egli ebbe il coraggio - sottolineo *coraggio* - di ripigliarsi una caramella avvantaggina e riporla. (*Le caramelle*, p. 133)

Alla borghesia, identificata con il ceto dei commercianti avidi, non è concessa alcuna dignità morale né produttività sociale: accomunata tutta sotto l'etichetta dell'imbroglione - «Base del commercio, l'inganno» (*N.a.*, n. 575) - è tanto più disprezzabile quanto più rinnega l'origine della propria agiatezza, per ammantarsi di una fasulla nomea nobiliare. La descrizione di una coppia di spettatori che l'amico Fiorelli fa ad Alberto, durante la serata a teatro, definisce implacabilmente la fisionomia di un'intera classe:

Bene, quella brutta sàgoma là, e quel secchetto di uomo faccia a faccia con lei, fanno un sol pajo. Tenevano drogheria, sarà un dieci anni, sulla piazzetta di santa Polonia; si chiamàvan Del-Bò. Adesso, eh, ti leva il cappello, sono i signori *baroni Del-Bue*. Non han fatt'altro che trasportare l'insegna dalla bottega al calesse. (p. 57)

⁽¹⁸⁹⁾ JÜRGEN HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari-Roma 1977.

⁽¹⁹⁰⁾ VITTORIO SPINAZZOLA, *La «capitale morale». Cultura milanese e mitologia urbana*, «Belfagor», a. XXXVI (1981), fasc. III, p. 317.

E peggio ancora quando i ricchi - «questi nuovi feudatari» (*N.a.*, n. 3731) - per «azzurrare» il loro sangue, si congiungono con la decrepita aristocrazia corrotta, regalandole le risorse economiche per una rinnovata frenesia dissipatrice: il commento all'«orribile accoppiamento» del cadaverico marchese Andalò con la giovinetta figlia del famoso sarto Franzoni, pur cogliendo un dato di realtà oggettiva della Milano postunitaria⁽¹⁹¹⁾, proietta una luce livida sulle dinamiche di sviluppo della città.

Sempre la medesima storia! il ricco plebeo e il nobilaccio spiantato; questi, che con i lenti e faticati guadagni della operosità altrui, raddoppia i più arrossèvoli débiti; quello che, per volerlo azzurrare, avvelena il suo sangue. (p. 138)

L'antinomia intrinseca delle *Due morali* s'accende grazie a questo cortocircuito. Affatto partecipe dell'esperienza della modernità, lo scrittore scapigliato non ne coglie un elemento cruciale: la presenza, sempre più attiva, delle forze imprenditoriali. Poiché non esistono termini di mediazione sociale fra «il ricco plebeo e il nobilaccio spiantato», al centro della collettività urbana si staglia una figura d'assenza a cui corrisponde una clamorosa latitanza di valori e ideali, borghesemente connotati. Nell'opera dossiana, l'etica del lavoro produttivo, su cui il capoluogo lombardo ancorava originalmente i principi fondativi della sua mitologia, si condensa in un'immagine di convenzionalità così oleografica da indurre nel lettore gravi sospetti d'antifrasi: il «fervente lavoro» assomma «il ràntolo delle seghe, lo squillar delle ancùdi cadenzato col canto, lo strèpito de' telai, il moto, le grida» (p. 73).

Ad Alberto scrittore basta il rumore di un «torno, *uno solo*» per «istizzare», abbandonare il paesino di campagna dove si era rifugiato alla ricerca dell'ispirazione, e tornare di corsa nella casa di città. Qui i suoi vicini sono, oltre a un arciprete, «a terreno un banchiere; a primo piano, un generale in ritiro, e un alto impiegato; al secondo, due giubilati civili» (*ibidem*), a conferma, ad ogni livello della narrazione, che la classe media non dedita ai traffici commerciali si riduce ai vecchi ceti parassitari e impiegatizi.

Come identificare, allora, nell'orizzonte metropolitano, l'ambito elettivo entro cui si muove, in piena libertà, la morale «che dà orecchio e ragiona»? La risposta, ormai lo sappiamo, è racchiusa nell'opera di Alberto: anzi meglio nella confezione editoriale, a cui il narratore attribuisce, con acutezza perspicace, parte rilevante «nella buona riuscita di un libro, o almeno nella lettura»: *Le due morali* escono in

un'edizione elegante, non di quella eleganza, la quale si sfoga in lettere storte, in oradelli convulsi, in svolazzi e simili *firifiss*, ma di quell'altra che se ne tiene alla larga; non l'eleganza del ricco, ma del signore. (p. 129)

Eleganza del signore o signorilità: è questa la parola-chiave che coniuga i modi raffinati della moderna civiltà urbana con la genuinità istintiva del buon senso. È una qualità che non si impara sui banchi di scuola, né si acquista con il denaro; sostenuta dall'illuministico «coraggio della verità» (d'Holbach), si nutre dei valori più radicali dell'individualismo liberale e, nel disdegno fiero di ogni corposo interesse materiale, rigetta le specificazioni di classe e ogni assunzione di responsabilità politica.

Se un spazio ideale è necessario disegnare, va rintracciato in quella ristretta cittadella, la «repubblica della carta sporca», in cui, nella Milano d'allora, si raccoglieva l'élite artistica e intellettuale. Rinserrati entro i confini di un'istituzione letteraria che tendeva ad arroccarsi per fronteggiare le dinamiche tumultuose dello sviluppo economico-sociale, i ceti umanistici più vigili s'arrogano il ruolo impegnativo di coscienza critica della collettività. Dossi lo fa in nome del «buon senso», ossia dell'inclinazione etico-sentimentale che tutti naturalmente possiedono, ma solo pochi

⁽¹⁹¹⁾ Il quadro delle «strategie matrimoniali» della borghesia ambrosiana è ben delineato da CECILIA DAU NOVELLI, *Modelli di comportamenti e ruoli familiari* in AA.VV., *Borghesi e imprenditori a Milano. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*, a cura di Giorgio Fiocca, Laterza, Bari-Roma 1984.

sono in grado di coltivare. È la risorsa comportamentale meno aristocratica e più «pedina», perché ha come sostegno «la capacità di giudizio che è sufficiente per conoscere le verità più semplici, per rifiutare le assurdità più manifeste, per rimanere colpiti da contraddizioni evidenti»⁽¹⁹²⁾. Nel contempo, tuttavia, è la più ardua da perseguire con integrità coerente, perché il pericolo che degradi a volgare senso comune è sempre lì in agguato, come ammonisce un passo famoso dei *Promessi sposi*, «circolo chiuso, adorabile misto di ingenuità e di malizia» (p. 8).

Nello studio bellino in cui si apre la vicenda, c'è un altro testo che suscita il vivo interesse di Alberto: «il mignone libruccio» della *Vita nuova*. Il «trèmito di simpatia» che il ventenne protagonista prova per l'opera dantesca, se sgorga dall'«eròtica malinconia» dell'adolescente (p. 9), suggerisce anche una sotterranea consonanza con la poetica degli stilnovisti, che ritagliava, all'interno della società comunale, la sfera privilegiata e separata di una prassi intellettuale tanto più «nuova» quanto più intrinseca ai moti eletti della gentilezza di cuore e di spirito, a cui *furbanitas* assegnava il primato contro i disvalori della "rusticitas".

Il paradigma etico «che non tien nome» e a cui «ben pochi lascian la dritta» si chiarisce, allora, grazie a un criterio contrastivo che illumina un'antitesi non di classe ma di civiltà. Ci aiuta a configurarlo compiutamente il richiamo a un'ulteriore connessione intertestuale che non sarebbe dispiaciuta a Alberto Carlo Pisani Dossi: la voce *asteiòtes*, redatta da Alberto Savinio per la *Nuova enciclopedia*, definisce il gruppo delle qualità «urbane» e «civili», e cioè

il gusto, l'eleganza e la finezza, il movimento e la varietà, il sorriso cittadino - opposte alla pesantezza, rozzezza e grossolanità, al ridicolo e alla monotonia della campagna, la rusticità, l'*agroikia*.

Il brano si chiude con una precisazione dedicata al lessico contemporaneo:

Asteiòtes, che nella lingua di Omero significa Urbanità, nel greco di oggi significa Arguzia. Questa volta il significato non solo si è perfezionato, non solo si è approfondito, ma si è volto a rivelare una sottile ragione psicologica, ossia che la campagna è sana ma senza spirito, e soltanto la città è spiritosa: *asteia*⁽¹⁹³⁾.

Siamo così ritornati al centro della riflessione dossiana che intreccia, associandole con acume ingegnoso anche se non sempre con limpidezza sistematica, le suggestioni conturbanti della modernità, le pratiche dissolventi dell'umorismo, le esibizioni compiaciute della soggettività idiosincratica. Dalla «selva-in seme -in fiore -in frutto»⁽¹⁹⁴⁾ del libro azzurro un'ultima nota:

L'Umorismo, essenzialmente odierno. [...] L'uomo rivendica la sua individualità - e però la letteratura dell'*Humour* trionfa su quella degli Affetti a catalogo - Chè l'*Humour* o umore è il *carattere individuale*. (N. a., n. 2492)

⁽¹⁹²⁾ 34 P. T. D'HOLBACH, *Il buon senso*, cit. p. 3.

⁽¹⁹³⁾ ALBERTO SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, pp. 52-54. Numerose e perfide le note dossiane che, tradendo talvolta anche punte di livore padronale, sono dedicate alla «schiatta villana»: «I contadini, quali al presente, sono il più terribile flagello dell'umanità» (N.a., n. 550); «Par che Dio abbia loro imposto in luogo del capo una zucca. I villani son pieni di incredulità e di superstizione. Due i loro scopi: gonfiare la moglie e buggerare il padrone. [...] Guai poi se il villano arricchisce! etc.» (N.a., n. 3675). Fino a ribaltare giustamente il più vieto luogo comune della letteratura rusticale: «Nelle descrizioni di sagre, di balli sull'erba, di vita campagnuola, i romanzieri parlano come in un sogno. [...] Altro che poesia! Ebrietà, sassate, turpiloquio, scompisciate e cacate... ecco le sagre e i balli sull'erba, etc!» (N.a., n. 3256).

⁽¹⁹⁴⁾ «Dietro scena de' miei libri // Selva - di pensieri miei e d'altrui / in seme - in fiore - in frutto / » Così suona la parte iniziale dell'epigrafe che apre le *Note azzurre*, p. 2.

Al pari dell'amato Sterne, che traduceva nella cifra straniante dell'ironia la «reazione al potere crescente della prosa dell'esistenza»⁽¹⁹⁵⁾, lo scrittore lombardo assegna alla propria signorile eleganza, di stile e di idee, il compito di orientamento coscienziale di una comunità cittadina che, concentrata sui problemi assillanti della quotidianità impoetica, tendeva a svilire il ruolo della libera fantasia immaginosa, deprimendo le risorse alacri del «carattere individuale». Per Dossi, i precetti del nudo e puro buon senso, galvanizzando l'istinto vitale dell'io, ne corroborano la tensione energetica all'originalità, e nel rifiuto di ogni conformismo dogmatico e omologante, ne alimentano l'aspirazione alla distinzione anche eccentrica e stravagante. La scrittura narrativa di questo inquieto scapigliato lambisce, pur senza rigore e metodo, il campo contraddittorio, tipicamente moderno, in cui la soggettività cerca il proprio autoaccertamento etico⁽¹⁹⁶⁾.

E la prima *impasse* sorge, inevitabilmente, entro la sfera della prassi artistica: l'attività creativa rinviene la genesi della propria specificità nella rivendicazione di una autonomia incoercibile che, ripudiando il paradigma tradizionale di norme rigide e modelli codificati, coltiva le ambizioni di un estro audacemente sperimentale. La cifra dell'originalità, «primo tesoro a ciascuno», è la «chiave» necessaria per vanificare i rischi dell'imitazione pedissequa: «incapaci a seguire le orme di qualche grand'uomo, gettiamo la rimanente vita senza alcun prò» (p. 46)⁽¹⁹⁷⁾. Tuttavia, se il rigetto di ogni convenzione istituzionale si fa intransigente e l'ansia di unicità si radicalizza, il discorso comunicativo approda all'ecolalia monologica. Lo scopre subito l'esordiente Alberto quando, nell'accingersi a compilare l'elenco dei nomi cui inviare le copie omaggio del suo libro, si riduce a registrarne uno solo.

E si volse a pensare a chi poteva donarne. Scarta Giovanni, scarta Giuseppe; quello, perchè non leggeva mai niente; questo, perchè non capiva mai nulla; via di qua, via di là... non gli arrivò di smaltire che una solissima copia - *la sua*. (p. 135)

Il narcisismo d'autore celebra qui il suo trionfo e insieme sconta il suo scacco più grave. Il racconto non solo prefigura, in un'altra suggestiva *mise en abyme* la ricezione delle opere dossiane presso i contemporanei⁽¹⁹⁸⁾, ma fa esplodere la contraddizione di un'etica modernamente individualistica ma risentitamente antiborghese che suggerisce norme di comportamento indecorose, ai limiti dello scandalo, in nome del puro buon senso: una simile proposta di «riforma

⁽¹⁹⁵⁾ «Questo estremo soggettivismo e relativismo di Sterne esprime una caratteristica, molto importante e sempre più forte, dell'ideologia borghese: la sua reazione al potere crescente della prosa dell'esistenza» G. LUKACS, *Il romanzo*, cit., p. 159.

⁽¹⁹⁶⁾ «Una modernità priva di modelli, aperta al futuro, avida di innovazioni, può attingere i suoi criteri soltanto da se stessa. Come unica fonte del normativo si offre il principio della soggettività, da cui deriva la stessa coscienza temporale della modernità. [...] Alla facoltà riflessiva applicata a se stessa si svela senza dubbio anche il negativo di una soggettività autonomizzata, posta assolutamente» J. HABERMAS, // *discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari-Roma 1991, p. 43.

⁽¹⁹⁷⁾ «Imitate gli antichi sommi - mi dicono. "Li imito bene" - rispondo. La virtù principale in que' sommi è la originalità: è l'aver trovate nella letteratura e nella filosofia cose non viste dai loro antecessori. Ed io cerco di fare come essi. Li imito davvero, non imitandoli» (*N. a.*, n. 1784). Nasce da questa tenace convinzione, comune a tutta l'area dell'espressionismo lombardo, il rapporto di ammirazione contrastata per Manzoni: «Io [...] per amor di Manzoni, stetti contro Manzoni», la citazione è riportata da D. ISELLA nell'*Introduzione* a C. Dossi, *L'Altri. Vita di Alberto Pisani*, Einaudi, Torino 1988, p. XI.

⁽¹⁹⁸⁾ Una nota azzurra, tratteggiando la tipologia del pubblico di romanzi, individua con molta consapevolezza il ristretto orizzonte d'attesa delle opere dossiane: «Il terzo grado ne' lettori è quello di chi ama i romanzi ideali, filosofici, i romanzi che trattano dell'umanità, dell'universo, non delle persone. Chi può, peraltro, gustare veramente un tale genere di romanzi è colui solo che è capace di scriverne - e questi probabilmente ne scrive, non ne legge. Ed ecco la gran ragione degli insuccessi del Dossi» (*N. a.*, n. 4806).

sociale», affidata, per di più, ai contravveleni di una scrittura artificiosissima, era davvero troppo sconcertante per l'orizzonte d'attesa milanese.

La classe dirigente della città era ben avvertita dell'urgenza di combattere forme di arretratezza provinciale che frenavano il suo slancio espansivo, ma era altrettanto consapevole della necessità di procedere con la cautela saggia di chi al rischio e all'azzardo preferisce l'equilibrio accorto delle mediazioni. Nel credo ambrosiano il sostegno convinto alle dinamiche del progresso e dello sviluppo si coniugava sempre con l'impegno tenace del solidarismo assistenziale e con i dettami dell'efficienza amministrativa entro una rete di relazioni collettive, le cui parole d'ordine erano avvedutezza prudenza moderazione. Insomma proprio e soprattutto buon senso, inteso, però, nell'accezione paradigmatica di categoria della *medietas*, contraria ad ogni forma di eccesso, anche il più colto e raffinato. La capitale morale vantava il suo primato sulla nazione appena unificata proprio in forza della difficile calibratura fra apertura all'Europa e fedeltà alla tradizione municipale: Milano in tanto era ospitale e tollerante, in quanto l'etica del lavoro produttivo non concedeva deroghe, massime a quelli che trovavano accoglienza generosa sotto le guglie del Duomo. E se il confronto con Parigi era costante, l'empito emulativo si indirizzava non ad imitarne i tumultuosi rivolgimenti urbanistici o il brio euforico dei costumi ma ad evitarne gli squilibri economici, gli antagonismi sociali e le immoralità corruttrici⁽¹⁹⁹⁾.

IV

Anche la dimensione ficta della *Vita di Alberto Pisani* conferma la contraddittorietà profonda delle *Due morali*: il progetto letterario a cui il protagonista consegna il suo desiderio d'amore, nel momento in cui ottiene il consenso sperato presso la destinataria elettiva, sancisce un fallimento esistenziale rovinoso. Restringere l'ambito delle scelte etiche entro la sfera dell'intimità più irrelata non rinvigorisce l'espansione franca dell'istinto vitale, esaspera, piuttosto, il conflitto dell'io con l'universo collettivo.

Donna Claudia, l'abbiamo già visto, non solo ha apprezzato l'opera a tal punto da indagare, presso il suo librario fiorentino, chi si celasse sotto lo pseudonimo, ma ora desidera conoscere di persona l'autore. Grazie all'amico Fiorelli, l'appuntamento è fissato; e nondimeno, come rimugina dentro di sé Alberto, «Altro è scrivere romanzi; altro, farne» (p. 149). L'abisso fra vita e letteratura è invalicabile: i motivi di spavalderia eccitante che tramavano i raccontini del libro non si traducono nella coerenza di comportamenti reali. Tanto più che il «nostro bimbo-in-cilindro» (p. 132) mantiene una diffidenza tremebonda verso «il nemico mondacelo» («Alberto temeva la società. In società cuore gentile non basta» p. 47): dalle sue tentazioni pericolose continua a difendersi rifugiandosi regressivamente nelle fantasticherie visionarie del «mondo interno» (pp. 150-151).

Il *Bildungsroman* scapigliato troppo combacia con le strutture del *Künstlerroman* per consentire un'autentica crescita sentimentale: per il protagonista, l'incontro felice con la femminilità appartiene alla stagione lontana dell'infanzia e ogni sintonia amorosa è ormai irrecuperabile. Siamo all'ultima, sfolgorante connessione fra *récit* di primo grado e secondo livello di narrazione. *La cassierina* è il solo raccontino inserito di cui non sia chiarita la fonte dell'enunciazione: la polifonia incerta di una rammemorazione introspettiva ci trasporta indietro nel tempo, quando Alberto ancora fanciullo assiste a uno spettacolo di saltimbanchi⁽²⁰⁰⁾. L'indomani rivede la ragazzetta che stava alla

⁽¹⁹⁹⁾ GIOVANNA ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Edizioni di Comunità, Milano 1982.

⁽²⁰⁰⁾ FRANCESCO SPERA sottolinea la funzione simbolica che assume il racconto della *Cassierina* nel percorso esistenziale di Alberto, ma l'interpreta come prefigurazione del destino solitario e infelice dell'artista: «il narratore confessando la sua attrazione per il mondo del circo, sembra sottintendere l'esistenza di un'analogia di condizioni fra sé e i saltimbanchi. [...] la condizione della cassierina e, più generalmente, dell'artista del circo, prefigurava dunque, la solitudine e l'infelicità che sarebbero toccate allo stesso protagonista» *Il principio dell'antiletteratura: Dossi-Faldella-Imbriani*, Liguori, Napoli 1976, p. 133.

cassa a vendere i biglietti, «una tosuccia di circa otto anni, in bianco, con un visino stregato, gli occhi nerissimi»(p. 51); adesso è

seduta sullo scalino di una portella, fisa a un collo di fiasco, rimastole in mano: a terra, dinanzi a lei, cocci di vetro e una traccia di rosso. La cassierina! [...]

Tu! - disse Alberto.

La ragazzetta alzò due occhioni neri e calamarenti.

- Ti batteranno eh? - dimandò egli con voce pietosa. Ella abbassò la testina, e sospirò.

- Prendi - fé' Alberto, rovesciandole in grembo tutto che insacocciava... e soldi di rame, e soldi di argento. Poi, fuggì via.

Due sguardi meravigliati e di riconoscenza lo accompagnarono. Ei non li vide; li sentì. (*La cassierina*, p. 53)

Al termine del romanzo, dieci anni dopo, durante una passeggiata notturna nelle vie solitarie di un quartiere periferico, dove si dice abiti donna Claudia, il balenio di uno sguardo accende, nel protagonista, il ricordo di quella lontana sincera emozione e ne denuncia la perdita irrimediabile:

Anche la donna si volse, e Alberto ed ella si videro. E, a lui, risovvenne uno sfreguccio di tosa, in gruppo sullo scalino di una portella, tristamente girando il collo di un fiasco, e a lei, un giovanetto pietoso, che le avea riavuta la speme e germogliato amore, quell'amore che poi, un marchese Andalò dovea còrre e sciupare. Pur non fu che un baleno. [...] La bottiglia spezzata, ora, nè tutto l'oro di Alberto, nè l'oro tutto del mondo avrebbe saputo aggiustare. (p. 144)

Ora, nell'età adulta nulla può riparare ciò che è andato in frantumi. Di più e peggio: per l'artista Alberto l'esperienza di vita, affatto coincidente con l'attività di scrittura, non solo non ha maturato una crescita vera, ma ha esasperato la premessa ideale da cui era scaturita la decisione di comporre *Le due morali*:

Alberto credeva *amore perfetto* un fascio di desideri ardentissimi, di cui si fuggisse l'adempimento. Scopo raggiunto, amore finito. (p. 10)

All'autore della *Vita di Alberto Pisani* non resta davvero che ricorrere a un melodrammatico colpo di teatro, capace di risolvere *V impasse* cancellando il rischio più esiziale per il «nostro gotico amico»: quello che il desiderio di una «semidiàfana amante» si concreti nell'incontro seduttorio con fattezze femminili «troppo dense, troppo *reali*» (p. 9). Ecco allora la morte improvvisa e inesplicabile della donna amata, quella Claudia, per la quale era stato ideato il libro, ma che, per l'intera progressione romanzesca fino allo scioglimento, è personaggio di finzione al quadrato. Mai entrata direttamente in scena, la sua figura è delineata attraverso le parole «bugiarde» di Andalò, i racconti «a pezzi e pezzetti» e le battute di dialogo dell'amico Fiorelli e infine la «storia» narrata da Carlo con intonazione dichiaratamente finzionale, nella novellina inserita, *La provvidenza*: «Lettori miei; conterò intanto una storia» (p. 65).

Inconcepibile e insensato darle, proprio ora, consistenza: meglio, molto meglio inventare un epilogo degno di un oggetto d'amore così finto e inattuabile: chiudere il sipario con uno sparo fragoroso che abbatte Alberto sul letteratissimo «*desiato corpo*» di lei, mentre la pistola del mago «piomba fumante» in un cesto di rose (p. 157).

Il racconto delle battaglie perdute

Ahimé! vedo che è più difficile sostenere
la vista di una vittoria che di una battaglia
Walter Scott, *Ivanhoe*

Carlino Altoviti comincia a scrivere le sue confessioni «alla sera d'una grande sconfitta»⁽²⁰¹⁾, il 23 marzo 1849. Poi, nell'epilogo, dopo un dipanarsi di vicende pubbliche e private che coprono quasi mille pagine, il narratore torna a commentare «i brutti giorni, i disastri di Lombardia, gli interni sgomenti» (p. 879) che hanno accompagnato il biennio '48-'49; la conclusione suona sinteticamente sconsigliata: «la rotta di Novara più che un improvviso scompiglio fu la dolorosa conferma di lunghi timori» (*ibidem*).

Le Confessioni d'un Italiano, forse l'unica opera di quel periodo a delineare il processo risorgimentale alla luce chiaroscurata degli scontri politico-ideologici, non divenne un modello per la narrativa della nuova Italia. Pubblicato postumo, senza grande successo di critica, ancor meno di pubblico, il romanzo che descrive la nascita di una nazione rimase isolato nel nostro sistema letterario. Ma quella citazione è un buon punto di partenza per gettare luce sull'orientamento complessivo con cui i narratori postunitari rappresentarono la stagione di lotte appena conclusa.

All'indomani del '60, quasi a suffragare il celebre motto secondo cui si era passati dalla «poesia alla prosa», anche i letterati abbandonano gli scenari epici di eventi lontani e si dedicano, per dirla con le parole di Carlino Altoviti, a schizzare, sullo sfondo di una storia appena trascorsa, «i brutti giorni, gli interni sgomenti».

Nelle opere di finzione pubblicate nel primo ventennio dopo il raggiungimento dell'Unità, non è possibile rintracciare alcun elemento che contribuisca a una fondazione romanzesca del "mito risorgimentale", affidato semmai a sottogeneri particolari, dalle popolari biografie d'uomini illustri, alle pagine leggendarie della memorialistica garibaldina o al pathos persuasivo della letteratura per l'infanzia. Nella produzione istituzionale, i giovani scrittori, nati nei decenni eroici del moto unitario, per analizzarne le fasi e prospettare l'esito finale predilessero collocarsi nelle zone d'ombra, non in quelle di luce sfolgorante. Ben lontani dall'inaugurare il filone che Gramsci, nelle note su Oriani, definisce «storia feticistica»⁽²⁰²⁾, i nostri autori paiono tutti acconsentire con l'atteggiamento pensoso del narratore delle *Confessioni*: per rappresentare la nascita della nazione è opportuno assumere lo stato d'animo di chi s'accinge a farlo all'indomani «d'una grande sconfitta», e descrivere non le vittorie, ma le più cocenti «rotte» subite dall'esercito italiano.

Restii a rievocare le svolte cruciali della vicenda storico-politica, nella sua sintesi del «genio di Cavour e del patriottismo di Garibaldi», per usare l'espressione efficace di De Sanctis⁽²⁰³⁾; alieni, cioè, dall'indagare gli interessi in campo, gli scontri ideologici, la dialettica socio-economica sottesa al processo di unificazione del paese, i prosatori postrisorgimentali privilegiano il racconto delle battaglie perdute: dalla «fatal Novara» a Custoza e Lissa, la narrazione volge sempre al disastro.

Sono molte le suggestioni culturali che confluiscono in questa scelta "militaresca", a partire dal fascino perdurante del principio per cui è nella gloria d'armi che si forgia l'identità di una nazione: una concezione plurisecolare che, radicata nella storia lontana della penisola, aveva ripreso vigore all'inizio del XIX secolo, quando sulla scorta dell'arruolamento nelle truppe napoleoniche era finalmente maturato anche nel nostro paese un forte spirito patriottico. Su questo sfondo, peraltro

⁽²⁰¹⁾ IPPOLITO NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, a cura di Sergio Romagnoli, Marsilio, Padova 1990, p. 4.

⁽²⁰²⁾ ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, to. II, p. 1169.

⁽²⁰³⁾ «L'Italia è stata felice perché, a costituirla, han lavorato insieme il genio di Cavour ed il patriottismo di Garibaldi» FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana del secolo XIX*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. III, Feltrinelli, Milano 1958, p. 22.

condiviso anche da osservatori stranieri e uomini politici nostrani, come ricorda Chabod nelle sue pagine celebri sulla politica estera dell'Italia unita⁽²⁰⁴⁾, si innestano le tensioni contraddittorie che accompagnano il passaggio d'epoca.

Ben noto è il disagio che i ceti intellettuali conoscono all'indomani dell'Unità, quando, venuto meno l'ardore della missione civile, patiscono i condizionamenti economici di un mercato capitalistico in fase espansiva; mentre, sul piano propriamente letterario, l'esaurimento dei canoni narrativi dell'età romantico-risorgimentale apre una stagione di sperimentalismo inquieto. La crisi del modello romanzesco «cattolico-liberale», esemplarmente rappresentato dai *Promessi sposi*, si aggrava con la pubblicazione del *Sillabo* (1864); nello schieramento democratico, d'altra parte, assistiamo al tracollo della retorica patriottica tanto oltranzisticamente profusa nei libri-battaglia di Francesco Domenico Guerrazzi. Lo scrittore livornese continua sì a produrre, ma è ormai incapace di interpretare gli umori e i malcontenti che animavano il campo antimonarchico e antimoderato. Una sola citazione illuminante: quando nel 1857, superata anche la fase delle tragiche «storie domestiche», Guerrazzi si impegna a rievocare un fatto storico recente, le Cinque Giornate di Milano, scrive un'operina, il *Pasquale Sottocorno*, che a fronte dei quattro tomi della *Battaglia di Benevento* e delle settecento pagine dell'*Assedio di Firenze* si distende per poche decine di fogli. Di più: il testo, ideato per celebrare il gesto eroico del ciabattino ambrosiano, presceglie non il momento dell'azione ma il tempo della veglia funebre: e bastano poche battute del discorso di commiato a confermare l'astrattezza politica con cui il romanziere di parte democratica rappresentava i moventi dei suoi magnanimi protagonisti popolari. Sul letto di morte, per lumeggiare gli ideali disinteressati della sua intera esistenza, Pasquale Sottocorno ricorda le parole scambiate con chi si fermava davanti al suo «deschetto» di lavoro: prima Barabba, esponente della plebe:

Tira innanzi per la tua via, Barabba ch'io non vo' del tuo vino, né della tua febbre; veramente i ricchi non sono buoni, ma tu, Barabba, saresti peggiore di loro. A me poi non preme casa larga, bensì Patria libera⁽²⁰⁵⁾.

Poi il conte Gabrio:

Ella ha da sapere che il popolo milanese dona il suo sangue, non lo vende; e poiché l'anima dell'uomo campa di libertà come il suo corpo d'aria, così ella vede che di libertà hanno bisogno i popolani al pari dei patrizii: di fatti, uguale al sole, la libertà si leva per tutti. Badino, loro signori a fare il debito, che il popolo, vadano franchi, attenderà a compire il suo. (p. 296)

Ben si comprende allora come nel primo decennio unitario, fitto di perplessità e dubbi, caratterizzato da un grave travaglio ideale e culturale, il ricordo angoscioso della «fatal Novara» diventi il polo catalizzatore degli «interni sgomenti»: l'esito deludente della terza guerra d'indipendenza non solo li acuisce ma li fa deflagrare in polemica aperta. Nel settembre del '66 sul «Politecnico» le riflessioni lucide di Pasquale Villari davano voce a sentimenti radicati e diffusi:

Questa guerra ci ha fatto perdere molte illusioni, ci ha tolto quella fiducia infinita che avevamo in noi stessi. [...] Ci è impossibile pensar di noi quello che avevamo pensato finora⁽²⁰⁶⁾.

⁽²⁰⁴⁾ È interessante osservare come l'ottica militare abbia condizionato il giudizio di tutti, non solo dei letterati: «... rimase a lungo ed è nuovamente motivo che profonda nel passato e si connette con le vicende di formazione dell'Italia unita: un senso cioè di dolore cocente, di amarezza e di rabbia, al ricordo delle vicine sconfitte militari, di Custoza e di Lissa che, con Novara, eran destinate a pesare assai duramente sulla riputazione internazionale del regno» FEDERICO CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Laterza, Bari 1965, p. 30 e seguenti.

⁽²⁰⁵⁾ FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Pasquale Sottocorno*, in *Scritti Letterarii*, Guigoni, Milano-Torino 1862, p. 295.

⁽²⁰⁶⁾ PASQUALE VILLARI, *Di chi è la colpa? O sia la pace e la guerra*, «Il Politecnico», settembre '66; poi raccolto nelle *Lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*. Si cita dall'edizione Guida, Napoli 1979, p. 107.

Ed ecco, la giovane narrativa offrirci il quadro del nostro Risorgimento affidandosi alle tonalità dimesse e ai colori smorzati, in sintonia con i coevi pittori macchiaioli, che raffiguravano poveri militi a cavallo in un'atmosfera di stanchezza antieroica.

Un'avvertenza preliminare è tuttavia necessaria: per quanto amareggiato e avvilito possa essere lo sguardo gettato sul processo risorgimentale appena concluso, nessun atteggiamento nihilista giunge a inficiarne il valore di progresso: la narrativa del primo ventennio unitario non solo non conosce il disinganno acre che pervade i «romanzi antistorici» di De Roberto o di Pirandello, ma rifiuta anche di elaborare il «mito del Risorgimento tradito» che, secondo uno studio della Briganti⁽²⁰⁷⁾, informa la letteratura d'argomento «parlamentare» di questo periodo. Proprio la rivisitazione sconfortata delle battaglie perdute esalta per contrasto l'esito finale del moto, sottolineandone debolezze e fragilità, senza mai negarne, però, il significato positivo e l'importanza dei risultati.

A darcene testimonianza esemplare è il movimento artistico che inaugura la letteratura dell'Italia unita: la Scapigliatura. Anche in questa prospettiva, gli autori della bohème milanese appaiono gli interpreti crucciosi dell'opinione pubblica più moderna del paese: le loro opere illustrano le consapevolezze inquiete di una borghesia produttiva che, pur ricavando slancio dalla conquistata compagine unitaria, non si riconosce negli istituti centrali che il nuovo Stato si era dato e ne critica modi e tempi d'attuazione.

Basterebbe ricordare la virulenza del «ritratto del re, muso beatamente intontito, gonfio dalla lussuria» schizzato da Carlo Dossi in uno dei raccontini inseriti della *Vita di Alberto Pisani*⁽²⁰⁸⁾; ma pur senza arrivare allo sberleffo provocatorio, già la descrizione della nascita del protagonista, avvenuta sotto l'eco delle cannonate della rotta di Novara, ben chiarisce quanto valore simbolico l'autore attribuisca al ricordo della sconfitta:

Ma, no; non è ancora il nemico; una cinquantina invece di *nostri*, stracciati, infangati. Dio! Chi avrebbe in essi riconosciuto quegli arcigni *sott'ufficiali*, che scrupolosi contavano ogni mattina i bottoni della soldateria; o que' lucenti *sopra-ufficiali*, che si atteggiavano superbi e nelle sale e nei corsi? Passarono alla rinfusa, avviliti, volgendo sospettose occhiate al calesso. (p. 14, corsivi nel testo)

Su quel calesse stanno fuggendo la nonna e la madre di Albertino, che nasce di lì a poco, in coincidenza esatta, nel tempo del racconto, con la morte del padre ufficiale.

Assieme entrava quaggiù il nostro Alberto Pisani. Egli nasceva, giallo come un limone, tinto dalla paura della sua mamma, e, a pena salpato, pianse; forse perché sentiva di cominciare a morire, forse perché, miglia e miglia da lui, sull'orlo di un ruscelletto, giaceva intanto supino un uomo, toccato in fronte dal piombo, con le spalline strappate e le saccoccie rovescie. (*ibidem*)

Se Carlo Altoviti incominciava proprio quella sera a scrivere le sue *Confessioni*, e il "maestro" riconosciuto degli scapigliati, Giuseppe Rovani, chiudeva i suoi *Cento anni* sullo «spettacolo sublime e insieme angoscioso»⁽²⁰⁹⁾ della caduta di Venezia, la letteratura degli anni Sessanta e Settanta presceglie le giornate "infauste" del '49 per evocare i vagiti della prima

Nella Prefazione alla prima edizione delle *Lettere meridionali* (giugno 1878) Villari riconduce l'inizio della sua riflessione alla crisi di quegli anni: «Che l'edifizio da noi costruito fosse molto più debole di quel che credevamo, apparve assai chiaro nella guerra del 1866» (p. 21).

⁽²⁰⁷⁾ ALESSANDRA BRIGANTI, *E parlamento nel romanzo italiano del secondo ottocento*, Le Monnier, Firenze 1972. Sui romanzi di fine secolo cfr. VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

⁽²⁰⁸⁾ CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, Einaudi, Torino 1976, p. 120.

⁽²⁰⁹⁾ GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, Garzanti, Milano 1975, p. 1244.

generazione di figli della nuova Italia, e dipinge il clima di guerra con le note accorate di un espressionismo amaro:

Là in fondo, venti miglia da qui, case rubate, tralci schiantati, pozze di sàngue; là in fondo - o fraoline infelici! - migliaja di poveretti, temerari per la paura, incalzandosi, ammontonandosi, salgono un colle sotto la scaglia che spazza⁽²¹⁰⁾.

Analogo, sebbene diversamente declinato, è lo stato d'animo dei compagni d'arte di Dossi, quegli artisti scapigliati di cui Alberto Pisani voleva essere la controfigura dolentemente ironica: dal «disastro di Novara», questa l'espressione usata ancora da Rovani nell'epilogo dei *Cento anni* (p. 1245), si passa al «quadrato di Villafranca», dove i ventenni Arrigo Boito e Roberto Sacchetti, insieme col musicista Franco Faccio, combattono come volontari nelle file dei Cacciatori delle Alpi.

Il primo, in un biglietto indirizzato al fratello Camillo, sintetizza lo sbigottimento incredulo patito dai garibaldini: «Tutto faceva presagire l'inizio, l'avvento di grandi giornate. Ed ecco alle cinque del pomeriggio, la grave, la inattesa e sgomentevole notizia dell'armistizio. C'era stata Lissa il 20»⁽²¹¹⁾. Subito dopo quell'esperienza, Arrigo Boito stende *L'alfier nero*. Pubblicato nel 1867 sul prestigioso «Politecnico», il racconto descrive una partita a scacchi fra il bianco Anderssen e il nero Uncle Tom e le opposte strategie di gioco riflettono, accanto alle altre molteplici antitesi, anche lo scontro fra la tattica tradizionale dell'esercito regio e l'ardore appassionato dei volontari.

Era la minaccia della catapulta contro il muro del forte, della *carica* contro il *carré*; mano a mano che la parete mobile del bianco s'avanzava, il proiettile del nero si faceva più possente. I due eserciti erano completi uno di fronte all'altro; non mancava né un solo pezzo né una sola pedina, e codesta riserva d'ambe le parti era feroce⁽²¹²⁾.

Da una parte della scacchiera domina «l'ordine, quel primo elemento della forza», dall'altra «il disordine», solo apparentemente frutto di «inetta confusione»:

Quel disordine era fatto ad arte per nascondere l'agguato, le pedine fingevano la rotta per ingannare il nemico, i cavalli fingevano lo sgomento, il re fingeva la fuga. (*ibidem*)

Le metafore belliche, pur appropriate al gergo scacchistico, sono troppo insistenti per non caricarsi di ulteriori significati: il narratore dell'*Alfier nero* sollecitava il pubblico milanese, che leggeva il testo sulla rivista cui collaborava regolarmente Pasquale Villari, a tradurre la simbologia astratta del contrasto bianco-nero nelle forme di un antagonismo ben più drammaticamente attuale. Il sistema di gioco «infallibilmente sicuro» adottato dal presuntuoso Anderssen era destinato allo scacco perché, privo della «forza del coraggio e dell'ispirazione» (p. 411), che guidava invece le mosse dell'impetuoso Uncle Tom: così, sui campi di guerra, si erano fronteggiati la condotta fallimentare dell'esercito regolare e lo slancio ideale dei volontari garibaldini. Il conflitto del '66 è richiamato anche nella sequenza centrale di una novella di Praga, dal titolo molto "scapigliato", *Tre storie in una*, apparsa sul «Pungolo» nei primi mesi del 1869. Canoniche suonano le battute del dialogo che si svolge fra due amici, compagni d'armi e d'arte:

- Quindici giorni dopo [...] veniva dichiarata la guerra all'Austria ed io mi arruolavo nelle file dei volontari. Tu militasti pure sotto quella divisa e sai quanto peso di prosa abbia gettato la realtà di quella vita sull'entusiastica poesia con cui l'avevamo immaginata⁽²¹³⁾.

⁽²¹⁰⁾ CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 11.

⁽²¹¹⁾ Il biglietto è citato da PIERO NARDI, *Vita di Boito*, Mondadori, Milano 1942, p. 226.

⁽²¹²⁾ ARRIGO BOITO, *L'alfier nero*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Milano 1942, p. 405.

⁽²¹³⁾ EMILIO PRAGA, *Tre storie in una*, in *Novelle italiane. L'Ottocento*, Garzanti, Milano 1985, p. 337.

Torna esplicita la contrapposizione fra gli entusiasmi della «poesia» risorgimentale e la «nuda gretta gelida prosa» che pesa sul presente come «una cappa di piombo»: l'espressione questa volta è tratta da un articolo della «Riforma»⁽²¹⁴⁾, a testimonianza di una disposizione sentimentale e intellettuale molto diffusa. E tuttavia l'antitesi acquista connotazioni illuminanti per la storia dei letterati italiani se porghiamo attenzione agli stilemi e ai procedimenti attraverso cui quella scelta tematica si cala entro la compagine del testo narrativo: dall'analisi della dimensione propriamente letteraria meglio prende risalto l'atteggiamento serratamente critico, anche se mai demolitorio, che gli scrittori assunsero nei decenni immediatamente successivi alla proclamazione del Regno d'Italia.

Ciò che accomuna autori fra loro molto diversi, consentendoci di tracciare un quadro sintetico unitario, è innanzitutto un'opzione di genere: l'abbandono della tela ampia del romanzo a favore della misura breve del racconto.

Privilegiare la linearità compositiva della novella o l'andamento frammentario della narrazione a «scampoli» (Dossi) significava, per un verso, accantonare la «totalità estensiva degli oggetti» (Lukàcs) propria dell'opera romanzesca, specificamente dei componimenti «misti di storia e d'invenzione» d'epoca risorgimentale. Per l'altro verso, la scelta della misura breve consentiva di sostituire all'ottica del narratore onnisciente, che dall'alto tutto contempla, spiega e giudica, la visione ristretta di un io narrante interno, osservatore diretto e partecipe delle vicende occorse. Siamo all'elemento cruciale che caratterizza la produzione in prosa dell'Italia unita: il favore concesso a un punto di vista prossimo agli eventi affabulati, espressione di una sofferta soggettività testimoniale. Questa prospettiva "decentrata" e "di parte" offusca la rappresentazione complessiva dei fatti, preservando, nel contempo, dall'inclinazione al pessimismo globalmente antistorico degli autori di fine secolo. Certo, l'abbandono delle coordinate ampie del "genere anfibio" e il rifiuto dell'onniscienza intrusiva mettevano in crisi i canoni del realismo storico-psicologico e i dispositivi dialogici del patto narrativo cordialmente affabile, grandi conquiste del capolavoro manzoniano: ma questo e non altro era l'intento perseguito da chi si autoproclamava interprete autentico delle certezze perplesse della modernità.

Sia che scelgano l'angolo di focalizzazione intradiegetico del testimone-osservatore (Arrigo Boito, Dossi) sia che assumano le cadenze enunciative del narratore-protagonista (Camillo Boito, Praga), in sequenze narrative di primo o di secondo livello, gli autori scapigliati non si preoccupano di offrire al lettore le linee oggettive e complete del quadro generale; si concentrano su un particolare singolo, reso per lo più con ottica straniata. Esempio la tecnica con cui Camillo Boito trascrive le note del diario della contessa Livia, in cui sono rievocati i preparativi di guerra:

Garibaldi, con le sue orde di demoni rossi, voleva scannare tutti quelli che gli sarebbero capitati in mano: si presagiva un'ecatombe⁽²¹⁵⁾.

Ancora più provocatorie dovevano suonare per i lettori dell'Italia unita le battute scambiate fra la protagonista e il generale Hauptmann:

«Generale - mormorai - vengo a compiere un dovere di suddita fedele».

«La signora contessa è tedesca?»

«No, sono trentina».

«Ah, va bene» esclamò, guardandomi con una cert'aria di stupore e d'impazienza. (pp. 688-689)

La condanna dei comportamenti antinazionali assunti dall'aristocrazia austriacante del Lombardo-Veneto si fa tanto più acre quanto più distorto è il punto di vista: l'autore, trascrivendo direttamente, senza alcun commento, le pagine dello «scartafaccio segreto» di Livia Serpieri lascia

⁽²¹⁴⁾ L'articolo, *Il sentimento nazionale*, apparso il 25 giugno 1872, è ricordato da CHABOD, op. cit., p. 613.

⁽²¹⁵⁾ CAMILLO BOITO, *Senso in Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, to. I, p. 672.

al suo personaggio ogni responsabilità elocutiva e al lettore il compito di giudicarne la spavalderia vendicativa. Seppur critici sull'esito del processo risorgimentale, gli intellettuali organicamente borghesi del Nord non manifestano alcun moto di ammirazione nostalgica per i vecchi ceti nobiliari, cinici a tal punto da liquidare la morte di un giovane volontario nella guerra del '59 con questa «orazione funebre... - Gli sta bene -» (p. 663). In *Senso*, a sollecitare il rispetto del lettore è piuttosto il generale tedesco, pronto a riscattare l'onore dei militari, assieme all'«ufficiale Boemo» che sputa in faccia alla contessa Livia dopo la delazione.

La novella di Camillo Boito chiarisce bene anche la funzionalità di un elemento compositivo che, in connessione con la scelta di privilegiare la focalizzazione ristretta, orienta implicitamente, ma non troppo, la declinazione ideologica del testo: la cancellazione dell'impatto frontale con il nemico. Nel racconto delle battaglie perdute la rappresentazione non solo evita le scene melodrammatiche dei cozzi violenti ma sfuma o allontana la presenza stessa delle truppe austriache. Se non sono semplici ombre sullo sfondo, voci che risuonano da lontano, gli avversari hanno una fisionomia nobile e orgogliosamente altera, come il generale Hauptmann. Nelle altre opere, lo scontro o è assente, come in *Dossi*, dove i nostri sono colti durante la fuga, o è tutto interno alle file "italiane", tra ufficiali e soldati semplici, fra esercito regolare e truppe volontarie. Proprio perché la nascita della nazione era considerata una necessità storica irrinunciabile che imponeva la cacciata dello straniero, nessun sentimento di rivalse, nessun accanimento "nazionalistico" intorbida la descrizione delle campagne militari.

In questo scenario, l'acme della spudoratezza è raggiunta da un autore che, pur estraneo al gruppo dei bohémien ambrosiani, con essi si confronta e dai loro testi attinge motivi di suggestione polemica. In *Partenza e ritorno. Ricordi del 1866*, De Amicis giunge ad affermare: «Amo anche gli Austriaci, cara madre! Tirerò a freddarne molti; ma li amo, [...] Morte agli Austriaci, ma viva anche loro!»⁽²¹⁶⁾. L'analisi dei «bozzetti di vita militare», questo il primo titolo della fortunata opera deamicisiana, aiuta, contrastivamente, a dare spessore al quadro postunitario dei racconti di guerra.

Ricavati i materiali narrativi dall'esperienza accumulata nella campagna del '66, l'autore di *Cuore* compone un'opera di *fiction* memoriale avvalendosi di una somma di artifici retorici-stilistici di efficacia sicura: l'affresco degli eventi bellici, dettato da una cultura opposta alle idee dei ribelli scapigliati, è nondimeno condotto nel rispetto della focalizzazione interna e con il medesimo gusto delle strutture ad incastro.

In *Quel giorno*, la narrazione dello scontro con gli Austriaci a Villafranca conferma la tendenza comune ad annebbiare la descrizione dell'urto diretto e frontale:

Dove siamo? dov'è il nemico? Che cosa si fa? Oh che fumo! Il battaglione è tutto sparpagliato. [...] dove si va? Per dove si passa? Non si vede nulla. (p. 210)

Mentre *Partenza e ritorno* esibisce, alla maniera di Praga e compagni, un doppio livello di narrazione: il narratore finge di ricopiare, con «discrezione», alcune pagine del «libro dei ricordi» e le numerose lettere che un certo Alberto scrive alla madre fra aprile e dicembre del 1866. L'ottica testimoniale delinea una strategia militare non certo esaltante, anche se i commenti materni, che interrompono i «ricordi» con notazioni d'indole spudoratamente "intima" e "domestica", leniscono le note di delusione pubblica:

È una tristezza, è un dolore questo continuo attraversare villaggi e città, in mezzo a due ali di popolo immobile, muto, freddo, che ci guarda con gli occhi stralunati come se fossimo un esercito sconosciuto. (p. 427)

Sono state quattro marcie mal fatte e quattro schioppettate mal tirate. (p. 443)

⁽²¹⁶⁾ EDMONDO DE AMICIS, *La vita militare*; si cita dall'edizione «riveduta e completamente rifulsa» Treves, Milano 1880, p. 399.

E in piena sintonia con le scelte dei narratori postunitari, al centro di *Partenza e ritorno* è posto il resoconto di una battaglia perduta, naturalmente Custoza. Anche in questo caso la descrizione è condotta con prospettiva ristretta da un osservatore poco affidabile: rievoca lo scontro un «luogotenente dei granatieri, lombardo, che s'è preso una baionettata nel petto».

Mi ricordo di poco, [...] mi ricordo come di un sogno, d'aver veduto quattro o cinque ceffi orrendamente stravolti correre contro di noi mandando un urlo prolungato, e uno di essi mi guardava. Ho sempre presenti quei due occhi spalancati e la punta di quella baionetta; era un uomo alto, nero, con due gran baffi. In che modo sia riuscito a ferirmi non mi sovvegno. (p. 435)

Infine, l'epilogo, *Una morte sul campo* mette in scena la sconfitta per eccellenza, la rotta più grave:

... entravano sul fare della sera, in Chivasso, i cannonieri d'una batteria dell'esercito piemontese, quindici giorni dopo la battaglia di Novara. (p. 454)

A parlare questa volta è un colonnello di batteria che, al cospetto di un padre vecchio e malato, esalta, con parole commosse, l'eroismo strenuo dimostrato dal suo giovane figlio, morto abbracciando il cannone: «I due soldati lo alzarono fino al cannone, egli lo recinse colle braccia, vi si serrò sopra col petto, mandò un grido e... morì» (p. 467).

Non stupisce che a fronteggiare un simile pathos patriottico, il più ribelle degli scapigliati adibisca tutto il suo furore antimilitaresco: quando Tarchetti pubblica presso Treves (1869) *Una nobile follia (Drammi di vita militare)*, la prefazione rende omaggio all'Hugo dei *Miserabili* e attacca il «giovane autore (che) uscito da un'Accademia militare ha parlato dell'esercito, come un collegiale uscito di ginnasio potrebbe parlare degli uomini e della società che non ha ancora conosciuto»⁽²¹⁷⁾.

Al di là della polemica letteraria e ideologica con De Amicis e del reticolo fitto di possibili confronti intertestuali⁽²¹⁸⁾, il libro dedicato alla funesta storia di Vincenzo D. denuncia, conclusivamente, lo strabismo che i narratori appartenenti alla «generazione crucciosa»⁽²¹⁹⁾ adottano nell'allestimento di sequenze belliche.

Uscito all'indomani della terza guerra di indipendenza, il primo volume della serie intitolata *Drammi della vita militare* colloca il tempo del discorso in coincidenza esatta con lo scoppio del conflitto («Incominciavasi allora a buccinare della guerra» p. 173) e pone al centro della narrazione la battaglia della Cernaia.

Nell'ambiente della bohème ambrosiana è una scelta apparentemente controcorrente: non solo Tarchetti opta per la tela larga del romanzo - l'etichetta di genere è ribadita più volte e con energia nella prefazione - tralasciando la misura breve del racconto, ma l'opera rievoca la spedizione italiana in Crimea, il capolavoro diplomatico del Risorgimento, e il combattimento rappresentato si conclude con un esito felice "per i nostri". In realtà l'eccezione, anche in questo caso, conferma la regola. E non solo per il profilo annesso con cui l'avversario entra in scena:

⁽²¹⁷⁾ Si cita dall'edizione a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Cappelli, Bologna 1979, p. 23. L'opera era uscita a puntate sul «Sole» di Milano dal 12 novembre 1866 al 27 marzo 1867 con il titolo *Drammi della vita militare. Vincenzo D+++*. Un'analisi delle ragioni letterarie e culturali che oppongono i due autori si trova nel saggio di FRANCESCO MATTESINI, *Tarchetti e De Amicis: ragioni e significato di una polemica*, in *Atti del Convegno Iginio Ugo Tarchetti e la Scapigliatura* a cura di Franco Contorbia, Comune di S. Salvatore Monferrato 1977.

⁽²¹⁸⁾ Concordiamo con il suggerimento critico di Guglielminetti di evitare confronti puntuali fra l'opera tarchettiana e le sequenze degli scontri presenti nei capolavori di Tolstoj e di Victor Hugo. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il sociale, l'umoristico, il fantastico ed altro nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*, in *Atti del Convegno Iginio Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, cit., pp. 32-33.

⁽²¹⁹⁾ EMILIO PRAGA-ROBERTO SACCHETTI, *Memorie del presbiterio. Scene di provincia*, a cura di Giuseppe Zaccaria, Einaudi, Torino 1977, p. 122.

Il giorno incomincia a spuntare, ma una nebbia pesante e profonda, resa più fitta dal fumo, discende improvvisamente nella valle, e avvolge e nasconde l'uno all'altro i due eserciti. Si combatte nell'oscurità. (p.112)

Nonostante la struttura ampia, sorretta da intenti ambiziosi, anche il narratore della *Nobile follia* non accenna mai alle questioni storico-politiche aperte dall'intervento voluto da Cavour o alle discussioni interne che seguirono tale decisione né fa alcun riferimento al quadro delle forze internazionali: nulla svia il rigore unilaterale della requisitoria antimilitarista. Ma è proprio questo il punto di maggior debolezza dell'intero libro, pamphlet più che romanzo. Il furore della polemica antistituzionale e antimonarchica, che rese questo testo il manifesto ideologico della Scapigliatura democratica, annulla ogni traccia di pluridiscorsività espressiva o di pluridimensionalità compositiva⁽²²⁰⁾. L'ordine franto dei vari racconti inseriti qui non produce spostamenti del punto di vista, né determina alcun gioco prospettico: corrobora solo il pathos acceso di una narrazione dai toni tenuti sempre sul registro alto. Il lungo episodio della battaglia della Cernaia, rievocato da un Vincenzo D., omonimo del protagonista e narratore di terzo grado, presenta così una grave incongruenza: l'osservatorio è interno, poiché la voce narrante appartiene a un testimone dell'evento, ma il resoconto è in realtà affidato alla tradizionale ottica onnisciente, che spazia sull'orizzonte intero, prima descrivendo le posizioni iniziali dei due eserciti e le loro mosse, poi magnificando lo scatenamento della violenza sia delle azioni umane sia delle forze naturali - la «tempesta di mare e di terra» che precede lo scontro (p. 102). Nel ricordo evidente di un episodio truce della *Battaglia di Benevento* del Guerrazzi⁽²²¹⁾, la sequenza mostra l'enfasi morbosamente melodrammatica di cui continuava a peccare l'estremismo radicale:

- Alcuni di loro, così abbracciati, si vedono, si riconoscono, si guardano coll'occhio torvo e feroce, si contemplanò colla gioia rabbiosa della fiera, e tuttavia non si abbandonano; spariscono tra i vortici inesorabili delle onde, confusi in un amplesso disperato e orribile. (pp. 113-114)

Lungi dall'assurgere a modello «eretico» della mitologia risorgimentale⁽²²²⁾, *Una nobile follia* ribalta l'«epopea di sangue» (p. 119) in un trionfo di orrore macabro.

Qui l'orrore della strage diventa inenarrabile; la battaglia ha raggiunta la grande catastrofe, la disperazione porge quell'intrepidezza che non aveva dato il valore; non è più una lotta di uomini, ma di jene. (p. 117)

Il rifiuto tormentato opposto al paradigma narrativo inscritto nei *Promessi Sposi* non alimentò negli autori scapigliati l'energia necessaria per sperimentare, entro la compagine polifonica e stereoscopica del romanzo, moduli alternativi efficacemente inediti: in terra lombarda, in questi decenni non c'è alcuna opera di vasto impianto capace di rappresentare gli eventi della stagione risorgimentale. Anche *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) di Cletto Arrighi, libro certamente utile per la definizione del clima bohémien, poco o nulla ci dice del moto mazziniano del 1853, richiamato nel titolo ma ridotto nella trama a motivo subalterno dell'intrigo amoroso.

Un solo romanzo, scritto da un letterato vicino al gruppo di Praga e Boito, delinea con i toni del realismo storico-politico una fase cruciale del processo unitario: *Entusiasmi*, del piemontese

⁽²²⁰⁾ ILARIA CROTTI e RICCIARDA RICORDA, *Scapigliatura e dintorni in L'Ottocento, Storia letteraria d'Italia*, a cura di Armando Balduino, Piccin Vallardi, Padova 1992.

⁽²²¹⁾ Tarchetti definisce l'autore livornese «uno dei "geni fatali" della nostra letteratura, che occupa un posto a sé... per la singolarità e maestà del suo stile, per l'originalità dei suoi concetti, per la potenza smisurata del suo ingegno», nell'articolo *Idee minime sul romanzo* pubblicato sulla «Rivista minima» nell'ottobre 1865.

⁽²²²⁾ STEFANO JACOMUZZI, *L'epica «negativa» di Tarchetti: la battaglia della Cernaia*, in *Atti del Convegno Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, cit. Diverso il giudizio di Barberi Squarotti nella *Presentazione* al romanzo, op. cit.

Roberto Sacchetti. Uscito postumo nel 1881⁽²²³⁾, ormai in piena stagione verista, il libro non ebbe alcuna risonanza e ancora oggi, nonostante gli apprezzamenti di Croce e Contini, non gode dell'attenzione critica che pure meriterebbe⁽²²⁴⁾. Come il titolo esibisce, l'opera vuol mettere in scena l'impeto trascinatore che, in nome dell'utopia neoguelfa di Pio IX, rese i giovani di più diversa provenienza protagonisti attivi delle Cinque Giornate milanesi.

Strutturato inizialmente sul tipico tema «scapigliato» dell'educazione sentimentale e intellettuale del pittore Guido, cultore del «triplice ideale della sua generazione: l'arte, la donna, la patria» (p. 50), il romanzo acquista un andamento mosso e originale quando si concentra sulla rappresentazione della rivolta insurrezionale che infiammò la Milano del Quarantotto. Ma, ancora una volta, è il racconto delle battaglie perdute a costituire il fulcro dinamico del testo. Mentre il resoconto della sommossa cittadina stempera la drammaticità degli eventi in un'atmosfera festevole, in cui dominano la spontaneità popolare e l'infervoramento religioso, le sequenze successive, dedicate alle spedizioni militari dei volontari contro le truppe di Radetzky, illuminano la fisionomia autentica dei protagonisti del moto, «visti non in una luce di mito ma perfino in quella dell'ambiguità, della colpa e della discordia»⁽²²⁵⁾. La narrazione ricava slancio dallo scontro fra la serietà di impegno del borghese architetto Fontana, arruolatosi nei Cacciatori delle Alpi ma tetramente convinto che «ogni mossa autonoma dei corpi volontari non può avere alcun successo» (p. 404), le idealità fumose e velleitarie del filosofo Loredan, -«Una rivoluzione, rammentatevi bene, è sempre lo svolgimento di un principio» (p. 364)-, e la fede autonomista del vecchio generale napoleonico Oggiono, pronto a imprecare contro la «vergognosa ritirata dell'esercito sardo» (p. 403).

La battaglia di Santa Lucia, raffigurata alla luce dell'esperienza diretta di Sacchetti nella campagna del '66, diventa così il momento della verità che mette alla prova sia la credibilità dei progetti politico-ideologici sia genuinità dei sentimenti privati (Guido abbandona il reggimento, roso dalla gelosia per la moglie, l'attrice Desolina). Relegate, come sempre, sullo sfondo le truppe nemiche («Sulle alture di Soprapponte apparivano gli Austriaci. Allora un colpo di cannone...» p. 412), il narratore segue con partecipazione distaccata mosse e comportamenti dei protagonisti e grazie a un angolo visuale prossimo alle file dei volontari, ricava dalla sconfitta un giudizio storico netto. L'episodio si chiude sul dialogo fra due combattenti lombardi, l'intrepido incisore Gaetano e l'amareggiato architetto Fontana:

- Noi tre restiamo qui a provare l'inutilità dei volontari. Sentite, io vi giuro che non farò parte mai più di questa mala semenza -.
- Perdoni, colonnello, - rispose Gaetano, - io che n'ho visti tanti cadermi al fianco, posso dirle che a questa semenza per diventar buona non manca che una cosa: la disciplina degli ufficiali -.
- Ed è ciò che non avrà mai -. (p. 418)

A vent'anni esatti di distanza dalla proclamazione del Regno d'Italia, sempre più chiara appare la debolezza dell'assetto istituzionale: e i letterati, anche i più fervidi sostenitori del processo

⁽²²³⁾ Il romanzo uscì da Treves nel luglio 1881, accompagnato da un'Avvertenza degli Editori: «All'ora della sua morte noi avevamo nelle mani il manoscritto di un suo nuovo romanzo, l'ultimo, ahimè!, intitolato *Entusiasmi*. Egli aveva riveduto diligentemente il manoscritto; ma non potè correggerne le bozze» (p. XI). Il romanzo è stato ripubblicato da Garzanti nel 1948, con una prefazione di BENEDETTO CROCE; le citazioni sono tratte da questa edizione.

⁽²²⁴⁾ «Un piemontese e garibaldino che reagisca con disposizione flaubertiana (per quanto balzacchiana sia l'ambizione di esaurire la "totalità" d'un mondo) su un ambiente risorgimentale, ecco uno spettacolo che val la pena d'essere contemplato». GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione* (1943) ai *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Einaudi, Torino 1992, p. 33. Gli dedica un saggio interessante GIUSEPPE ZACCARIA, *Roberto Sacchetti: la lezione della storia*, in *Tra storia e ironia*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1981.

⁽²²⁵⁾ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione ai Racconti della Scapigliatura piemontese*, cit., p. 33.

unitario, ricorrono al racconto delle battaglie perdute per interrogarsi sulle responsabilità dei governanti incapaci, al pari degli ufficiali, di rendere buona la «semenza» dei governati.

Cartina di tornasole per tutte le questioni irrisolte, la conduzione deludente della terza guerra d'indipendenza continua a turbare le coscienze degli intellettuali: arricchita dai nuovi fermenti del realismo oggettivo, la lezione scapigliata non si disperde, e fruttifica nelle opere della stagione successiva⁽²²⁶⁾. Il criticismo problematico implicito nell'ottica straniata, che chiede al lettore non l'indignazione fremente ma un atteggiamento consapevolmente vigile, è a fondamento di un racconto verghiano al cui centro risalta una battaglia persa, ed è ancora una volta, ossessivamente, Custoza: *Camerati*.

In questa novella splendida, l'unica della raccolta *Per le vie* che non rinserra tutta la vicenda in ambito milanese, lo scrittore catanese s'avvale con coerenza implacabile del canone verista dell'impersonalità per conferire al resoconto di una sconfitta militare un significato di denuncia politico-sociale. I protagonisti, i «camerati» del titolo, sono i rappresentanti tipici dell'Italia unita: il nordico Gallorini, il baldanzoso Lucchese e il meridionale Malerba. Insieme combattono sui campi della terza guerra d'indipendenza. Come nei racconti precedenti, anche qui il narratore non focalizza la rappresentazione sullo scontro con i «Tedeschi», come li appella sempre il contadino siciliano: dei nemici si sente il rimbombo lontano dell'artiglieria, confuso magari con il «mormorio del fiume», e il momento dell'impatto è reso con la tecnica del montaggio metonimico che seleziona i singoli dettagli. A imprimere ritmo alla novella è un'altra opposizione, ben più cruciale: quella fra tempo della guerra e tempo della pace, fra la stagione di lotta per formare la nazione una e indipendente, e il periodo successivo dell'Unità raggiunta. Rigorosissimo nell'adesione all'oggettivismo impersonale - il punto di vista adottato è quello "basso" dei tre camerati -, il racconto verghiano è abilmente costruito: a un prologo, ambientato a Milano pochi mesi prima dello scoppio del conflitto, corrisponde un epilogo, localizzato qualche anno dopo in terra di Sicilia; al centro la scena della battaglia, in cui spicca l'eroismo del «grullo» Malerba, pronto non solo a proteggere il suo capitano ma a vantare orgogliosamente il suo «mestiere» di soldato.

Il tenente faceva anche lui alle fucilate come un semplice soldato, e bisognò correre a dargli una mano, Malerba dicendo ad ogni colpo: - lasciate fare a me che è il mio mestiere! - [...]

Erano circa le 4, più di otto ore che stavano in quella caldura colla bocca arsa di polvere. Però Malerba ci aveva preso gusto e domandava: - Ora che si fa? -⁽²²⁷⁾

Lungi dall'essere la palinodia delle note mitico-leggendarie con cui in *Fantasticherie* e nei *Malavoglia* veniva rievocata un'altra sconfitta cocente, quella di Lissa, *Camerati* esalta la partecipazione attiva delle genti meridionali alla costruzione dello Stato nazionale: la fierezza spontanea con cui Malerba difende il suo ufficiale è risposta indiretta ma risoluta al cinismo grezzo dei tanti Don Silvestro che riducevano la resistenza impavida dei «ragazzi» periti nel disastro navale della «Palestro» a una scelta obbligata.

- Poveracci, non ci hanno colpa. Devono farlo per forza, perchè dietro ogni soldato ci sta un caporale col fucile carico e non ha a far altro che star a vedere se il soldato vuol scappare e se il soldato vuol scappare il caporale gli tira addosso peggio di un beccafico-⁽²²⁸⁾.

Malerba, «pratico» delle condizioni dei campi, capace di leggere l'ora nel firmamento, nulla capisce di strategie belliche e non riconosce, nel drappello dei generali, il Re per il quale combatte:

⁽²²⁶⁾ Una linea di continuità fra il Sacchetti di *Entusiasmi* e il Verga milanese è indicata nelle pagine sempre stimolanti di ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero*, Nistri Lischi, Pisa n. ed. 1978, pp. 306-309. Lo stesso critico sottolinea la centralità che la riflessione sulla guerra del '66 assume nell'intero «ciclo dei Vinti».

⁽²²⁷⁾ GIOVANNI VERGA, *Per le vie* in *Opere* a cura di Gino Tellini, Mursia, Milano 1988, p. 744.

⁽²²⁸⁾ GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, in *Opere*, cit., p. 492.

eppure nel momento dell'urto violento non solo non scappa, ma, sostituendosi al suo capitano, si comporta da «eroe qualificato»⁽²²⁹⁾. Il contadino siciliano, tuttavia, poco o nulla ha da spartire con Fabrizio Del Dongo. Il confronto, ormai canonico, fra la novella verghiana e le pagine della *Chartreuse* dedicate a Waterloo⁽²³⁰⁾, è pertinente solo in nome dell'adozione di un medesimo punto di vista decentrato, non onnisciente. La focalizzazione "d'en bas" sottolinea, nondimeno, l'abisso che separa l'ottica colta del protagonista stendhaliano, a cui l'accoglienza benevola e «il buon viso» degli ussari rammentano la «nobile amicizia degli eroi del Tasso e dell'Ariosto», dall'ingenuità «sciocca» di Malerba, tanto più coraggioso quanto più sprovvéduto. Nell'epilogo poi, a Gallorini, diventato apostolo d'una fede socialisteggiante, il vecchio camerata appare sprofondato nell'ignoranza atavica, nel disinteresse brutto per la cosa pubblica. In realtà Malerba, personaggio affatto "piatto", non cambia mai fisionomia o atteggiamenti: né prima, nel momento della lotta, né dopo tornato ai suoi campi. Come ogni pastore o minatore di Sicilia, continua semplicemente a svolgere il suo «mestiere»: ad essere mutato, nel frattempo, è il rapporto fra l'istituzione statuale e il cittadino.

Il testo dell'83, anche grazie all'uso di uno straniamento coerentissimo, corrobora l'interpretazione verghiana del Risorgimento: i ceti subalterni delle regioni meridionali, che hanno fatto la loro parte, e bene, nel momento "poetico" della guerra, che hanno cooperato validamente a costruire lo Stato unitario, in questo stesso Stato ora, nella stagione "prosaica" della pace, non godono di alcun nuovo diritto, non hanno ottenuto alcun riconoscimento che li renda partecipi della comune vita nazionale. L'eroe di *Camerati*, dopo aver assolto il suo «mestiere» di soldato, non può far altro che ritornare ai lavori campestri, dedicandosi ai seminati e al tetto della stalla: il processo unitario ha sì rivoluzionato l'assetto politico-istituzionale della penisola, ma in nulla ha trasformato i rapporti economici-sociali dei suoi abitanti, massime nel Mezzogiorno. Il prologo non si oppone all'epilogo per riformulare la scontata antitesi Nord-Sud, città-campagna; tutte le parti della novella si integrano nel pressante richiamo alla classe dirigente borghese della "capitale morale" a non rigettare nella «preistoria» quelle forze popolari al cui fianco aveva combattuto nelle giornate fauste e infauste dell'ormai lontano Risorgimento.

⁽²²⁹⁾ NEURO BONIFAZI, *L'alibi del realismo*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 78.

⁽²³⁰⁾ Proposto da LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Arrigo Beyle milanese* (Sansoni, Firenze 1942), il confronto apre la Prefazione, *O Come? O Come?*, di EDOARDO SANGUINETI a GIOVANNI VERGA, *Racconti Milanese*, Cappelli, Bologna 1979.

*La letteratura del positivismo
nella «capitale morale»*

Dopo il successo clamoroso di *Storia di una capinera*, Verga lascia Firenze per trasferirsi a Milano: a orientare la scelta non è solo il desiderio di partecipare al clima fervido della Scapigliatura ma la determinazione ferma di entrare nel sistema editoriale all'avanguardia del paese. E le trattative fitte con Emilio Treves ben testimoniano la consapevolezza verghiana della cogenza con cui la ragione economica comincia a governare anche il mercato delle lettere: il contratto per la stampa della nuova opera, *Eva*, prevede, infatti, la cessione gratuita dei diritti del precedente fortunato romanzo, che verrà ripubblicato a puntate sull'«Illustrazione popolare», e l'assicurazione d'impegno per la produzione futura. Le «tribolate», ma non inutili, discussioni sul «ciclo dei vinti», prefazione dei *Malavoglia* compresa, hanno radici in questa prima stagione di confronto serrato⁽²³¹⁾.

La forza attrattiva dell'impresa trevesiana, collocata nella centrale via Palermo, a due passi dal bastione di Monforte, a cui Verga dedica la novella iniziale di *Per le vie* (1883), derivava dalla lungimiranza con cui l'editore triestino, ormai naturalizzato milanese, sapeva interpretare e orientare i processi di ammodernamento che in questo scorcio di secolo investivano l'ordine dei libri: se prima «la letteratura si dirigeva ad un pubblico ristretto», ora «il letterato scrive per il gran pubblico, il tipografo e l'editore non aspettano le munificenze che del pubblico»⁽²³²⁾.

Infranta la coesione elitaria della comunità degli intenditori, spetta all'azione mediatrice dell'azienda editoriale cogliere tutte le opportunità per far incontrare le offerte d'autore con le domande dei destinatari, anche le più elementari e le meno raffinate. A dare conto di questa abilità promotrice, più che allineare una sfilza interminabile di nomi o opere, basta ricordare la pertinacia maieutica di chi volle il primo bestseller nazionale. È Emilio a confortare e sollecitare De Amicis, già "suo" autore di successo con i bozzetti della *Vita militare*, affinché scriva un'opera elettivamente destinata ai giovani lettori: e *Cuore* (1886) in soli due anni accumula ben settanta ristampe (e in un lustro arriva alla 112^a).

Ovviamente, ad animare il clima di fervore alacre della città non è solo l'impresa dell'«autorevole gobbo intelligentissimo» - per usare la definizione perfidamente ammirativa di Marinetti⁽²³³⁾ -; nel primo ventennio postunitario, è l'intero sistema editoriale milanese a oltrepassare i limiti della fase artigianale e rafforzare le strutture di un'economia ormai risolutamente avviata sulla strada della produzione industriale⁽²³⁴⁾. In una nazione che continua ad essere afflitta da un tasso di analfabetismo gravissimo, in cui i processi di scolarizzazione procedono con lentezza esasperante, in mezzo ad ostacoli spesso insormontabili, Milano si candida ad assolvere il ruolo ambizioso di «Lipsia italiana»⁽²³⁵⁾, contando su un reticolo produttivo e distributivo al cui centro sveltano, con funzione irradiatrice, imprese già prestigiose.

Nel declino del secolo che aveva visto trionfare il melodramma verdiano, il «colosso Ricordi» conosce una fase di ulteriore espansione: l'apertura di numerose succursali - nel 1878 a Londra,

⁽²³¹⁾ Per i rapporti di Verga con Treves, GINO RAYA, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986.

⁽²³²⁾ EMILIO TREVES, *Mostra industriale milanese dell'arte tipografica e affini*, in «Bibliografia italiana» XIII (1879), 15, p. 6.

⁽²³³⁾ Il ritratto di Emilio Treves si legge in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1969, p. 34

⁽²³⁴⁾ Dall'Inchiesta Ottino del 1875: «Erano attive nella provincia di Milano 70 tipografie con 130 torchi a macchina, 178 torchi a mano e 1622 operai». Di queste «officine delle letterature» ben sessanta avevano sede entro la cerchia dei navigli. GIUSEPPE OTTINO, *La stampa periodica. Il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Brigola, Milano 1875, p. 59.

⁽²³⁵⁾ Cfr. AA.VV., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, Firenze 1997.

nell'88 a Parigi - si accompagna all'acquisizione della Guidi fiorentina e soprattutto della temuta rivale Lucca. Lo stabilimento modello, con duecento operai e macchinari d'alta tecnologia, inaugurato nel 1884, accoglie pochi anni dopo sia la sede delle Officine grafiche sia la sezione «stampa e manifesti», entrambe destinate a giocare un ruolo di primo piano nella cartellonistica novecentesca.

Sonzogno, per parte sua, rafforza la supremazia conquistata nell'area politica democratico-radicalista, rispondendo ai bisogni di conoscenza e ricreazione fantastica della piccola e media borghesia, cui sono destinati le dispense periodiche e gli agili libri delle collane popolari, dal prezzo ridotto, dalla tipologia di genere la più variegata e dalla tiratura, per allora, stratosferica: alla «Biblioteca Romantica», nelle tre sottosezioni - Economica (1 lira al volume), Illustrata (da 1 a 6 lire) e Tascabile (50 centesimi) - che diffonde i feuilletons di maggior successo (da Dumas a Verne, da Montépin a Sue a Ponson du Terrail) si affianca, nel 1873, la «Biblioteca del popolo» e, nel 1882, la «Biblioteca Universale», ideata con lo scopo annunciato di rendere accessibili a tutti «i capolavori» romanzeschi di un catalogo appunto universale. L'incremento delle vendite di giornali e periodici si appoggia all'idea semplice ma geniale dei concorsi a premi e trova ulteriore impulso grazie alla promozione a largo raggio effettuata con moderni bollettini pubblicitari:

Giganteggia una macchina fra due epoche dell'umanità: è il torchio a stampa. [...] lo spirito s'è a poco a poco insinuato nella massa e l'ha vivificata: la stampa ha aperto a tutti le fonti del sapere [...] ed ecco sorgere la Biblioteca del popolo, a 15 cent., che raccoglie in 64 pagine le cose indispensabili, le utili, le piacevoli, la scienza e le arti: una vera enciclopedia moderna⁽²³⁶⁾.

Intorno ai nomi celebri, si dispone la galassia pulviscolare delle diverse sigle editoriali: a quelle tradizionali, pronte ad aggiornarsi sfruttando con tempestività i filoni "scientifici" cari alla cultura positivista (Vallardi, Giacomo Agnelli, Brigola), si aggiungono le antiche librerie, come Dumolard o Galli, che, trasformatesi in case produttrici, si ritagliano specifiche nicchie di mercato: la prima si rivolge alle cerchie dei lettori interessati alla saggistica in voga (nella «Biblioteca scientifica internazionale» escono Spencer, Huxley, Lombroso, Morselli); mentre Galli punta sulla più recente narrativa italiana (Neera, De Marchi, De Roberto, Tronconi, Fogazzaro) componendo un ricco catalogo, che poi confluirà a fine secolo (1897) nella fortunata Baldini & Castoldi.

Talvolta il percorso, almeno in apparenza, è più tortuoso: Ferdinando Garbini, accanto a testi "impegnati"⁽²³⁷⁾, scopre e lancia la produzione di libri e riviste "rosa", diventando in pochi anni la «prima casa italiana di giornali illustrati per la famiglia e di mode». Grazie al successo del mensile «Il Bazar», inaugurato nel 1865 e del settimanale «Il Monitore della moda» (1868) che proseguono le pubblicazioni fino allo scoppio della prima guerra mondiale (chiusero nel 1915), l'intraprendente editore acquista nel 1871 un proprio stabilimento tipografico da cui esce un'offerta differenziata ma sempre ben mirata: da una parte, la riproposta dei classici d'età risorgimentale, aggiornati nell'apparato iconografico - «Romanzi italiani illustrati da artisti italiani» e «Walter Scott illustrato» - dall'altra, lo sfruttamento del filone femminile della divulgazione di usi e riti mondani: *Il galateo*

⁽²³⁶⁾ Dal Bollettino bibliografico illustrato dello Stabilimento Sonzogno, a. I, n. 1, 1883. Sulla casa editrice Sonzogno cfr. LAURA BARILE, *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in AA. VV., *L'editoria italiana fra Otto e Novecento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Edizioni Analisi, Bologna 1986. Un raffronto attento e puntuale fra i cataloghi Sonzogno e Treves, nel decennio 1881-1891, in GIUSEPPE ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Editions Slatkine, Gèneve-Paris 1984.

⁽²³⁷⁾ Nel 1875 pubblica di Antonio Ghisleri, il fondatore del «Preludio», *Scintille*, un opuscolo che oltre il dibattito culturale tratta questioni politiche e sociali. Nell'area "rosa", oltre a «Il Bazar» escono «La Gran moda» (1887-1915) «Giornale per le modiste» (1877-1893), «Il piccolo corriere» (1868-1915) e «l'Emporio della ricamatrice» che fondato nel 1883 giunse fino al 1943. Cfr. FILIPPO MESSINA, *I periodici per la famiglia di Ferdinando Garbini*, in AA.VV., *Donna lombarda (1860-1945)* a cura di Ada Gigli Marchetti e Nanda Torcellan, Franco Angeli, Milano 1992. Sulle dinamiche giornalistiche ed editoriali della produzione rivolta alle lettrici cfr. il recente SILVIA FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda*, Franco Angeli, Milano 2002.

moderno. *Consigli morali ed istruttivi sul modo di condursi in società e in famiglia* (prima a puntate sul «Bazar» e nel 1872 in volume); *Il segreto per essere felici* (1874); i tre volumetti *Lezioni d'ago e di forbice*, *Guida a tutti i lavori di ricamo*, *Lavori di fantasia*, che raccolti insieme composero l'*Enciclopedia dei lavori femminili* (1872).

Intanto Milano diventa polo d'attrazione anche per personalità straniere, destinate ad incidere per lungo tempo sul tessuto intellettuale cittadino. Nel 1870, si trasferisce qui un colto librario svizzero: dai locali aperti nella centrale Galleria De Cristoforis, Hoepli inonda il paese con la profluvie dei «manuali» - il termine fu coniato dallo stesso Ulrico - dedicati ai settori professionali e specialistici del sapere tecnico-applicato⁽²³⁸⁾. Lo seguono, di lì a breve, due tedeschi, Heinrich Otto Sperling e Richard Kupfer che, concentrando l'interesse sulla produzione letteraria d'area mitteleuropea, inaugurano un filone culturale inedito per il pubblico italiano.

Ben comprensibile, allora, che appena giunto nella «città più città d'Italia» secondo la celebre definizione coniata in occasione dell'Esposizione del 1881⁽²³⁹⁾, Verga inviti il compaesano e sodale Capuana a raggiungerlo, per conoscere anch'egli le «misteriose ebbrezze del lavoro», la seduzione delle «larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie», persino i «triboli» di un percorso professionale in cui ormai «bisogna stare».

Capuana, che come l'amico aveva già soggiornato a Firenze, si lascia facilmente convincere: giunto a Milano nel 1877, diventa subito una delle firme autorevoli del «Corriere della Sera», assertore convinto della poetica del naturalismo francese e promotore infaticabile della narrativa verista. Durante questi anni di fervida polemica, combattuta con recensioni pugnaci, prefazioni e lettere dedicatorie, interventi martellanti - «conosce tutto, legge tutto; e se lo mettete sul discorso sa parlar di tutto e bene e profondamente»⁽²⁴⁰⁾ - l'autore di *Giacinta* affronta le questioni assillanti del rinnovamento letterario. L'attenzione per la cultura e produzione d'oltralpe, vanto ormai consolidato della civiltà ambrosiana, si fa stimolo prepotente per sconfiggere le posizioni retrograde della critica ufficiale e ribadire la «necessità» storica del romanzo, «l'unica opera d'arte affatto moderna». È ancora grazie al soggiorno milanese che Capuana comprende l'urgenza per gli scrittori italiani - «italiani di dopo il sessanta» - di riattivare il dialogo fiduciario con i lettori attratti dalla marea dilagante delle opere «infranciosate» e stanchi ormai dei motivi "archeologici" della militanza risorgimentale: a questo ben individuato «pubblico borghese» deve elettivamente rivolgersi la letteratura dei «documenti umani». Le opere, fondate sul binomio rigoroso arte-scienza e su un paradigma compositivo raffinatamente elaborato, si proponevano non solo di mostrare il volto sconosciuto di un paese «lontano» ma di provocare nella classe dirigente settentrionale moti di ripensamento etico e ideologico.

Si sa, poi, come andò a finire: se *I Malavoglia* (Treves 1881) hanno fatto «fiasco, fiasco clamoroso» - e l'affermazione sconsolata è dell'autore -, ancor peggio capita al grande affresco storico di De Roberto, quei *Viceré*, pubblicati nel 1894 dall'editore Galli, allora affatto negletti ed oggi apprezzati unicamente da un'élite arcicola.

Nondimeno, Capuana aveva visto giusto: il progetto di rivitalizzazione del sistema letterario, in cui l'autore di *Profili di donne* profuse le sue energie migliori, poteva partire solo dal

⁽²³⁸⁾ Il primo fu il *Manuale del tintore* di Roberto Giorgio Lepetit (1875); il bestseller della collana venne scritto, due anni dopo, da Giuseppe Colombo, *Manuale dell'ingegnere*. Al termine del primo lustro, nel 1880, la serie dei manuali annoverava già cinquantatré volumetti, destinati a crescere con moto esponenziale: «Un elenco completo dei Manuali pubblicati fino al 1894 comprendeva oltre trecento titoli, molti dei quali in più volumi» *Ulrico Hoepli 1847-1935 Editore e libraio*, a cura di Enrico Decleva, Hoepli, Milano 2001, p. 37.

⁽²³⁹⁾ GIOVANNI VERGA, *Milano e i suoi dintorni*, in AA.VV., *Milano 1881*, Ottino, Milano 1881.

⁽²⁴⁰⁾ ROBERTO SACCHETTI, *Vita letteraria*, in AA.VV., *Milano 1881*, op. cit., p. 454. Le raccolte dedicate agli *Studi sulla letteratura contemporanea*, 1^a e 2^a serie, pubblicate rispettivamente da Brigola (Milano 1880) e Giannotta (Catania 1882), sono entrambe frutto degli anni milanesi, i più fertili e proficui dell'intera attività letteraria e critica di Capuana.

riconoscimento dei processi di modernizzazione che investivano la «civiltà di Banche e di Imprese Industriali» (*Eva*), verso cui gli intellettuali meridionali nutrivano inclinazioni contrastanti, intrise di entusiasmo ingenuo e rivalsa aggressiva, appassionate complicità e disperati arroccamenti difensivi.

L'ombroso autore del *Mastro don Gesualdo* (Treves 1890), durante il soggiorno nella "capitale morale", si fa coinvolgere nella vivace vita mondana con la frequentazione assidua di caffè e di salotti alla moda, e non disdegna nemmeno, lui così restio a impegnarsi nelle battaglie collettive, di partecipare in prima persona alla costituzione della Società per la difesa dei diritti d'autore (la SIAE nasce nel 1882). Ma soprattutto si lascia contagiare dall'ambrosiana «febbre di fare»: è in questo ventennio che nascono tutti i capolavori veristi, dalle raccolte di novelle, *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*, *Per le vie*, ai grandi romanzi del ciclo dei vinti.

Troppo isolano per poter essere considerato milanese d'adozione, troppo fedele alla mentalità e ai valori della terra natale per decidere un trasloco definitivo (nel 1893 il ritorno triste e amareggiato a Catania), Verga nondimeno è irriducibilmente partecipe, meglio debitore, della cultura e del clima della città, le cui «attrattive sono nella vita gaia e operosa, nel risultato della sua attività industriale»⁽²⁴¹⁾. Milano induce la «febbre di fare» non tanto per gli incontri e scambi professionali con la schiera degli artisti che qui operano, quanto perché solo sullo sfondo dello scenario urbano-borghese lo spettacolo della «fiumana del progresso» sollecita la fantasia immaginosa di chi punta ad analizzarne, con un «angolo visuale» straniato e straniante, l'energia dirompente e inarrestabile. I prezzi, per l'osservatore che sta in prossimità della riva, attento a non lasciarsi travolgere, sono molto alti, al limite della sopportabilità: arduo sintonizzarsi con lo spirito di fattivo ottimismo che si respira nella «città grande», ancor più difficile acconsentire agli imperativi gravosi che l'adattamento impone. Se le fanciulle languono e periscono come i canarini in gabbia, per l'emigrato in cerca di lavoro l'approdo conclusivo è una gelida rotaia ferroviaria: il protagonista dell'*Ultima giornata* «guardava ogni cosa, ma non osava fermarsi; gli sembrava che lo cacciassero via, via, sempre via». E nondimeno, solo l'attrito esaltante e doloroso con i «turbini» della civiltà moderna, con le sue eccitazioni e le sue pause di solitudine, consente di far fruttificare le suggestioni rappresentative che, sgorgate dalla filosofia positivista, si traducono nell'adozione del canone dell'impersonalità.

Non dissimile, e nevroticamente esemplare, il destino del più giovane scrittore della terna verista. Anche per De Roberto il soggiorno milanese coincide con gli anni di produttività più alacre e originale: qui scrive *L'Illusione* e *I Viceré*. Durante queste soste, pur saltuarie e discontinue, avvia la ricerca improba per conquistare una identità professionale definita: il legame ostinato con il «Corriere della Sera» e la corrispondenza fitta con il suo direttore più illustre⁽²⁴²⁾ testimoniano lo sforzo di un letterato che, nonostante la frustrazione dell'insuccesso, non rinuncia al dialogo con il pubblico urbano-borghese. Le risposte che, nell'intervista ad Ojetti, annunciano l'uscita di un «romanzo di costume», dedicato alle sorti dell'illustre famiglia Uzeda, sono dettate dalla volontà di soddisfare i desideri "ragionevoli" dei lettori non specialisti:

Siccome noi scriviamo pel pubblico oltre che per noi stessi, dobbiamo trovare un soggetto che *per sé* attiri il pubblico. Ora venti anni di naturalismo e di psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo e criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre presso a poco la stessa cucina, e lo stesso tema, e se ne annoja: e dal suo punto di vista ha ragione. Quindi io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: *I Viceré*⁽²⁴³⁾.

⁽²⁴¹⁾ GIOVANNI VERGA, *Milano e i suoi dintorni*, op. cit., p. 424.

⁽²⁴²⁾ Cfr. l'epistolario *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, ricco di riflessioni economiche e note professionali, a cura di Sara Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1979.

⁽²⁴³⁾ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Fratelli Dumolard, Milano 1895. Si cita dall'edizione a cura di Nicola Merola, Gela editrice, Roma 1987, p. 84.

Anche dopo il ritorno nella odiosamata Catania, la collaborazione con il quotidiano di via Solferino prosegue e si intensifica: accanto alla rubrica fissa di recensioni librerie appaiono, fra il '96 e il '97, le puntate di *Spasimo*, uno strampalato romanzo d'appendice in cui la struttura del "giallo" si intride degli aloni misteriosi dello psicologismo misticeggianti.

In questo rapporto di attrazione e ripulsa, che accomuna l'autore dei *Viceré* ai due maestri conterranei, ha radice, d'altronde, la contraddizione ineludibile che sorregge la cultura positivista e la narrativa del verismo in Italia. La nuova filosofia laica e materialista, cardine dell'ideologia della classe borghese in ascesa, offriva agli scrittori meridionali gli strumenti d'analisi e di metodo per leggere, con criticismo acuto e senza moralismi o recriminazione nostalgiche, i processi evolutivi della società urbana nella fase incipiente del decollo industriale⁽²⁴⁴⁾; dall'altro, però, esasperava il pessimismo di un ceto intellettuale che pativa l'emarginazione, sentendosi custode fedele di una civiltà che le dinamiche di progresso stavano spazzando via: grazie alla «feconda ottica di siciliani continentalizzati»⁽²⁴⁵⁾, le loro opere chiarivano le antinomie insite nella fase dell'accumulazione primitiva e nel trionfo della «ragione utilitaria» (Verga), la violenza ambigua dei mutati rapporti fra i sessi (i ritratti femminili di Capuana), il fallimento politico del processo risorgimentale che nelle regioni del Sud aveva confermato al potere la vecchia classe gentilizia (De Roberto).

L'incontro fra la pattuglia acremente crucciosa degli scrittori meridionali e l'orizzonte d'attesa ambrosiano era destinato a uno scacco dolente e feroce: la scepsi intransigente a cui la narrativa verista sottoponeva la dialettica economico-sociale, retta dalla selezione implacabile dei più atti, non poteva non confliggere con una prospettiva di espansione collettiva, ancorata fiduciosamente ai valori concilianti delle magnifiche sorti e progressive. La rappresentazione artistica delle contraddizioni intrinseche alla modernità chiamava la borghesia ambrosiana ad un severo esame di coscienza: i lettori elettivi, tuttavia, non solo negarono ogni riconoscimento di valore espressivo ai «documenti umani», ma ne rigettarono con sdegno l'appello all'assunzione di responsabilità etica e civile.

Non c'è da stupirsi per questa riluttanza all'autoanalisi da parte di una collettività che, affatto restia a "progettare in grande", coltivava l'equilibrio delle mediazioni, la ragionevolezza pacata del buon senso, le norme sagge dell'oculatezza, e declinava l'idea di progresso nei termini cauti di un'ordinata evoluzione senza strappi, dove non c'era posto per il gusto degli azzardi teorici, le sfide della fantasia sbrigliata, gli slanci delle utopie audaci. Ne dà testimonianza solare la 'mitologia' della capitale morale su cui la città costruisce il proprio orgoglioso autoritratto⁽²⁴⁶⁾: nella 'sfera della pubblica opinione', dove ci celebra il primato della società civile, le forze intellettuali tanto più privilegiano i settori della cultura applicata, immediatamente funzionale alle esigenze dello sviluppo collettivo, quanto meno si impegnano nelle discipline ad alto tasso di speculazione critica e di riflessione disinteressata⁽²⁴⁷⁾.

⁽²⁴⁴⁾ VITTORIO SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977.

⁽²⁴⁵⁾ CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Savelli, Roma 1974, p. 18.

⁽²⁴⁶⁾ Un commentatore delle Dispense Treves, per schizzare la fisionomia del cittadino tipico della «capitale morale», si avvale della più famosa e sfruttata immagine della cultura positivista, ma adattandola alla misura controllata del buon senso: «Nel milanese s'agita l'amor della novità, la smania del tentativo ardito; ma nel tempo stesso, c'è in lui uno spirito critico che gli fa discernere il pericolo dell'audacia; c'è una forza che lo trattiene nei limiti giusti. Ci permetteremo di rassomigliarlo ad una locomotiva che sfida gli spazi e vola, vola sì, ma sempre sulla via di ferro tracciata, sempre col macchinista vigile e pronto ad allentar la foga per arrivare a tempo alla meta». *Milano e l'Esposizione Nazionale del 1881*, supplemento speciale dell'«Illustrazione Italiana», n. 1, maggio 1881. Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Edizioni di Comunità, Milano 1982.

⁽²⁴⁷⁾ «Sensibile è la renitenza nei riguardi della ricerca pura, della sintesi teorica, e assieme delle aperture problematiche che rimettono in discussione i principi e i metodi del sistema conoscitivo. Riscontriamo qui la scarsità di respiro d'una strategia intellettuale che evita i grandi slanci prospettici, perseguendo un obiettivo di rassicurazione e coesione interna piuttosto che di dinamismo spregiudicato. Per compenso, essa implica una sensibilità accentuata per i problemi della diffusione del sapere e della istruzione pubblica» VITTORIO SPINAZZOLA, *La «capitale morale»*. *Cultura milanese e mitologia urbana*, «Belfagor», a. XXXVI (1981), fase. III.

Milano, che insieme con Torino è il centro propulsore del credo positivista e più di ogni altra città offre lo spettacolo irruente della «fiumana del progresso», si limita a una ragguardevole, importante, e tuttavia sempre subalterna, opera di divulgazione: non solo le istituzioni accademiche latitano e il processo di elaborazione concettuale si sviluppa lontano dai centri universitari del capoluogo e della regione⁽²⁴⁸⁾, ma nessun autentico sforzo di progettazione ideale, originalmente affinata, sostiene lo slancio egemonico dei ceti imprenditoriali all'avanguardia del paese. Qui risiede la genesi del paradosso costitutivo che caratterizza la fisionomia della capitale culturale del paese, un paradosso che raggiunge la nostra contemporaneità: ai processi di ammodernamento strutturale, capaci di riorganizzare espandendolo l'intero ordine dei libri, corrisponde una sfuocata e illanguidita produzione letteraria che poco o nulla concede alla raffigurazione intera e problematica del macrocosmo cittadino e dei suoi laboriosi abitanti.

A dar man forte a questo progetto cautelosamente espansivo, orientato soprattutto a incidere sulla prassi quotidiana, è il sistema editoriale, che garantisce la diffusione massiccia dei testi in cui lo spirito enciclopedico e classificatorio della filosofia evoluzionista si intreccia, potenziandolo, all'ottimismo fattivo del volontarismo etico: la sfilza delle collane di saggistica comportamentale e di studi documentari, in cui trattati e manuali si affiancano a dizionari guide inchieste fisiologie, è sterminata. Se Treves si aggiudica la traduzione della bibbia del *Self-helpismo*, - Samuel Smiles, *Chi s'aiuta Dio l'aiuta* (traduzione di Gustavo Strafforello 1865) -, e nel '69 pubblica il pluripremiato *Il Plutarco italiano. Vite di illustri italiani* di Carlo Mariani⁽²⁴⁹⁾, Sonzogno avvia l'iniziativa ambiziosa della «Biblioteca del popolo», il primo serio tentativo di costruire un'enciclopedia moderna del «sapere comune», rivolta ai ceti subalterni e alla microborghesia di recente acculturazione. Ai due colossi rivali fa corona, come abbiamo visto, la coorte variegata delle sigle minori.

Per parte sua, l'istituzione letteraria, investita direttamente dalle dinamiche di aggiornamento economico e ideale, fatica a tenere il passo: dapprima assiste sconcertata allo sviluppo imprenditoriale delle strutture editoriali, poi, non senza strappi, si lascia contaminare dalle tensioni sperimentali del positivismo e si sforza di aprirsi verso l'esterno. Il «modello milanese» (Ragone), avviatosi all'indomani dell'Unità, allarga il campo dell'offerta libraria e conosce una prima ristrutturazione interna: ma le spinte innovative incidono non tanto sulla morfologia tipologica della letteratura d'arte, quanto piuttosto, in prima istanza, sul profilo professionale dei produttori e sulle articolazioni mediane dell'orizzonte d'attesa.

Davanti ai meccanismi espansivi del mercato, la "classe dei colti" nata sotto il cielo di Lombardia mette in atto strategie d'interlocuzione diverse e opposte. I letterati più consapevoli di sé e del proprio ruolo, sgomenti per il collasso dei valori risorgimentali e resi disorientati dal primato del sapere tecnico-scientifico, assumono un'inclinazione d'attesa perplessa: lo scenario inquietante e fascinoso della città in via di trasformazione non suggerisce né affreschi collettivi di realismo corposo né frammenti chiaroscurati di nostalgia rammemorante. Quasi sospesi in una sorta di titubanza silenziosa, gli scrittori ambrosiani per lo più rifuggono dalla rappresentazione delle

⁽²⁴⁸⁾ Pasquale Villari insegna a Firenze, Roberto Ardigò a Padova, l'economista Francesco Ferrara, insieme con lo storico Nicola Marselli, a Torino. Da Pavia s'irradia, con risonanza internazionale, la lezione di Cesare Lombroso, ma ben presto il campo d'azione dell'illustre scienziato si sposta verso il capoluogo piemontese, dove viene allestito il Museo di psichiatria e antropologia criminale, in connessione con il conferimento della cattedra di Antropologia criminale.

⁽²⁴⁹⁾ Cfr. SILVIO LANARO, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del popolo dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia. Gli Annali, IV, Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi 1981. Treves affida, poi, alla curatela di Michele Lessona, traduttore di Darwin e autore del bestseller *Volere è potere* (1869), la serie delle «Conversazioni Scientifiche» (1868-1875) e dei fascicoli dell'«Annuario scientifico e Industriale».

suggerimenti e dei ritmi indotti dalla modernità, e la maggior parte di loro snobba ogni confronto con il modello di sviluppo elaborato dalla classe dirigente imprenditoriale.

A controbilanciare la ritrosia difensiva dell'umanesimo tradizionale, che privilegia le soluzioni compromissorie di un rinnovamento mai disgiunto dalla fedeltà al patrimonio pregresso, è la schiera degli intellettuali organici all'ideologia fattuale del positivismo: promotori instancabili di un sapere funzionalmente empirico, ben inseriti nei circuiti del sistema editoriale, i cultori della divulgazione sperimentano codici e modelli comunicativi eterogenei e inusuali.

È in questa zona, negletta e marginale, ma fortemente radicata nell'illustre tradizione lombarda, che va individuato il primo elemento di novità della civiltà libraria di fine Ottocento: il riconoscimento del moderno sta anche nella valorizzazione dei progetti che, inaugurando strategie espressive duttilmente intercambiabili, dinamizzano l'offerta e avviano un percorso costellato di ostacoli ma anche ricco di opportunità. A sollecitare l'interesse dei lettori milanesi, dediti al pragmatismo delle «cose sode, cose serie», sono le rassegne di vita locale, le esplorazioni geografiche, i manuali di comportamento, gli almanacchi di igiene, gli opuscoli di arti e mestieri, i testi di diversa indole che sfruttano l'evidenza immaginifica delle figure e delle illustrazioni.

In questi volumi di facile lettura, che ibridano stili e registri spesso dissonanti, in un inedito connubio strutturale in cui *fiction* e *non-fiction* mal si distinguono, le cadenze veloci della prosa giornalistica si alternano alle sequenze narrative e la ricerca del "vero" si snoda sui sentieri divergenti della cronaca nera, dei processi giudiziari, dei misteri cittadini, delle visite ai lupanari agli ospedali alle case di pena.

Ecco perché nell'epoca del positivismo trionfante ad occupare il proscenio sono le figure intellettuali dalla fisionomia meno ufficialmente atteggiata, quelle che in campo letterario esaltano le competenze specifiche del saggismo critico, o quelle che, al polo opposto, sperimentano una scrittura divulgativa sincreticamente eclettica.

Alla prima schiera appartiene il protagonista indiscusso del movimento naturalista in Italia, Felice Cameroni. L'«apostolo della rivoluzione verista in letteratura»⁽²⁵⁰⁾ non è un fine scrittore, ma un professionista della penna, inossidabilmente fedele alla pratica militante delle recensioni letterarie e teatrali: «semplice cronista bibliografico», come con orgoglio si autonominava, non volle mai raccogliere in volume la sterminata congerie dei suoi scritti. Per combattere la duplice battaglia contro «l'idolatria del passato» e il «cretinismo industriale» si avvale unicamente degli strumenti del dialogismo diretto offerti dalla tribuna dei giornali: prima le pagine scapigliate del «Gazzettino rosa», poi, e per lungo tempo (dal 1872 al 1906), le rubriche prestigiose del «Sole».

Le inclinazioni disforiche e atrabiliari da cui era nevroticamente abitato e che alimentavano la serie nerolistata dei suoi innumerevoli pseudonimi (Pessimista, Orso, Huaneofobo, Atta Troll) trovavano sublimazione compensativa in una frenesia lavorativa che lo ancorava profondamente al clima operoso della città e dei suoi abitanti, verso cui provava contemporaneamente attrazione sincera e astio indignato. Esempio la reazione suscitata dall'annunciata visita dell'amato Zola: lungi dal propiziare l'incontro, il Topo di libreria, altra firma frequente delle lettere e delle *Rassegne bibliografiche*, pensa solo alla fuga, accompagnata però dal rammarico di dispiacere non al grande scrittore ma al «pubblico Milanese».

Comprendo l'assurdità e il ridicolo della mia *fuga* da Milano, appena saprò che lo Zola sta per arrivare quassù. Ma non *posso* - a 50 anni - mutare carattere e ribellarmi alla inguaribile mia timidità nevristenica! *Scappando*, farò una pessima figura in faccia al pubblico Milanese, il quale conosce (pur troppo) quel brano della tua

⁽²⁵⁰⁾ ROBERTO SACCHETTI *La vita letteraria*, op. cit. Vale la pena di citare l'intero ritratto: «Aforista, apologista, evangelista della compagnia è Felice Cameroni, il *Pessimista* del *Sole*, giornale commerciale, che, in grazia sua, ha accoppiato le rassegne drammatiche e le bibliografie ai listini di borsa e ai bollettini de' mercati senza l'intromissione della politica. [...] non conobbi mai uomo più metodico ed esatto di questo apostolo della rivoluzione verista in letteratura e della ribellione sociale in politica. Vorrebbe sovvertire il mondo ma non sarebbe capace di mancare alla garbatezza più scrupolosa; impiegato modello alla Cassa di risparmio non froda l'orario di un minuto: le sere di prima recita paga il supplente» p. 443.

intervista, che mi riguarda. Ma come agire diversamente, se proprio Zola insiste nella cattiva idea di venire a Milano? Anche per lettera mi confermò che vuol venire da me. Ed io mi trovo così ridotto, da dover fuggire, per evitare questo onore!⁽²⁵¹⁾

Sull'altro versante, nella zona d'osmosi fra cultura scientifica, ansia divulgativa e eclettismo letterario, svetta Paolo Mantegazza: il medico, ordinario di Patologia generale a Pavia e poi di antropologia a Firenze, lo studioso di svariate discipline, dalla fisiologia alla farmacologia, dall'igiene all'etnografia e alla psicologia, è l'esponente tipico del bifrontismo culturale della stagione positivista.

Ben introdotto nel mondo editoriale e interessato a tutte le novità, si impegna cocciutamente a propagandarle ad ampio raggio, sfruttando gli artifici retoricamente persuasivi della prosa d'invenzione. Dietro la spinta di una curiosità onnivora e spesso caotica, si prodiga in un'attività di scrittura strabordante: nutriti di un apologismo ingenuo, privi di elementi specifici di originalità, ma sorretti da inesausta tensione comunicativa, i suoi libri puntano a promuovere un ordine di idee fondato su un buon senso quotidiano, laicamente orientato, capace di combattere i pregiudizi, le superstizioni, le abitudini sessuali ottusamente passatiste. Nel catalogo multiforme di volumi, che lo resero «il più fortunato divulgatore di idee scientifiche che l'Italia abbia avuto nel secondo Ottocento»⁽²⁵²⁾, oltre la trilogia celebre - *Fisiologia del piacere*, *Fisiologia dell'Amore*, *Igiene dell'amore* spiccano *Gli amori degli uomini. Saggio di etnologia dell'amore*, censurato da Croce per l'«abuso» di dottrina scientifica⁽²⁵³⁾, e soprattutto la serie fortunata dell'«Almanacco igienico popolare», avviata nel 1868.

L'incontro fra la cultura sperimentale e l'esperienza umanistica sorregge anche l'ideazione di una sorta di breviario etico-sanitario, rivolto all'ampio pubblico femminile, *Il Dizionario d'Igiene per le famiglie*⁽²⁵⁴⁾. A collaborarvi è chiamata una scrittrice già famosa, Neera:

E posto che si debba fare un libro d'Igiene per le figlie di Eva, perché non lo facciamo insieme? Da qualche tempo mi tormenta dolcemente un pensiero fisso, quello di scrivere un libro con una donna e voi occupate uno dei primissimi posti nella nostra letteratura⁽²⁵⁵⁾.

Concepito e composto nel rispetto di una specializzazione inedita di competenze, il *Dizionario* si propone come guida per una vita sana e serena, governata da moderni principi morali e da criteri di saggia «casalinghitudine»: all'autrice di *Teresa* è assegnata la trattazione di «cose alte e sentimentali» (lettera del 10 marzo 1881), come amore, adolescenza, giovinezza, matrimonio, dolore, emancipazione ma anche lusso, scuola, lettura e caffè; lo scienziato si occupa delle questioni di profilassi medica e delle pratiche d'igiene quotidiana. La lungimiranza con cui Mantegazza individua la cerchia potenzialmente larga di lettrici emerge dalla delineazione precisa del repertorio tematico:

⁽²⁵¹⁾ Lettera a Vittorio Pica 15 novembre 1894, in FELICE CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica, 1883-1902*, a cura di Ernesto Citro, ETS, Pisa 1990, p. 124.

⁽²⁵²⁾ BRUNETTO CHIARELLI, *Presentazione* degli Atti del convegno *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, raccolti nella rivista «Antropologia contemporanea» vol. 8. n. 1 (gennaio-marzo 1985). La sua fama fu legata all'abilità oratoria con cui svolgeva conferenze e cicli di lezioni rivolte anche a un pubblico non universitario. Cfr. *Le carte e la biblioteca di Paolo Mantegazza*, a cura di Maria Emanuela Frati, Editrice Bibliografica, Milano 1991.

⁽²⁵³⁾ BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Laterza, Bari 1940, p. 59

⁽²⁵⁴⁾ Il *Dizionario* uscì da Brigola nel 1881.

⁽²⁵⁵⁾ Lettera di Paolo Mantegazza a Neera del 14 gennaio 1880, in ANTONIA ARSLAN e MARGHERITA GANAZZOLI, *Neera e Paolo Mantegazza: storia di una collaborazione (con 32 lettere inedite)*, «Rassegna delle letterature italiana», LXXXVII, 1983.

Dobbiamo proprio nel nostro *Dizionario* parlare della mestruazione, dell'igiene fisica del matrimonio e di altre simili cose? Se non lo facciamo il nostro libro sarà incompleto, ma sarà letto da quella stragrande maggioranza di mamme che credono l'ignoranza sinonimo di virtù e il silenzio l'ottimo preventivo del vizio. Siccome d'altronde si scriverà *Elementi d'igiene*, e le mie *Igiene d'amore* etc, provvedono ampiamente a soddisfare le curiosità legittime di quelle che vogliono sapere tutto, per tutto dirigere, non sono alieno dal fare di questo nostro libro un candidissimo mantello di armellino per le azioni timorate⁽²⁵⁶⁾.

Nonostante lo scrupolo di selezione e distribuzione delle "voci", l'attenzione alle scadenze di consegna, il vaglio puntuale dei proventi economici⁽²⁵⁷⁾, l'esito non fu quello sperato. A differenza degli almanacchi e delle fisiologie, il *Dizionario* ebbe soltanto una seconda edizione, a vent'anni di distanza (Bemporad, Firenze 1901): la ragione dell'insuccesso, non sta nelle «*conspirazioni indegne*» lamentate da Mantegazza (lettera del 25 novembre 1881), quanto piuttosto nella diversa personalità dei due coautori. Troppo dissimili le inclinazioni di scrittura per amalgamarsi in un'intonazione espressiva organica, troppo antitetici, soprattutto, i loro atteggiamenti ideologici per comporsi in un quadro unitario coerente.

Meno tortuosa la seconda linea d'intervento che vede lo scienziato cimentarsi in prima persona con le strutture e i modelli della prosa d'invenzione. Dal confronto polemico con il deamicisiano *Cuore*, nasce *Testa*, pubblicato da Treves nel 1887: lungi dal polemizzare colla strategia di ammodernamento culturale e letterario sottesa al bestseller del piemontese, a cui anzi il libro è dedicato, Mantegazza si propone di scriverne il *sequel*. Enrico è cresciuto e frequenta il ginnasio: a condurlo nella vita sociale e nelle relazioni amicali devono essere ora i dettami del buon senso, illuminato più dalla ragionevolezza intellettuale che dai moti del cuore. Il progetto pedagogicamente ben orientato, nondimeno, non replica il successo del prototipo: i lettori adolescenti, ormai oltre il livello della scuola primaria, poco curano i consigli di saggia educazione e chiedono vicende avventurose e fieri eroi vendicatori con cui identificarsi. Per loro, di lì a breve, usciranno *I misteri della jungla nera* di Emilio Salgari.

L'ambizione di Mantegazza di coniugare le suggestioni della *fiction* all'impegno della divulgazione ampia trova lo sbocco più felice in un vero e proprio romanzo, uscito da Brigola nel 1868: *Un giorno a Madera*⁽²⁵⁸⁾. Il sottotitolo *Una pagina dell'igiene d'amore* chiarisce gli intenti di una narrazione che, nell'amalgama furbesca di tipologie di genere - inchiesta documentaria, romanzo epistolare, feuilleton melodrammatico, aforismi diaristici, idillio esotico - e grazie ad una scrittura accessibile e non priva di figure retoriche accattivanti, vuole combinare estro immaginoso, precetti di etica laica e soprattutto norme sane di comportamento sessuale. Rivolto a un pubblico cittadino di media cultura, il libro adotta il repertorio delle tecniche espressive e dei procedimenti narrativi per declinare, con la forza dell'empatia sentimentale, un imperativo igienico-sanitario di valore non disprezzabile: dissuadere dalle nozze e dalla procreazione i malati tubercolotici. Senza la pretesa di scrivere un capolavoro, ma un «un libro utile e morale», come avvertiva nella premessa, Mantegazza operava davvero per «un'Italia migliore»:

⁽²⁵⁶⁾ Ivi. E nel *Dizionario* la voce mestruazioni e le altre simili non compaiono.

⁽²⁵⁷⁾ «Accettate questi patti? Io stampo a nostre spese il libro, anticipando tutto il denaro e due volte all'anno vi rendo conto delle vendite, dandovi la parte che vi spetta, in ragione aritmetica della somma delle pagine scritte da voi. La proprietà rimane nostra per sempre» (lettera del 17 maggio 1881), ivi.

⁽²⁵⁸⁾ GIOVANNI RAGONE sottolinea nella politica editoriale di Brigola «un singolare e significativo percorso fra vecchio e nuovo, dalla Brianza del Cantù all'esotico di Mantegazza» *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura Italiana*, vol. II *Produzione e consumo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, p. 727. Una analisi puntuale delle strutture e delle tecniche compositive del romanzo in LUCA CLERICI, *Paola Mantegazza tra scienza e letteratura. Strategie rappresentative e scelte stilistiche in «Un giorno a Madera»*, in «Acme», Vol. XLII, fasc. III, 1989. Cfr. anche FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale*, Einaudi, Torino 1976. Offre un equilibrato profilo dell'opera divulgativa di Mantegazza GRAZIA MISANO, *Paola Mantegazza: mito e realtà del «senatore erotico»*, in AA. VV., «Triviallitteratur?» *Letterature di massa e di consumo*, Lint, Trieste 1979.

E quando dico un'Italia migliore voglio dire degli italiani più sani e più onesti prima di tutto, poi più operosi e più sapienti, che è quanto dire più ricchi e più potenti...

A suffragare il profilo dell'intellettuale di competenza scientifica attento alle esigenze della divulgazione pedagogicamente orientata è un geografo, di impostazione culturale affatto diversa: l'abate Antonio Stoppani, autore del *Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia e la geografia fisica d'Italia*. Edito da Giacomo Agnelli nel 1876, e più volte ristampato, il libro testimonia la vitalità del cattolicesimo liberale postunitario che dal rifiuto intransigente del materialismo laico e positivista non ricava motivo di noncuranza silente, ma sollecitazioni decise alla promozione e diffusione catechistica delle scienze fisiche e naturali. Se la dedica «agli Istitutori» individua subito quali interlocutori elettivi le cerchie dei maestri e degli operatori scolastici, resi disponibili dalla legge Casati sull'istruzione obbligatoria, il prologo alle trentaquattro «Serate»⁽²⁵⁹⁾ si incarica di chiarire con limpidezza l'intelaiatura compositiva e ideologica del progetto: riaggiornare le parole d'ordine della popolarità romantica, d'intonazione fideistica, proiettandole sull'orizzonte contemporaneo della filosofia sperimentale e della narrativa d'intrattenimento. Esperto dei meccanismi fruitivi dell'empatia coinvolgente («Un libro che abbia per oggetto la cognizione del mondo fisico non caverà una lacrima, non farà perdere un minuto di sonno»⁽²⁶⁰⁾), e ben consapevole delle dinamiche del mercato che premiano il romanzo naturalista («Al così detto *romanzo storico* si sostituisce il *romanzo scientifico*: uguale mostruosa miscela di vero e di falso» p. 3), Stoppani accoglie la sfida che proviene d'oltralpe e si cimenta sul terreno inedito di una «letteratura popolare» che tragga alimento dallo studio dei fatti naturali:

Un genere di letteratura il quale può avere uno sviluppo immenso come quello che attinge alla natura, il cui studio è sorgente inesauribile di cognizioni, di diletto, di pratica utilità, di morali e religiosi ammaestramenti. (p. 2)

Per catturare l'interesse dei lettori, bisogna entrare in competizione diretta con quella dilagante «ressa di pubblicazioni popolari» costituita da traduzioni sciatte di opere straniere, per di più ambientate su sfondi esotici e intrise di superstizioni pericolose. Alla «puerile curiosità» con cui «la nostra gioventù e gli stessi uomini seri corrono dietro alle opere di Verne che hanno inondato l'Italia» si deve rispondere con la scoperta del «nostro mondo... infinitamente ricco di fenomeni e di naturali bellezze» *ibidem*.

Se *Il Bel Paese* si propone manzonianamente di avere «per fondamento il vero, per pregio la naturalezza, per scopo l'istruzione e il miglioramento morale» (p. 6), gli strumenti prescelti per interloquire con i suoi «venticinque lettori» sono tutti tratti dal campo dell'affabulazione narrativa. Il punto di forza del testo sta nell'allestimento di una "situazione elocutiva" realistica: nelle lunghe serate invernali (l'estate «rende preferibile il passeggio alla conversazione» p. 501), ogni giovedì uno "zio immaginario", dalla fisionomia bonariamente saggia, rievoca le sue «gite» e i suoi «modesti viaggi» davanti a «un crocchio» composto di «fanciulli e non fanciulli». Il recupero dell'oralità avvalora i timbri colloquiali di un raccontatore che, con competenza non spocchiosa,

⁽²⁵⁹⁾ Alla prima edizione, composta di XXXIV capitoli-serate, seguì una seconda con aggiunte e una terza nel 1881, *Arricchita di molte nuove incisioni e d'un'Appendice di cinque serate inedite*, che raccoglieva altre cinque «conversazioni». Il percorso nazionale che si era chiuso sulla valle del Bove riparte con i «Ricordi del Monte Rosa». Il libro pubblicato in edizione economica dall'editore Cogliati, a partire dal 1890, conobbe un successo strepitoso, «entrando in quasi tutte le scuole italiane», secondo la testimonianza del nipote-biografo, Angelo Maria Cornelio, e raggiungendo, ad inizio secolo la LVIII edizione (Cogliati, Milano 1906).

⁽²⁶⁰⁾ Si cita dall'edizione, a cura di Aldo Sestini, Antonio Vallardi, Milano 1961, p. 2. A esemplificare la forza della scrittura narrativa, l'omaggio scontato al supremo modello dei *Promessi sposi*: «Una Lucia inginocchiata ai piedi dell'Innominato; una madre che accomoda colle stesse sue mani sul carro degli appestati il corpo della figlioletta, faranno sempre maggior impressione di tutte le più belle descrizioni dell'universo» *ibidem*.

illustra ai ragazzi e agli adulti le meraviglie della Penisola, invitandoli a un senso di comune appartenenza nazionale. L'abate geografo è così consapevole dell'originalità della formula che ne esibisce gli ingredienti, non senza rinunciare a un tocco di narcisistica modestia:

Se c'è invenzione, è tutta di forma: consiste cioè nell'aver diviso il racconto in tante serate, dandogli la forma antichissima del dialogo; fingendo che abbia luogo in un crocchio per intavolarlo e svolgerlo con incidenti di conversazione opportuni, e nel modo possibilmente meno noioso, più chiaro e più confacente in tutto e per tutto (sempre nell'intenzione dell'autore) allo scopo istruttivo ed educativo del libro. Anzi, non si può dire che questo tenga all'invenzione nemmeno per la forma; poiché l'autore non fa qui che esporre conversando, ciò che conversando ha narrato tante volte e suol narrare a fanciulli e non fanciulli, in famiglia e fuori. (p. 5)

Anche il diagramma strutturale delle varie tappe segue una norma di sviluppo lineare non privo di effetti amplificanti: le chiacchierate tracciano la mappa dell'intero stivale, dai ghiacciai splendenti delle Alpi alle pendici vulcaniche dell'Etna, offrendo scenari tanto più incantevoli quanto più aperti al paragone con luoghi e tempi lontani. Il quadro nazionale storico-geografico dell'Italia si allarga, serata dopo serata, fino ad abbracciare eventi naturali avvenuti in epoche remote (l'eruzione del Vesuvio narrata da Plinio, la storia dell'etrusca Velleja) e fenomeni bizzarri registrati ai margini del globo (l'isola *Kumani* del mar Caspio, i cinesi *hot-sing*, ossia le sorgenti di fuoco e gli *ho-scian*, ossia le montagne ardenti). Nel contempo, l'andamento del racconto, pur ricco di intermezzi meditativi, digressioni scientifiche e persino pause poetiche (le serate IX e XI si chiudono sui versi zieschi, recitati dalla piccola Marietta, rispettivamente dedicati *Al Sole* e *Alla Luna*), assicura, grazie alle reiterate clausole fatiche della «conversazione»⁽²⁶¹⁾, una forte carica d'attualità e di coinvolgimento interessato. Quando il parente viaggiatore non sa cosa inventare, ecco venirgli in soccorso la curiosità dei suoi ascoltatori fedeli:

Venne l'altro giovedì, e m'avviai al solito ritrovo, dicendo fra me stesso: - Che cosa conterò stasera a quei benedetti ragazzi? - Che invero stillandomi il cervello, e' mi pareva che non sarei venuto a capo di spremere una goccia di sugo. [...] Si era accesa per la prima volta una lucerna a lucilina, la quale spargeva una bella luce bianca, prodiga di se stessa a tutti. Quella lucerna aveva fornito ai ragazzi materia di mille interrogazioni. Le mamme ne avevan detto quanto ne sapevano, ma avevano aggiunto: - Stasera verrà lo zio, e lui vi dirà meglio; lui che queste cose le sa... - (pp. 210-211)

Tutto e sempre a maggior gloria Dei, dell'umano ingegno e della Patria unificata.

I casi dello scrittore-scienziato e del raccontatore-geografo ben testimoniano le ambizioni comunicative di una cultura che, favorevole ad espandere l'area della lettura, trova nel confronto con la produzione d'oltralpe modelli di emulazione e precisi obiettivi polemici. Ancora una volta, nondimeno, il compito di contrastare il gusto «infraciosato», lamentato da Capuana, e l'impegno a dialogare con il pubblico non umanisticamente educato sono riservati alla scrittura antiletteraria di autori non professionisti.

Ce lo conferma la pubblicistica che, germinata sullo stesso terreno di frontiera, si propone di illustrare le dinamiche conflittuali dell'urbanesimo moderno con l'ottica ravvicinata dei cronisti di "nera". Le inchieste giornalistiche dei «palombari del sottosuolo sociale», che rivelano il volto nascosto della "capitale morale", sono la risposta ambrosiana ai numerosi «misteri» romanzeschi che, sulla scorta del celebre feuilleton parigino, stavano dilagando per tutto il paese⁽²⁶²⁾.

⁽²⁶¹⁾ Sull'«impiego dell'armamentario tradizionale di strategie di stilizzazione dell'oralità» nel *Bel Paese* si sofferma con analisi puntuali SILVIA MORGANA, *Antonio Stoppani dall'educazione scientifica all'educazione linguistica*, in AA. VV., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 253-283.

⁽²⁶²⁾ Oltre al più famoso *I misteri di Napoli* di FRANCESCO MASTRIANI (Editore Gabriele Regina, Napoli 1879) si possono ricordare: CESARE MONTEVERDE, *I Misteri di Livorno* (tipografia Sborgi, Volterra 1853-54); ANGILO PANZANI, *I Misteri di Firenze* (Tipografia Mariani, Firenze 1854); EGISTO MACCANTI *I Misteri di Firenze* (Salani, Firenze 1884) e gli incompiuti *I Misteri di Firenze. Scene sociali* di CARLO LORENZINI (Tip. Fioretti, Firenze 1857). Su questa produzione cfr. QUINTO MARINI, *I Misteri d'Italia*, ETS, Pisa 1993.

Per disegnare il ritratto autentico della città industriosa non servono affreschi narrativi, pieni di intrighi, traffici e passioni: le opere che hanno per oggetto il «mondo sublunare», popolato di «gente negletta e pericolosa», vogliono, almeno programmaticamente, attenersi all'evidenza dei dati incontrovertibili di realtà, essere, per usare il sottotitolo dell'opera di Paolo Locatelli, *Appunti di fisiologia sociale presi dal vero*⁽²⁶³⁾.

L'antitesi fra l'immagine solare della capitale morale e lo scenario buio della «Milano sconosciuta» regge l'impianto strutturale e ideologico del reportage che allora suscitò il maggior clamore scandaloso: autore Paolo Valera.

Milano, la bella, la simpatica Milano, la igienica splendida Milano, è decantata dai gaudenti per il suo Duomo, la sua Galleria, i suoi monumenti, le sue case di Beneficenza, i suoi palazzi, il suo ridente e sempre fiorito giardino, i suoi corsi spaziosi, le sue luminarie, le sue vie lunghe e larghe.

Nessuno immaginerebbe di trovare in questa *capitale morale*, viottoli ove non scende mai raggio di sole, vicoli ignorati persino dal «cappellone» (sorvegliante), crocicchi ne' quali si respira un'area graveolente di miasmi micidiali, angiporti dove si è costretti a rimboccare i calzoni, tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi⁽²⁶⁴⁾.

Già altri si erano «infognati» nei meandri oscuri del ventre cittadino, riportandone squarci di desolazione preoccupante. Fra il '76 e il '77, la rivista «La Vita Nuova» aveva ospitato una serie di articoli di Lodovico Corio, dedicati alla *Plebe di Milano*, raccolti poi in volume con il titolo *Milano in ombra. Abissi plebei* (Civelli 1885); nel 1878, sulla «Farfalla» era uscita, a firma di Francesco Giarelli, l'inchiesta *Scene contemporanee della Milano sotterra*. E persino un ex ispettore di polizia occupava il tempo della pensione per tracciare una doppia mappa della metropoli, dove ai luoghi della sofferenza facevano contrappunto i centri dell'assistenza soccorrevole: Paolo Locatelli, *Miseria e beneficenza. Ricordi di un funzionario di polizia*. Le tecniche rappresentative e le scelte stilistiche, adottate dai vari cronisti che si inabissano nella Milano misteriosa, non rispondono a un paradigma compositivo univoco: diverso il pubblico elettivo cui si rivolgono, dissimile il fine affidato alla scrittura, opposta la prospettiva ideologica che li guida.

Se lo scopo primo di Locatelli era la valorizzazione dei meriti acquisiti dalle forze dell'ordine presso l'opinione pubblica moderata, già interessata alle pratiche di carità e assistenza, Corio puntava a coinvolgere tutti gli «onesti cittadini» in un'opera di prevenzione riformista e, nel costante paragone con Parigi, auspicava uno sviluppo economico capace di evitare i conflitti più acuti. Valera, al contrario, rifiutava le cadenze del dialogismo suasorio per prescegliere un impasto linguistico mescolato, ellittico, volto rabbiosamente a «detronizzare la logica borghese» e «scloroformizzare» il lettore milanese ottuso e gaudente⁽²⁶⁵⁾.

E, nondimeno, ad avvicinarli è il comune progetto autoriale di saggiare gli stilemi di una prosa antiumanistica che, senza nulla inventare, ambisce a illustrare i recessi segreti della città: poco importa se il materiale è tratto dai ricordi professionali o dall'indagine diretta sul campo; se la pagina esibisce, quasi ostenta, cifre e tabelle, accostandole ora ai colori del patetismo dolente ora ai timbri indignati della invettiva; ciò che conta per tutti è «impressionare» il pubblico distratto, richiamandolo ad una precisa assunzione di responsabilità. Da qui nasce il ricorso agli artifici coinvolgenti della letteratura popolare, contaminati, però, con i metodi analitici della nuova

⁽²⁶³⁾ PAOLO LOCATELLI, *Sorveglianti e sorvegliati. Appunti di fisiologia sociale presi dal vero* da Paolo Locatelli licenziato in legge e ispettore di pubblica Sicurezza, Brigola, Milano 1876. A questo libro, per espansione di un suo capitolo, fece seguito due anni dopo *Miseria e beneficenza. Ricordi di un funzionario di polizia* (Dumolard, Milano 1878).

⁽²⁶⁴⁾ PAOLO VALERA, *Milano sconosciuta*, Ambrosoli, Milano 1880, p. 37. Il reportage era apparso sulle appendici della «Plebe» nel 1879, a firma Caio.

⁽²⁶⁵⁾ GIOVANNA ROSA, *Il mito della capitale morale*, op. cit. pp. 78-79.

antropologia scientifica: i ritratti dei «lôcch» e dei «barabba» rispettano l'ottica lombrosiana che identifica il «delinquente» grazie a pochi ma sicuri tratti fisiognomici, di immediata riconoscibilità.

Ecco il ritratto di un «sorvegliato» per furti e rapine:

Giorgio O., il ladro audacissimo che sapeva introdursi nelle stanze da letto e farvi bottino di quanto di buono gli capitava sotto mano [...] crebbe selvaggio in mezzo alla civiltà cittadina e del selvaggio conservò attraverso gli anni la temprà del corpo robustissima ed agilissima, e la finezza straordinaria delle facoltà sensorie, segnatamente dell'udito e della vista. [...] il naso grosso aquilino, fronte assai spaziosa e pressoché senza rughe, bocca quasi sempre socchiusa e tuttora assai ben guarnita di denti, l'occhio nero, piccolo, lucente, mobilissimo⁽²⁶⁶⁾.

Alle descrizioni di comportamenti e abitudini «deplorevoli» si alternano sequenze granghignolesche, magari incorniciate da registi statistici e schemi sociologici⁽²⁶⁷⁾; i luoghi della corruzione dilagante sono schizzati a punta secca, con un facile gioco pittoresco di luce ed ombra, che suggerisce un sentimento «di compassione misto tuttavia a schifo e ribrezzo» (Corio); il quadro realistico delle condizioni di vita e di lavoro dei ceti subalterni si intreccia al compianto lacrimoso per le «povere vittime», mentre le riflessioni sul «fondaccio», pronto a travolgere la comunità intera, alternano timbri di ponderatezza pensosa a note di protesta ribellistica. Ben comprensibile allora che in numerose scene e "tableaux" a sfondo notturno, sulla scrittura documentaria prevalga l'"effetto romanzesco", per lo più declinato sui climax dell'appendicismo melodrammatico. Così Corio descrive l'entrata in una locanda «dove la feccia riparasi a dormire»:

È notte fitta. Da un paio d'ore la folla che ingombrava il Corso di Porta Garibaldi s'è a poco a poco dileguata; non vanno in volta che gli agenti dell'ordine e gli uomini del disordine. [...] Per l'androne lungo, stretto, basso, fangoso e graveolente, eccoci giunti a un piccolo uggioso cortiletto: sembra un fondo di torre⁽²⁶⁸⁾.

Il progetto scientificamente analitico pare incrinarsi sotto l'urto di una prosa retoricamente sostenuta, ricca di immagini e colori forti. Ma appunto nella commistione inusuale di codici divergenti risiede la carica di sperimentalismo stilistico e strutturale caro alla cultura del positivismo popolare.

A questa pubblicistica, nata dalla collaborazione fertile fra intenti creativi e scrupolo d'indagine documentaria, nel sistema della letterarietà istituzionale non corrisponde una produzione narrativa altrettanto vivace e propositiva: o per meglio dire, la cultura ambrosiana di questo ventennio non promuove alcun ritratto romanzesco della capitale morale. La ricchezza mobile e articolata dell'orizzonte d'attesa della «città più città d'Italia» lungi dal sollecitare l'estro inventivo degli scrittori d'arte pare confonderlo e frastornarlo.

È il primo sviluppo-tradimento dell'illustre tradizione lombarda: in questo scorcio di secolo, le parole d'ordine dell'illuministico «sapere utile» e della cordiale popolarità romantica vengono sì riecheggiate e rilanciate ma, racchiuse nelle aree "separate" della prosa meramente divulgativa perdono ogni energia modellizzante. A venir meno è il desiderio antico di sintonizzarsi con le suggestioni innovative d'oltralpe, appropriandosene in un paradigma letterario capace di coniugare raffinata sperimentazione espressiva e incisiva volontà di dialogo.

Nella stagione in cui il pensiero di Comte e Darwin è egemone e l'esperienza verista al suo acme, nessun narratore d'area lombarda si impegna a emulare gli scrittori siciliani nella sfida

⁽²⁶⁶⁾ PAOLO LOCATELLI, *Sorveglianti e sorvegliati*, op. cit., pp. 228-229.

⁽²⁶⁷⁾ Corio allinea una serie di tabelle doppiamente articolate: il movimento delle carceri nel 1871 registra il numero degli «entrati» e degli «usciti» (*Milano in ombra*, p. 151), mentre su due colonne cronologicamente affiancate viene analizzato il «numero totale degli esercizi» (p. 25), dalle bettole alle birrerie alle osterie e locande, che dal 1874 al 1881 passa da 2.103 a 2.311.

⁽²⁶⁸⁾ LODOVICO CORIO, *Milano in ombra*, cit. pp. 43-44.

ambiziosa di proporre al pubblico ambrosiano il romanzo sociale d'ambiente urbano: la sinergia fra le due culture, vanto riconosciuto del capoluogo, viene depauperata dalle tensioni critiche e problematiche, immiserita nell'exasperazione moralistica dei timbri accusatori. Le fertili, per quanto ingenuie, provocazioni del movimento scapigliato non reggono all'impatto con la dinamiche della modernità: non solo si illanguidisce la sfida oltranzista dell'espressionismo dossiano, ma si vanifica anche la proposta meno azzardata del dualismo tematico-strutturale, caro a Boito e Tarchetti. Le note antitesi arte-scienza, malattia-salute, follia-ragione, fantasia-calcolo, che nelle opere dei bohémien nostrani anticipavano gli assilli inquieti patiti dalla scrittura letteraria nell'urto con le percezioni conturbanti della dimensione metropolitana, si irrigidiscono in opposizioni frontali che alimentano l'enfasi torva dello scandalismo anticonformista.

Illuminante nel titolo e sottotitolo, e chiarificatore per la personalità di chi ne allestisce la curatela, è il libro collettaneo *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale* (Aliprandi, Milano 1888). Cletto Arrighi, che con la *La Scapigliatura e il 6 Febbraio* aveva dato inizio e nome all'esperienza dei ribelli postunitari, ora capeggia da «capo cuoco» una «società di letterati» che irride coloro che, come il «buon Paolino» amano *zoloeggiare*, nella «smania di razzolare nel putridume, di scarnificare le piaghe purulente, di fiutare tanti fetori, di descrivere tanti odiosi spettacoli»⁽²⁶⁹⁾. Il tono goliardico di chi prende alla lettera la metafora zoliana governa l'andamento complessivo dell'opera che, avviata con l'*Antipasto*, ovvero prefazione, si chiude su *Frutta e formaggio* ossia *I gridi di Milano*. Il ritratto della città e dei suoi abitanti goduriosi non solo rigetta lo spirito analitico delle inchieste giornalistiche, sbeffeggiandone lo stile fatto di «frasi epiletiche, esagerate o sciatte, che non dicono ormai più nulla» (*ibidem*), ma soprattutto suona in contrasto stridente con l'intero paradigma compositivo cui aveva dato origine la cultura positivista ambrosiana. Ogni apparentamento di Arrighi all'autore dei *Rougon Macquart* è davvero improponibile: a dissipare il malinteso critico basta la lettura di *Nana a Milano*. Nonostante il titolo sfacciato, la pubblicazione nella «Biblioteca naturalistica» di Ambrosoli (Milano 1880), l'adesione enfaticamente professata al «realismo», su cui si apre l'*Entratura*, il romanzo sanziona la lontananza irriducibile che separa la produzione letteraria dell'ex-scapigliato dalla narrativa d'oltralpe⁽²⁷⁰⁾.

Nella stessa area di intersezione equivoca fra eredità bohémienne e suggestioni fumosamente naturaliste, si colloca la produzione magmatica e caotica di Cesare Tronconi. Il romanziere che amava firmare con lo pseudonimo di Dottor Etico, alludendo contemporaneamente all'impegno morale e al vizio maledetto dell'alcool, guarda sì alla vicina Francia, ma per attingere a piene mani dalla narrativa popolare di Hugo e Dumas, e dai feuilleton di Sue e Ponson du Terrail.

Siamo su una linea di continuità diretta con i modelli romanzeschi che la "scuola democratica" d'età risorgimentale aveva elaborato in opposizione al capolavoro manzoniano. L'autore di *Passione maledetta* recupera stilemi e motivi dai libri-battaglia di Francesco Domenico Guerrazzi, esasperandone l'enfasi oratoria, l'iperbole teatraleggiante, il manicheismo schematico: il suo pubblico elettivo è costituito dalle fasce di un'utenza piccolo-borghese che, educata sui classici scolastici del patriottismo eroico, ora è attratta dai temi scabrosi dell'attualità scandalistica. Entro la cornice di un rigido determinismo ambientale, ecco prender corpo la raffigurazione della crisi che corrode l'ordine patriarcale, mette in pericolo l'onore femminile e infiacchisce la dignità mascolina.

⁽²⁶⁹⁾ AA.VV., *Il Ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, per cura di una società di letterati, Aliprandi, Milano 1888, vol. I, p. 10.

⁽²⁷⁰⁾ «Difficilmente si potrebbe immaginare, quanto a tecnica narrativa e soluzioni stilistiche, una forma di racconto più lontana dal modello cui disinvolatamente si richiama. La narrazione è ben lungi dall'inserirsi entro i parametri di una tendenziale oggettività o di un asciutto resoconto scientifico» GIULIO CARNAZZI, *Cletto e la «cronaca Grigia»*, in *Da Rovani ai «perduti»*. *Giornalismo e critica nella scapigliatura*, LED, Milano 1992, p. 129. Non dissimile il giudizio di Silvia Morgana sulle scelte propriamente linguistiche: «In *Nanà a Milano*, come del resto negli altri romanzi di Arrighi, l'impiego dell'indiretto libero è raro e poco disinvolto, a conferma di una scarsa vocazione alle tecniche narrative e stilistiche più congegnali al naturalismo e al verismo» SILVIA MORGANA, *Il verismo in Lombardia tra «lingua vera» e «vera finzione»*, in AA. VV., *I Verismi regionali*, Fondazione Verga, Catania 1996, to. I, p. 105.

Nella prima opera, *Evelina*, la parodia del patto narrativo sotteso ai *Promessi sposi* quanto più denuncia la consapevolezza dei mutamenti intervenuti nell'orizzonte d'attesa, tanto più tradisce la dipendenza dal patrimonio passato:

Se le nostre venticinquemila lettrici si trovavano bene nell'atmosfera dell'idillio, e, come adagiate in un'amaca, mollemente ondeggiante, riparate dai miasmi sociali, respiravano un'aria pura sfogliando rose e gigli, e gustando il nostro lattemiele... ora si scuotano e si rizzino⁽²⁷¹⁾.

Certo, rispetto allo schema misto della narrazione primottocentesca, cambia lo scenario che, sotto l'influenza della commedia di costume francese, si trasferisce entro le chiuse pareti dell'intimità borghese, dove gli ardori femminili acquistano un risalto incandescente. Immutati restano, tuttavia, i procedimenti dell'enunciazione, le tecniche di progressione dell'intreccio e la tipologia piatta della caratterizzazione attanziale: come nella *Beatrice Cenci*, la pedagogia della paura, che per distogliere dalle tentazioni le rappresenta nella loro morbosità fascinosa, alimenta il gioco contrappuntistico di male-bene, mentre le censure indignate di un narratore che, sotto la falsa veste dell'impersonalità naturalista, in realtà commenta e giudica, puntano a sollecitare nell'io leggente moti di empatia e sdegno frementi⁽²⁷²⁾. La grammatica compositiva dell'intrigo avventuroso si appoggia alle cadenze arruffate di uno stile facile, sintatticamente non involuto, ma ricco delle figure retoriche care all'«immaginazione melodrammatica» (Brooks). Nei libri di Tronconi - *Passione maledetta* (Brigola, 1875) *Madri... per ridere* (Galli e Omodei, 1877), *Carnevale in borsa* (Galli, 1892) - il pubblico ambrosiano, che pativa il fascino ammaliante di una modernità crudele e ostile, trovava il quadro a forte chiaroscuro di una collettività infetta e depravata, piena di lordure e «miasmi sociali».

Sullo sfondo di una Milano faccendiera e disonesta, le complicazioni amorose si intrecciano alle beghe finanziarie, e sotto le maschere dei veglioni esplodono fallimenti rovinosi e passioni maledette; nel sistema dei personaggi dominano donne vampiresche che distruggono mariti ingenui o artisti falliti. In questa atmosfera di immoralità pervasiva che coinvolge tutti in una catastrofe senza scampo, non bastano i richiami zoliani («Col ventre non si scherza, tanto è vero che la questione del ventre è la questione sociale» *Carnevale in borsa*), o le impudenti provocazioni sessuali (le protagoniste femminili proclamano il «diritto sacrosanto» all'amore fuori dai vincoli matrimoniali) per garantire la tenuta narrativa di testi scritti con trasandatezza di stile e grossolanità di montaggio. Il favore arriso a questi libri nella stagione umbertina non apre varchi nell'orizzonte d'attesa, avvalora solo la fedeltà a modelli tardorisorgimentali di lettori piccoloborghesi, frastornati dalle seduzioni dello sviluppo, alle cui insidie potevano opporre solo l'argine del risentimento vendicativo.

Altrettanto cupo, ma delineato più realisticamente è l'affresco cittadino che emerge dalle opere di un altro romanziere di successo di questi decenni: Giacomo Rovetta. Pienamente coinvolto nelle strutture editoriali - consulente attivo prima di Galli poi di Baldini & Castoldi, curatore di «Il romanzo per tutti», periodico del «Corriere della Sera» - lo scrittore bresciano, naturalizzato milanese, pratica, con l'eclettismo fertile dell'autodidatta in carriera, generi e codici diversi (giornalismo teatro narrativa) sfruttandone con abilità le molteplici interconnessioni⁽²⁷³⁾. Ai suoi lettori, appartenenti alla microborghesia, dedita per lo più al commercio o alle tradizionali

⁽²⁷¹⁾ CESARE TRONCONI, *Evelina ovvero il primo romanzo d'una moglie*, Sonzogno, Milano 1873, p. 119.

⁽²⁷²⁾ Perentorio, ma condivisibile il giudizio severo di Silvia Morgana: «Ma al di là della richiesta di una lingua nuova e di libertà espressiva Tronconi resta vischiosamente impigliato nella letterarietà di stampo tradizionale sia nell'assetto fonomorfológico, sia nel lessico che nella sintassi, con squilibri vistosissimi tra cultismi e sciattezza espressiva» op. cit., p. 106

⁽²⁷³⁾ PIERLUIGI PELLINI, *Giacomo Rovetta: La «letteratura finanziaria» fra romanzo e teatro*, in «Filologia antica e moderna» n. 13, 1997.

professioni impiegate, offre il quadro di una città che, travolta dal flusso irruente degli eventi storici, ha perso sicurezza e identità. L'ampio consenso accordato alla pièce *Romanticismo* (Torino 1901) suggella, all'inizio del nuovo secolo, il tramonto definitivo di una stagione lontana, rievocata con lo struggimento amaro di chi sa che ormai i conflitti non si placano più nell'equilibrio di sentimento e ragione.

Ai romanzi di Rovetta va anzitutto riconosciuto il merito di registrare con lucidità disincantata le fasi cruciali del passaggio d'epoca: sullo sfondo di una Milano nebbiosa - «una nebbia bigiognola, bassa, fitta fitta» - così suona l'incipit di *Mater dolorosa* -, si incrociano, spesso distruggendosi, i nuovi *self made men*: i «diabolici» banchieri (non a caso di origine tedesca è Kloss, «avvoltoio della Borsa»), sbaragliano gli «uomini d'affari» bislaccamente intraprendenti come il Cavalier Cantasirena (entrambi in *Baraonda* 1894, romanzo e poi testo teatrale), mentre, nella metropoli in cui domina l'illusione che «tutti i letterati fanno furori e tutti i giornalisti quattrini» (*Baraonda*), gli intellettuali di provincia falliscono al pari dei vecchi scrittori «boriosi oziosi inutili» (*Le lagrime del prossimo*, 1888, poi in teatro, *I Barbarò* 1890). Gli impacci di una trama torrentizia e farraginoso, l'approssimata caratterizzazione psicologica dei personaggi, la disinvolta trascuratezza delle cadenze espressive accusano la fretolosità della composizione; ma la descrizione aggressivamente dolente dell'«afa ammorbante della città» riesce, nei testi meno intrisi di satira qualunquista, a mimare il groviglio confuso dei traffici commerciali, dove signoreggia l'imperiosa legge della domanda e dell'offerta. La consapevolezza del dominio assunto dal denaro nei comportamenti collettivi e privati («Il denaro, sempre il denaro, solo il denaro, così in cielo come in terra» suona la battuta blasfema di Barbarò) acquista timbri di radicalità intransigente e tocca i limiti del sarcasmo pungente quando la denuncia degli intrallazzi finanziari coinvolge la sfera delle macchinazioni politiche. Nella raffigurazione di un universo urbano degradato, dove tutto è mosso dalla perversa onnipotenza della speculazione, si riconoscevano soprattutto i lettori appartenenti al ceto artigiano e del piccolo commercio che, pur galvanizzati dal miraggio della ricchezza facile e dello scialo lussuoso, temevano in realtà di esserne travolti e sopraffatti.

A questo stesso pubblico, ma con l'intento opposto di porgere rassicurazioni paciose, si rivolge anche la narrativa che rifiuta le note del moralismo corrucciato per consentire con l'ordine fiduciosamente armonioso della capitale morale: qui le suggestioni della *urbanitas* sono declinate in chiave di *medietas* guardinga e accorta.

Negli anni in cui la città si espande, chiamando a collaborare le forze intellettuali delle diverse regioni del paese, il narratore che meglio ne interpreta lo spirito è un letterato che, al pari della terna verista, proviene da un'isola lontana: a differenza di loro, però, Salvatore Farina entra ben accolto nella «repubblica della carta sporca», ne sfrutta appieno le risorse fino ad acquisirvi un ruolo protagonista.

Arrivato a Milano dalla nativa Sassari, Farina matura ben presto il «fermo proposito di fare un portento: vivere di letteratura e di letteratura soltanto»⁽²⁷⁴⁾. Non solo ci riesce, scrivendo libri che diventano i bestseller del ventennio '70-'90, ma, raro esempio di *self made man* in campo umanistico, coniuga prestigio autorevole e successo di pubblico. Consapevole della contraddizione che sorregge il mercato librario italiano - «Si fa a sassate contro i romanzi e tutti vogliono leggere romanzi e siccome non li trovano in casa loro li vanno a pigliare fuori casa»⁽²⁷⁵⁾ - si impegna, da subito, a superare l'impasse, traducendo in prassi quotidiana un convincimento forte: «non è lo scrittore che crea il pubblico, è il pubblico che crea lo scrittore...» (*Il romanzo di un vedovo*).

Amico di Tarchetti (alla sua penna si deve il capitolo cruciale di *Fosca*), partecipa degli stimoli innovatori della scapigliatura senza però mai lasciarsene contagiare. Diventato direttore

⁽²⁷⁴⁾ SALVATORE FARINA, *La mia giornata (Dall'alba al meriggio)*, STEN, Torino 1910, p. 74.

⁽²⁷⁵⁾ *Alcune idee sul romanzo*, «Rivista minima» 1872, nn. 10-16.

della «Rivista minima», la piega in direzione moderata⁽²⁷⁶⁾ e, intrecciando relazioni strette con gli ambienti fiorentino e romano, anima la scena dei dibattiti e organizza con abilità l'attività editoriale: dirige per Ricordi una collana di narrativa, e dal 1875 cura per la Tipografia Editrice Lombarda la «Scelta di buoni romanzi stranieri», di cui in molti casi è anche il traduttore. Meglio si comprende ora perché proprio a lui, avversario tenace della poetica oggettivistica e impersonale, Verga indirizzi la famosa lettera-prefazione *dell'Amante di Gramigna*.

Nei suoi romanzi più celebri, *Il romanzo di un vedovo* (Treves 1871), *Il tesoro di Donina* (Tipografia editrice lombarda, 1873), *Amore bendato* (ivi, 1874), *Capelli biondi* (ivi, 1876), *Amore ha cent'occhi* (Brigola, 1883) e *Don Chisciottino* (ivi, 1890), il punto di forza è l'assunzione di un'ottica interna al microcosmo urbano, priva sia di deformazioni polemiche sia di straniamenti problematici. In questa prospettiva, il dialogo con i lettori, spesso richiamati entro la narrazione dalle formule fatiche dell'oralità colloquiale, si appoggia sulla condivisione dei valori di pacato buon senso cari all'ideologia moderata ambrosiana. Il termine di raccordo fra i campi tematici e il paradigma compositivo ricalcato sui modelli appendicistici, viene individuato con sicurezza nella dimensione familiare, dove i patemi amorosi trovano soluzione nell'*happy end* matrimoniale e i grovigli economici e sociali si sciogliono grazie a un gioco assennato di mediazioni equilibratrici.

Rispetto al prediletto feuilleton, la focalizzazione ristretta entro le pareti domestiche implica uno scarto decisivo sia nell'ordine delle tecniche narrative sia sul piano delle scelte espressive: l'adozione dei procedimenti di suspense non conduce all'inturgidimento della trama, che anzi si distende su campiture brevi e lineari; la prosa, estranea sia all'accensione melodrammatica sia agli influssi del naturalismo impersonale, insegue un andamento mosso ma sintatticamente semplice; la voce del narratore, infine, consuona con le parole dei personaggi, entro un coro blandamente polifonico che non conosce stridori, ma nemmeno sdolcinatezze evasive. A derivarne è il primato di un tono medio, dimesso, lievitato dalle cadenze comiche di stampo dickensiano, dove i toni dell'affabilità cordiale e le sfumature dell'ironia bonaria fanno argine ora all'enfasi retorica ora la sublimazione liricheggiante.

«Schiatta romanziera della piccola borghesia», secondo il giudizio severo di Russo⁽²⁷⁷⁾, Farina ne patisce le titubanze e le apprensioni, ma ne stempera la carica di misoneismo passatista sulle note di un ottimismo laico, cautamente aperto al nuovo, in sintonia piena, è opportuno ricordarlo, con le idee-guida della classe dirigente ambrosiana. Quei consiglieri che dagli scranni del Comune proclamavano «non è il caso di pensare a precedere il bisogno, ma val meglio aspettare lo sviluppo per assecondarlo»⁽²⁷⁸⁾, avevano la stessa placida e un po' miope fiducia nel tranquillo divenire che guidava i protagonisti fariniani. E la consonanza con il pubblico della capitale morale era tale che il narratore del *Sorriso di Donina* poteva tratteggiarne il ritratto con indulgenza blandamente perfida:

Al sole alle stelle e alla luna i suoi di Milano non pensano mai, ed hanno ragione; alla miseria che geme, al dolore che tace nemmeno, e non hanno torto. Hanno una classe di gente pagata per guardare il sole e le stelle, ed un'altra per nascondere la miseria ed il dolore a buon mercato.

Hanno uomini, e li pagano (poco) per pensare, per scrivere la prosa od il verso; uomini e donne per tenerli allegri e non lasciarli pensare, e li pagano molto. (*Il sorriso di Donina*, p. 71)

⁽²⁷⁶⁾ Sulla direzione fariniana si sofferma con il solito acume Roberto Bigazzi ne *I colori del vero*, cit. Sull'importante funzione di raccordo fra le suggestioni moderate del realismo fiorentino e il clima positivista milanese insiste BRUNO PISCHEDDA nel suo bel volume dedicato all'analisi della produzione romanzesca: *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*, Liguori, Napoli 1997.

⁽²⁷⁷⁾ LUIGI RUSSO, *I narratori* (1923), a cura di Giulio Ferroni, Sellerio., Palermo 1987, p. 43.

⁽²⁷⁸⁾ ANGELO PORRO, *La «traduzione grafica dei concetti»: le origini del Piano regolatore e il «modello» d'amministrazione comunale attuato dalla Destra a Milano nei primi decenni dopo l'Unità*, in AA.VV., *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di Cesare Mozzarelli e Rosanna Pavoni, Guerini e associati, Milano 1991, p. 251.

Accettare acriticamente di delegare ad altri la riflessione inquieta sulle miserie collettive e gli assilli esistenziali implicava tuttavia un prezzo alto: la messa in mora della funzione etico-civile che la letteratura ambrosiana da sempre coltivava. Da una parte, si apriva il varco all'ottusità del benpensantismo in cui la dote fattiva e solidale del buon senso si immiserisce in banale senso comune; dall'altra si acuiva il rischio deleterio per uno scrittore come Farina, di perdere il contatto con quel pubblico cittadino che, per quanto incline alla moderazione, rifiutava la stasi e la passività del conservatorismo. Già un critico d'allora Renato Simoni, coglieva il limite intrinseco di una narrativa tutta arroccata sulla difensiva: la sua «borghesia è tratta fuori dall'aria burrascosa della vita moderna come raccolta in un modesto salotto dove c'è in complesso troppa pace, e un po' d'odor di vecchio»⁽²⁷⁹⁾.

La sfida lanciata da Capuana contro l'«infranciosamento»⁽²⁸⁰⁾ e per la fondazione di una matura civiltà del romanzo, proprio a Milano continua a non essere raccolta: o meglio, un solo letterato autenticamente ambrosiano si cimenta nell'impresa, ma adottando forme, strutture e stili che alla cultura laica e all'impersonalità del metodo positivista sono volutamente estranee per non dire ostili. Quando Emilio De Marchi pubblica in volume *Il cappello del prete* (Treves 1888), la prefazione replica e ribalta il programma degli scrittori veristi:

Questo non è un romanzo sperimentale, tutt'altro, ma un romanzo *d'esperimento*, e come tale vuol essere preso. Due ragioni mossero l'autore a scriverlo. La prima, per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice, con quel beneficio del senso morale e del senso comune che ognuno sa; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del gran pubblico. La seconda ragione, fu per esperimentare quanto di vitale e di onesto e di logico esiste in questo gran pubblico così spesso calunniato...⁽²⁸¹⁾

Il futuro segretario dell'illustre Accademia Scientifico-Letteraria ha maturato la consapevolezza fiera che per fronteggiare lo scandalismo immorale della letteratura «alimentare» d'oltralpe senza rinunciare ad entrare in sintonia col «gran pubblico» dei «centomila» lettori (*ibidem*), non servono né anatemi censori né elitarismi spocchiosi. Acconsentire alla «necessità» storica del romanzo contemporaneo, proclamata dagli autori siciliani, non significa, d'altronde, accogliere supinamente il credo materialista del determinismo darwiniano. Altra e già tracciata era la strada: per rilanciare i progetti cari alla popolarità narrativa, occorreva riconquistare la ricchezza compositiva del realismo critico, secondo il modello eccelso dei *Promessi sposi*. Nel 1888 esce il *Demetrio Pianelli* a puntate su «L'Italia» di Dario Papa (poi in volume per i tipi Galli nel 1890); nel 1892 *Arabella*, prima sul «Corriere della Sera», poi nel '93 sempre da Galli. Le cadenze romanzesche della mimesi postromantica attingono slancio inedito dall'adesione sincera ai tempi e ritmi della «città buona».

Già Ferrata, curatore attento dell'opera demarchiana, ne individuava l'elemento più tipico nel nesso indissolubile fra spazio urbano e temperie storica.

⁽²⁷⁹⁾ Il giudizio tratto dall'articolo scritto in occasione della morte di Farina (1918), è ricordato da Bruno Pischetta, op. cit., p. 35.

⁽²⁸⁰⁾ Alla fine del secolo sul «bollettino della stampa italiana» appare un'inserzione pubblicitaria: «È aperta in Milano, via Meravigli 10 un'agenzia per la vendita ai giornali di romanzi d'appendice. [...] disponiamo di 600 appendici di 82 Scrittori. Precisare se interessano romanzi sanguinari, storici, di viaggi, educativi, letterari, patriottici» Or. F. NASI, *Il peso della carta*, Alfa, Bologna 1966 p. III

⁽²⁸¹⁾ EMILIO DE MARCHI, *Il cappello del prete*, apparso a puntate su «L'Italia», direttore Dario Papa, dal giugno del 1887 e poi in volume, Treves, Milano 1888. Cfr. VITTORIO SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Edizioni di Comunità, Milano 1971.

Nessuno più di Emilio De Marchi porta nella sua opera i segni caratteristici di un ambiente e di un'epoca. Milano e l'età umbertina [...] De Marchi è fra quelli rarissimi che esprimono una sintesi interiore del luogo col tempo, attraverso la propria, nuova verità⁽²⁸²⁾.

Il recupero della lezione manzoniana in piena stagione naturalista sortisce un esito di *medietas* fascinosamente complessa: nel romanzo dedicato alla bella Pigotta e all'orso della Bassa, la raffigurazione del mondo impiegatizio si regge su un gioco abile di contrappassi strutturali e stilistici che rinvergono il punto nodale di sintesi nella misura equilibrata del buon senso. Sul piano tematico-assiologico, la dote primaria del cittadino della capitale morale è volta a coniugare, in nome di un comune ethos familiare e religioso, i dettami della laboriosità produttiva e i moti disinteressati del sentimento amoroso. Le dinamiche centrifughe del romanzo popolare, ricco di digressioni e di motivi secondari, convergono al centro grazie all'ideazione di un cronotopo cittadino, circoscritto alle vie trafficate del Carrobbio. Le note antitetiche della mestizia patetica e dell'accensione melodrammatica trovano argine nell'ironia bonaria di un narratore amicalmente affabile che segue e accompagna i suoi eroi piccoli-piccoli con indulgenza serena non disgiunta, però, da un criticismo fermo. Infine il sistema dei personaggi, disposti per livelli sociali ma ordinati nel rispetto delle risorse di umanità affettiva, delinea un quadro di totalità, in grado di connettere pubblico e privato, intimità domestica e assilli collettivi.

Dopo il *Demetrio Pianelli*, tuttavia, le tensioni alacri del realismo demarchiano cominciano a divaricarsi, polarizzandosi fra effusioni languorose e colorismi caricaturali: in *Arabella*, l'equilibrio precario entro cui si bilanciavano le spinte antagonistiche, si incrina; la contraddizione già sottesa alla storia di Renzo e Lucia, fra provvidenzialismo etico e modernità borghese, nella «grande città del fracasso» non può più essere elusa: i titoli dei capitoli, con il gusto del parallelismo speculare e contrapposto - *La vittima Il tiranno La prima battaglia Tiranni e vittime Un'altra battaglia La vita è una trappola La morte è buona* - suggeriscono subito al lettore l'impossibilità di rinvenire una zona di pacificazione serena e non rassegnata, sia nella sfera degli eventi esterni sia ancor più nell'ambito dei moti interiori.

In *Giacomo l'idealista*, strenna natalizia della «Perseveranza» (1897), quasi a sancire l'invivibilità della civiltà urbana, il narratore cerca rifugio nell'ambiente campestre; ma invano, perché la meschinità delle vicende paesane, lungi dal lenire lo sconforto, lo accentua, aggravando le ragioni di una diagnosi immedicabilmente pessimista.

All'inizio del nuovo secolo, infine, il «Milano birbone» di Demetrio, «la città più buona che cattiva», governata dalle regole d'oro dell'etica smilesiana - «volontà di lavorare e risparmio, risparmio e volontà di lavorare» - è scomparsa, per lasciare il posto a un volgare «cittadon», affollato di «gent che va, che cor, che tas, che boffa, su e giù per j tranvai, sù e giù per i vapor, de dì, de nott» (*Milanin Milanon*, p. 7) e indifferente alla «gent strasciada che ciappa tutt, che speta tutt, gelada, sperluscada, che mangia meneman i scarp strasciaa col pan, e mangia el pan cont on'oggiada» (*L'inverno*, p. 20). Il climax di connotazioni negative culmina nel ritratto bituminoso della «capital del ghell», dove l'orgoglioso motto ambrosiano «Milan e poeu pù» si sbriciola fra miserie e squallori, sotto «on scûr che tenc i mur, ona danna de ciel semper rabbiôs (p. 16). La nenia desolata delle «prose cadenzate»⁽²⁸³⁾ epicedio non solo per il buon milanese affaccendato e generoso, ma anche per l'intera collettività ambrosiana a cui è inibita la rappresentazione romanzesca della propria modernità.

⁽²⁸²⁾ EMILIO DE MARCHI, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1959. Giansiro Ferrata *Prefazione a Esperienze e racconti*, vol. I, p. XI. Da questa edizione è tratta la citazione prefatoria al *Cappello del prete* (p.283).

⁽²⁸³⁾ Il sottotitolo di *Milanin Milanon*, nell'edizione pubblicata postuma per i tipi «La Poligrafica» (Milano 1902), con la prefazione di Enrico Giovannelli, suonava *Prose cadenzate milanesi*. Nel 1926 venne ristampato da Treves, da cui si cita.

*Il signor Prosdocimo
lettore del «Corriere della Sera»*

«Pubblico, vogliamo parlarti chiaro»: con questa esplicita dichiarazione programmatica Torelli Viollier apriva l'editoriale del primo numero del «Corriere della Sera». Era il 5 marzo 1876. Ad innervare la volontà di chiarezza era il progetto giornalistico e intellettuale che avrebbe reso il foglio, uscito «tredici giorni prima della caduta della Destra», il maggiore e più autorevole giornale nazionale, autentica «voce del popolo borghese»⁽²⁸⁴⁾.

Le linee portanti di quest'impresa sono esposte con coerenza esemplare nel saggio che Torelli Viollier scrisse in occasione della Mostra Nazionale delle Arti e delle Industrie, allestita a Milano nel maggio del 1881: *La stampa e la politica*. Le pagine, ancor oggi ricche di leggibilità ariosa, furono pubblicate in un volume miscelaneo che allineava firme celebri e prestigiose non solo di letterati, Verga Capuana Neera Sacchetti, e giornalisti, Fontana Borghi Barbiera, ma di tecnici e scienziati, Ottolini Saldini Dell'Acqua.⁽²⁸⁵⁾

Ad emergere dalla prosa accattivante del direttore del «Corriere» è la fisionomia ideale del primo «giornalista d'opinione», è insieme il quadro sintetico e penetrante della stampa milanese nell'età in cui la «capitale morale» s'avviava ad imboccare la strada della modernità capitalistica.

Quando Torelli Viollier scrive il saggio per *Milano 1881*, è passato ormai un lustro dall'editoriale d'esordio: le cinquemila copie iniziali sono diventate diecimila, «dodicimila ne' giorni di notizie à sensation» (p. 469) e il giornale comincia ad essere distribuito anche al di fuori delle province lombarde, accingendosi a conquistare il definitivo riconoscimento nazionale. Il proposito di parlare al lettore con chiarezza non è, però, mutato: la scrittura de *La stampa e la politica* ha il vigore espressivo di uno stile che, «lasciata da parte la rettorica» - sono ancora parole del primo fondo -, si appoggia illuministicamente a «cose, non parole». La scioltezza spigliata del discorso e la duttilità dei passaggi argomentativi si intrecciano alla capacità magistrale di allineare ritratti di intellettuali famosi, schizzi di colleghi spesso permalosi, fisionomie di redazioni più o meno organizzate.

Il primo ad entrare in scena è Filippo Filippi, critico noto di spettacoli musicali e teatrali, colto nella sua «andatura maestosa e cattedratica, quella rotonda gravità di pancia cinquantenne, que' cappellacci da uomo stagionato, insomma tutte quelle altre sueteriorità solenni, che fanno contrasto col suo interiore sempre gioviale e ancora giovanile» (p. 459). Lo segue dappresso un altro protagonista della vita milanese a cui il gruppo degli Scapigliati, frequentati da Torelli, aveva già attribuito un ruolo di maestro, il romanziere Giuseppe Rovani: il suo ritratto è orchestrato sulle note di una esuberanza goliardica, che non sarebbe dispiaciuta al Dossi della *Rovaniiana*,

Alla frutta Rovani ricomparve. Era andato a fare un sonnellino! - e tornava rasserenato, rinfrescato, rintonato. Fu allora amabile e seducente, come sogliono essere gli uomini popolari: in mezzo al frastuono assordante della brigata, m'intrattenne alquanto in disparte, dicendomi cose gentilissime, guardandomi paternamente co' suoi belli occhi chiari, ridendo del suo bel riso sereno. Mi disse che Meyerbeer era... un animale; poi soggiunse con quel suo sorriso da gentiluomo: «si dice così per dire, per dar forza alla frase; del resto s'intende che fo di cappello a certe sue pagine»; poi declamò quattro versi di Emilio Praga... (pp. 460-461)

Più perfidamente incisi sono i disegni «collettivi», soprattutto se dedicati ai frequentatori abituali della «repubblica della carta sporca», secondo l'efficace formula coniata allora da Cletto Arrighi per indicare il mondo della stampa e dei giornali: in primo piano, la «consorteria delle

⁽²⁸⁴⁾ VITTORIO SPINAZZOLA, *La voce del «popolo borghese»*, in «Rinascita», n. 8, 25 febbraio 1983.

⁽²⁸⁵⁾ AA.VV., *Milano 1881*, Ottino editore, Milano 1881. Tutte le citazioni del saggio di Torelli sono tratte da questa edizione.

Effe», la colorita cerchia di letterati e critici così potente nella Milano d'allora da suscitare invidie e malevolenze a non finire.

Il nome di consorterìa delle *Effe* fu inventato, credo, dal Ghislanzoni, ma in quel gruppo non c'erano soltanto nomi di cui F era la lettera iniziale. C'era Fortis, c'erano Paolo Ferrari, Filippi, Fambri, Faccio; c'erano artiste ascrittevi soltanto in grazia dell'*effe*, la Ferni e la Fricci; c'erano i due Boito, Emilio Praga, Michele Uda, Giovanni Biffi... C'erano anche de' non-valori, ma lasciamoli lì. (p. 464)

Apparentemente più neutro, perché affidato alle parole dirette degli interessati, è il breve riferimento al «partito clericale», rappresentato da due giornali, *L'Osservatore cattolico* e lo *Spettatore lombardo*, in guerra perenne fra loro:

L'uno chiama l'altro *fogna*, l'altro risponde *farabutto*. Lo *Spettatore* fu fondato da' clericali più transigenti e remissivi per rintuzzare la tracotanza dell'*Osservatore*, diretto dal famoso Albertario e da D. Enrico Massara, che pretendevano e pretendono ancora dominare su tutto il clero lombardo e comandare a vescovi ed arcivescovi. Fu diretto dapprima da un prete Scala, e andò male, ed ora è diretto dal signor Hamilton Cavalletto, toscano, ex-ufficiale, che dell'antica professione ha serbato i calzoni attillati, e gli stivaloni. (p. 475)

Il tono di bonarietà affilata con cui sono delineate le varie figure che animano il mondo giornalistico e intellettuale, è compensato, o per meglio dire avvalorato, dalla consapevolezza lucida di quanti e quali mutamenti hanno investito la città e il suo sistema editoriale^m questo scorcio di secolo.

L'articolo si snoda, infatti, lungo una duplice griglia temporale: esplicito il termine *a quo*, il 1865, «allorquando giovinetto venni a Milano» (p. 460); meno evidente, ma più vincolante, l'altra data, il 1876, l'anno di fondazione del «Corriere della Sera».

Il riferimento cronologico più antico, proiettando l'avventura biografica del giornalista napoletano poi milanese d'adozione sullo sfondo della cultura cittadina postunitaria, aiuta a mettere in rilievo un punto di svolta cruciale: fino al 1865, ed è lo stesso Torelli Viollier a testimoniarcelo in un altro articolo, sul *Movimento librario*⁽²⁸⁶⁾, la tiratura complessiva dei giornali milanesi non superava le 25.000 copie. In questo stesso frangente, nascono due iniziative editoriali destinate ad occupare un posto di primo piano: «Il Secolo» di Sonzognò e «Il Sole».

Eppure qualcosa deve ancora maturare nella coscienza giornalistica della capitale morale: «un'occhiata al *Pungolo* del 1865 mostra che somigliava tal quale ad un buon giornale di provincia odierno, alla *Sentinella bresciana*, per esempio, o all'*Arena* di Verona» (p.463). La «Gazzetta di Milano», dove Rovani scriveva le sue «fosforescenti appendici musicali», per quanto compilata con cura, stava entrando in rapida decadenza: il motivo non era d'indole ideologico-politica - dalle posizioni austriacanti il giornale passa ben presto a professare idee liberali - quanto piuttosto di natura economico-distributiva: «La *Gazzetta di Milano*, giornale del pomeriggio, non era però venduta per le strade» (p. 462)

Poi, appunto nell'arco di un decennio, molto, anzi quasi tutto, cambia. L'ottica con cui ora Torelli procede nell'analisi si è calata nell'esperienza quotidiana, L'osservatorio privilegiato è posto nelle stanze di via Solferino, dove lavora la giovane redazione del «Corriere»: i rimandi al tempo passato, sparsi qua e là in un contrappunto costante con il presente, valgono a corroborare la constatazione da cui aveva preso avvio l'articolo.

Il giornalismo politico milanese era ben diverso da quello d'oggi. Non c'è che un giornale che si sia conservato tal quale, la *Perseveranza*, in omaggio probabilmente ai suoi principi conservatori. (p. 459)

⁽²⁸⁶⁾ Questo saggio è raccolto in un altro volume miscellaneo, anch'esso ideato e pubblicato in occasione dell'Esposizione nazionale del 1881: *Mediolanum*, 4 volumi, Vallardi, Milano 1881.

Così le due date che segnano la parabola cronologica 1865-1876, in un intreccio stretto di storia e cronaca, ricordi cordialmente nostalgici e osservazioni spietate, affabilità e moniti allarmati, permettono all'autore di stendere il primo programmatico manifesto della stampa moderna in Italia.

Alla base non può che essere la rivendicazione convinta e appassionata di professionalità: il giornalismo è un mestiere serio, fatto di costanza, disciplina e rigore scrupoloso:

Che se alcuno mi domanda di fargli parte di quanto ho imparato in sedici anni d'esperienza per far prosperare un giornale, gli dirò: anzitutto abbiate de' collaboratori giovani, valenti, elettrizzati dal desiderio d'acquistar gloria, non mestieranti. Posso vantarmi d'avere un personale di redazione esemplare in Dario Papa, Ettore Teodori, Carlo Barbiera, Antonio Gramola, Labanca, Raffaele De Cesare, Luigi Archino. Ci saranno degli scrittori più forbiti, non ce ne sono che esercitino la loro professione con più amore. In un giornale, nessuna rubrica può essere trascurata impunemente; tutte hanno lo stesso valore, tutte vogliono, in chi n'è incaricato, ugual diligenza. Un buon sottocronista può essere la fortuna d'un giornale. (p. 470)

Il riconoscimento di ruoli specifici non predetermina chiusure e rigidità di comportamenti: anzi, diventa la chiave del successo, in un'ottica di democraticità funzionale:

In questa quotidiana battaglia che combattiamo, la vittoria può esser decisa da un modesto tamburino tanto quanto dal generale. In un ufficio di redazione, non ci sono superiori ed inferiori, tutti sono uguali. (p. 471)

Nell'universo coerentemente borghese del «Corriere della Sera», il criterio della competenza si accompagna alla solidità delle certezze finanziarie: su questo argomento il piglio del nostro direttore è ancor più perentorio.

Avviso a coloro che meditano di fondare un giornale - ce n'è sempre una dozzina in questa città in cui il signor Sonzogno ha guadagnato milioni col *Secolo*: per cavarsi questo gusto occorrono oggi centocinquanta mila lire l'una sull'altra, a cui bisogna aggiungere un direttore ed un amministratore che sappiano rispettivamente il loro mestiere, individui che non s'incontrano ad ogni cantonata.

Dato che si abbiano il direttore e l'amministratore, la somma indicata ci vuol tutta, o si fa un bel fiasco. Vi paiono troppe centocinquantamila lire? Ebbene, ho sbagliato... ce ne vogliono duecentomila. (pp. 469-70)

A chi ha coltivato il «gusto» di operare nella «repubblica della carta sporca», l'esperienza ha insegnato che ormai nulla può essere frutto d'improvvisazione: come ogni impresa, anche la stampa deve attenersi ai principi di produttività che si è autonomamente prescelta. Solo così, d'altra parte, a chi entra nell'agone sarà possibile ottenere risultati di successo, gareggiando in un quadro di libera concorrenza. L'apprendistato maturato nella redazione del «Secolo», il giornale che ha reso milionario il signor Sonzogno, è stata per Torelli Viollier una tappa decisiva:

Una delle forze del *Secolo* fu di non essersi mai messo al servizio di nessuna società politica, di nessun gruppo, di nessun ministero; sicché il pubblico, fin dalle sue origini, s'accorse che era un giornale fatto per uso de' lettori, non per uso d'altri: questa, come ho detto, è una qualità eccellente per un giornale che vuol far fortuna. (p. 473)

Nel ritratto di Edoardo, i giudizi critici, non privi di severità, si intrecciano al riconoscimento sincero di meriti che non patiscono censure:

Il *Secolo* ha per editore un uomo che non ha larga cultura, né gusti molto fini, ma che ha un raro istinto de' bisogni e delle inclinazioni della piccola borghesia ed è aiutato da un amministratore di prim'ordine. (*ibidem*)

La fortuna clamorosa del giornale nasce dalla sintonia piena fra l'editore e l'orizzonte d'attesa dei lettori piccolo-borghesi, diventati nucleo centrale del pubblico ambrosiano: da questa consonanza nasce l'intuizione audace e «stravagante» che ha «determinato la fortuna del Secolo»; e per ricordarne la genesi Torelli dà voce diretta al suo ex-direttore:

«Ecco quel che faremo, disse Edoardo Sonzogno, stamperemo ogni giorno immancabilmente, due romanzi». Tutti ed io più forte dei miei colleghi, protestammo contro questa stravaganza.

In que' tempi, il romanzo affettato nell'appendice si usava poco ne' giornali italiani ed era stato smesso da parecchi giornali francesi: l'idea di stamparne *due* contemporaneamente, a detrimento degli articoli e delle notizie politiche, letterarie, cittadine, poteva essere giudicata una stravaganza: eppure quell'idea, applicata, determinò la fortuna del *Secolo*. (p. 474)

Lo sfruttamento abile dei nuovi macchinari - «pel primo si servì su larga scala del telegrafo» - e soprattutto l'adozione disinvolta delle campagne promozionali - «Fu anche del Sonzogno l'idea dei premi ordinari e straordinari» - testimoniano la carica di imprenditorialità fattiva che anche in campo giornalistico guidò l'azione di chi aveva ideato e promosso i volumetti economici della «Biblioteca Romantica» e della «Biblioteca Popolare». Le scelte spregiudicate di Edoardo possono forse suscitare ancora qualche perplessità in chi è umanisticamente educato, ma

certo è che dal punto di vista industriale furono tutte felicissime, tanto è vero che gli altri giornali hanno dovuto adottarle, né potrebbero rinunziarvi senza danneggiarsi gravemente. (*ibidem*)

Per un editore di libri e giornali collocarsi dalla parte dei lettori significa non solo saper cogliere le tendenze più diffuse, ma anche avere il coraggio di abbandonare le antiche inclinazioni «servili», le piccole furberie e fors'anche le fedeltà troppo di parte:

Il pubblico perdona più facilmente un articolo appassionato ed ingiusto che certi artificiosi silenzi, certi *escamotages* di notizie da cui si sente mistificato. (p. 472)

Con godibile chiarezza, l'esempio del signor Prosdocimo illumina, ben più di mille disquisizioni noiose il patrimonio di idee lungimiranti che presiedette la nascita del «Corriere».

Il signor Prosdocimo, ex-funzionario in pensione, spende ogni giorno un soldo per comprare il *Corriere della Sera*: c'è però un altro giornale, mettiamo il *Messaggero serotino*, fatto ugualmente bene, fors'anche migliore, che il signor Prosdocimo, se lo conoscesse, preferirebbe. Ma egli non ha che un soldo da spendere al giorno per il suo nutrimento intellettuale: egli ignora dunque il *Messaggero serotino* e lo ignorerà finché una circostanza straordinaria glielo ponga sott'occhio. Scoppia una crisi ministeriale. Il pubblico porta via i giornali a ruba: il signor Prosdocimo non trova più, alla solita edicola, il suo favorito *Corriere della Sera*. È costretto a comprare il giornale meno ricercato, il già negletto *Messaggero serotino*. Orbene, se il direttore di questo giornale è un uomo d'ingegno, quel giorno non soltanto avrà fatto bene il suo foglio come al solito, ma si sarà sforzato di farlo meglio di tutti gli altri, dimodoché non soltanto il signor Prosdocimo ne resti pienamente soddisfatto, ma coloro che leggono più fogli, riconoscano che il *Messaggero serotino* è il giornale fra tutti meglio informato e meglio redatto. (p. 471)

La pittoresca sequenza inventata avvalora l'affermazione d'intenti che, scandita in forme quasi solenni, occupa il centro ideale del saggio:

Bisogna inoltre tenere a mente che il giornalista non è il padrone del pubblico, ma il suo servitore, e che deve fare il giornale non per servire la propria ambizione, le proprie passioni, le proprie amicizie, i propri interessi, ma per istruzione e divertimento del pubblico. In questo il pubblico ha il fiuto finissimo: per quanto il giornalista sia abile, i lettori s'accorgono subito se ha sistematicamente un secondo fine, e allora guai a lui! Il pubblico compra il giornale per essere informato di tutto quel che accade: è dunque un dovere di stretta onestà pel giornalista di non tacergli nulla. (p. 472)

Ecco perché il titolo del primo editoriale suonava, con limpidezza inequivocabile, *Al pubblico*: la forza espansiva di un quotidiano sta nella capacità di instaurare, giorno dopo giorno, un dialogo solidale con i suoi lettori. È il favore degli utenti che deve guidare l'attività giornalistica, sancendone l'indipendenza e l'autonomia. Il rapporto tradizionale con gli interessi collettivi è affatto capovolto: non più una stampa che funge da tribuna passiva per le scelte compiute dai politici, ma piuttosto un giornale in grado di comporre, interpretandole e sollecitandole, le richieste molteplici della moderna opinione pubblica

Grazie alle osservazioni lucide di Torelli Viollier il concetto di «pubblico» perde la sua genericità per diventare, nella borghese capitale morale, «pubblica opinione», espressione ricca e articolata di una società civile alacramente operosa.

La civiltà di un popolo si misura dal sentimento che ogni cittadino ha di formar parte di un ente collettivo e dal grado d'interessamento che prende alla salute di esso. (p. 466)

Non si parla più, dunque, di «giornali politici» ma di «stampa e politica» dove i due termini sono accostati per antitesi a meglio rilevarne la sovranità reciproca.

La stampa, per il direttore del «Corriere», è già diventata quarto potere, almeno nel capoluogo lombardo. Solo un giornalismo non condizionato da pressioni esterne potrà acquistare autorevolezza e prestigio e queste caratteristiche, d'altra parte, si fonderanno, potenziandolo, su quel consenso collettivo che solo sancisce uno spazio effettivo di libertà.

Il modello progettato con coerenza cristallina risulterà vincente perché a sostenerlo era la piena sintonia con il paradigma di valori modernamente borghesi elaborati dalle forze rinnovatrici della società ambrosiana, nel suo tentativo di equilibrato sviluppo capitalistico. L'universo della stampa vi avrebbe assolto una funzione tanto più rilevante quanto maggiore era il grado di adesione ai dettami di funzionalità produttiva in cui si riconoscevano i cittadini della capitale morale. Non a caso, nel già citato editoriale del 5 marzo 1876, Torelli Viollier aveva lodato la «classica terra del buon senso, la patria di Parini e Manzoni»: richiamarsi a quel buon senso tutto lombardo significava, in campo giornalistico, affermare con nettezza i criteri di professionalità inedita e di avveduta energia operativa. Innovazioni tecniche, serietà d'amministrazione, solidità finanziaria, attenzione all'orizzonte europeo, rispetto della notizia, massima considerazione delle risorse intellettuali dei collaboratori: sono queste le parole d'ordine che, costantemente evocate nel corso de *La stampa e la politica*, sorreggeranno la parabola storica del «Corriere della Sera».

Aveva davvero ragione, allora, Dario Papa quando, tracciando il panorama dei *Giornali e giornalisti* della Milano di fine secolo, così concludeva il ritratto di Torelli Viollier: «In lui c'è proprio il giornalista come lo si vuole oggidì: innamorato, smanioso di novità, di modernità, di verità sperimentale, di cose una più interessante dell'altra»⁽²⁸⁷⁾.

⁽²⁸⁷⁾ DARIO PAPA, *Giornali e giornalisti, Mediolanum*, vol. I, op. cit. p. 488.

Milanese, meneghino e ambrosiano

Tra i tanti primati che Milano può vantare vi è anche quello toponomastico: ben tre aggettivi, *milanese ambrosiano meneghino*, valgono a definire la fisionomia della metropoli e dei suoi abitanti. Usati spesso come sinonimi, i tre termini indicano in realtà gli aspetti molteplici di un universo sfaccettato e contraddittorio.

Se la milanesità rimanda soprattutto ai modi più cordialmente fattivi, agli elementi di concretezza laboriosa che il senso popolare sintetizza nel motto *Milan dis, Milan fa*, la cultura ambrosiana, pur affondando le sue radici nell'antico spirito religioso della Lombardia medievale, sembra caratterizzare la mentalità propriamente moderna dell'urbanesimo borghese, quale si viene costituendo all'indomani del processo di unificazione nazionale. Cosicché, al di là delle sfumature che pure ogni cittadino del capoluogo lombardo saprebbe cogliere, la coppia milanese-ambrosiano si definisce, in contrapposizione al più tradizionale meneghino, quale sintesi dei fattori costitutivi del mito di «capitale morale», elaborato e proposto come modello di sviluppo economico e ideologico negli ultimi decenni del secolo XIX. Come scriveva un noto letterato d'allora, la maschera tipica della comunità preborghese doveva ormai lasciare luogo ai nuovi abitanti della metropoli attiva e intraprendente:

E oggi Meneghino che ha sofferto, che ha combattuto e imparato dall'esperienza la ragion delle cose, oggi apre il suo intelletto, l'anima sua al nuovo soffio che spira nel mondo, s'è fatto educatore, maestro, filantropo, commerciante, industriale, s'è fatto operaio in tutti gli ordini della vita sociale. È un operaio serio, laborioso, prudente e saggio (...) oggi è l'uomo della scuola e dell'officina; i suoi patrizi, i suoi borghesi, i suoi popolani sentono tutti il debito del lavoro e la bellezza e l'utile delle soddisfazioni ch'egli promette a' suoi seguaci. Possiamo osare un'asserzione: Meneghino s'è fatto italiano ed uomo moderno nel più ampio senso di queste parole.⁽²⁸⁸⁾

Aveva ragione Carlo Baravalle a decretare la fine del simbolo di una meneghinità troppo angusta per essere coltivata nell'atmosfera alacre e vivace della Milano postunitaria: «Povero Meneghino! la sua giornata storica volge al suo fine». E tuttavia, la vitalità che quell'aggettivo ancora conserva nel nostro vocabolario la dice lunga sulla ricchezza composita ed eterogenea del municipalismo della capitale morale.

Ne suggerisce lo spessore irriducibile un altro commiato, scritto sempre in quella stagione lontana, da uno scrittore ambrosiano, ben più famoso: Emilio De Marchi.

Meneghino del quale Milano in questi giorni celebra capricciose le nozze d'oro, è un vecchio arzilla di duecent'anni [...] Salutiamo anche noi con mesto raccoglimento il babbo che passa. L'arte sua che parve inutile e volgare ai pedanti, fu un gran segno di forza in un tempo esuberante di vita intellettuale, quando Milano era detta l'Atene lombarda. Con lui non è soltanto una maschera che sparisce, ma una fisionomia, un carattere, e un gran capitolo di storia. Che almeno ci resti il cuore!⁽²⁸⁹⁾

Il cuore, ovvero l'«amor di campanile», nutrito da «chi vive all'ombra della simpatica guglia del Duomo»⁽²⁹⁰⁾ è componente ineliminabile della coscienza ambrosiana: la contrapposizione alle chiacchiere perditempo dei politici romani, l'ancoraggio al pragmatismo operoso, l'elogio della tolleranza ospitale, la rivendicazione dell'esuberanza intellettuale, persino il rapporto privilegiato con le nazioni d'oltralpe derivano e sono condotti in nome di questa autosufficienza orgogliosa,

⁽²⁸⁸⁾ CARLO BARAVALLE, *Note funebri*, in AA.VV., *Mediolanum*, to. II, Vallardi, Milano 1881, p. 421.

⁽²⁸⁹⁾ L'articolo, *Per le nozze d'oro di Meneghino*; apparso su «Il Caffè», 20 febbraio 1885, a firma Archidamo, è raccolto in EMILIO DE MARCHI, *Milanin Milanon, prose cadenzate milanesi e altri scritti lombardi*, De Carlo Editore, Milano 1976, p. 27-32.

⁽²⁹⁰⁾ Le parole sono, questa volta, di un amministratore ottocentesco F. SEBREGONDI, *Il Municipio in strada. Dal portafoglio di un ex-assessore*, in *Mediolanum*, to. I, op. cit, p. 405.

pervasa talvolta da inclinazioni al separatismo isolazionista. Nell'orientamento diverso con cui «l'amor di campanile» è declinato è possibile ancor oggi individuare le connotazioni che oppongono lo spirito meneghino al paradigma dei valori caro ai milanesi-ambrosiani.

Per un verso, la meneghinità si nutre dell'attaccamento geloso ai tratti più distintivi del borgo chiuso entro la cerchia dei navigli, con il suo spirito bonario e popolare: la tutela del color locale e delle atmosfere festosamente paesane suona garanzia non mistificante delle certezze di una comunità omogenea e organicamente coesa. Per altro verso, la meneghinità è diventata bandiera delle cerchie più retrive della cittadinanza che, nella difesa strenua di consuetudini vetuste, preservano la loro identità sociale a fronte delle trasformazioni indotte dall'urbanesimo industriale. L'ammirazione ostentata per le espressioni genuine della «Milano d'altri tempi» si traduce così nel rimpianto nostalgico di una civiltà in cui i dinamismi economici non infrangevano le rigide barriere di classe e l'adozione del dialetto, lungi dal proporsi come momento di comunicazione effusamente dimessa, si capovolge in strumento di separatezza elitaria, o peggio di ostilità preconcepita contro coloro che "vengono da fuori".

Con ben altro orientamento la mentalità ambrosiana si appella ai valori della tradizione: la riluttanza per le avventure troppo spregiudicate e il senso della continuità con il passato si sposano con la volontà di aprirsi al nuovo, di sperimentare forme di convivenza civile più intensamente attive. Lo stesso mito della capitale morale affonda le sue radici nella convinzione che lo sviluppo futuro non debba mai rinnegare l'esperienza degli avi, ma in questa rinvenga la sua legittimità storica e le sue risorse potenziali di espansione ideale e materiale. Certo, il confine fra i due comportamenti è troppo sfumato per poterlo definire una volta per tutte e i rischi connaturati ad entrambi risultano spesso opposti e complementari: così, se la presunzione ambrosiana del *Milan e poeu pù* tende all'isolamento arrogante o all'ottusità dell'ottimismo miope, la mentalità meneghina indulge ad un ripiegamento difensivo che, rifuggendo dal confronto attivo con le questioni aperte dalla dinamica storica, ne nega ogni vitalità.

In questa prospettiva, la ricchezza semantica di cui dispone la collettività milanese per autodefinirsi non suggerisce tanto un dissidio irriducibile di anime diverse, quanto piuttosto sottolinea le condizioni di incertezza in cui versa una metropoli che ancora fatica a riconoscersi pienamente e ad accettarsi con consapevolezza matura.

Nei momenti di trapasso, quando l'orgoglio della capitale morale ed economica del paese è messo a più dura prova, allora soprattutto la riflessione sui destini futuri della città coinvolge e compromette le schiere ampie e variegate di intellettuali che vivono e operano «all'ombra della simpatica guglia del Duomo».

In questi decenni di fine secolo, la crisi post-fordista ha imposto un inventario spassionato delle risorse produttive, sempre più in bilico fra grave recessione industriale e impetuoso sviluppo del terziario avanzato; il mutamento della composizione sociale e dei rapporti fra le classi lavoratrici ha chiesto l'elaborazione di rinnovati strumenti interpretativi e costretto a recuperare una progettualità di larga portata. Anche il volto esteriore di Milano, in trasformazione profonda, sollecita un ridisegno non banale: le "devastazioni" del tessuto urbano ad opera di numerosi cantieri si sono accompagnate alle scoperte di inaspettati resti archeologici, mentre il dibattito acceso sulle "isole pedonali", sull'arredo urbano, sulla terziarizzazione del centro cittadino hanno sollevato questioni che coinvolgono la collettività intera.

La serie di questi fatti è eteroclita e molto discontinua, ma proprio l'eterogeneità dei temi in discussione testimonia la dinamica convulsa da cui è percorsa la civiltà ambrosiana, laboratorio per eccellenza delle sorti nazionali. Al tempo stesso, la connessione palese fra aspetti tanto diversi sottolinea la necessità di un ripensamento complessivo della fisionomia ideale della metropoli. Ad essere chiamate a partecipare in prima persona sono tutte le forze intellettuali che trovano accoglienza generosa nella «città più città d'Italia», per adottare l'azzeccata etichetta coniata più di cent'anni fa da Giovanni Verga, uno dei primi letterati illustri a lasciare la terra natale per venire a lavorare sotto il bel cielo di Lombardia.

La citazione verghiana non è casuale: in quello scorcio di secolo, a pochi decenni dalla conclusione del processo risorgimentale, viene a maturazione l'incontro fra la coscienza inquieta delle élite colte e lo spazio dell'urbanesimo moderno, nei suoi volti affascinanti e repulsivi.

Ci restituisce il clima tormentato e seducente di quella stagione un libro che stranamente è sfuggito all'attenzione puntigliosa anche degli studiosi più inclini al recupero di antiche chicche editoriali: *Milano e i suoi dintorni*.

La ricognizione del passato prossimo è favorita dall'omologia dei tempi storici: oggi, come un secolo fa, il capoluogo lombardo si interroga perplesso sulla strada da intraprendere; le parole d'ordine del positivismo ottocentesco, sviluppo e progresso, sono tanto più invocate quanto maggiore è l'incertezza sui reali significati che esse propongono; alla rivoluzione tecnica che il paese appena unificato si accingeva a sperimentare, avviando le prime fasi del decollo industriale, corrisponde ai nostri giorni il salto qualitativo compiuto dai mezzi di produzione con l'avvento della tecnologia digitale; come l'annessione dei "corpi santi", attuata nel 1873, aveva ridisegnato la pianta economica e sociale della città, così il nostro modello di sviluppo urbano si è allargato ben oltre i confini del Comune per coinvolgere, anche progettualmente, l'area metropolitana, la «grande Milano»; infine, gli stessi rapporti con l'Europa, da sempre vanto della capitale morale, chiedono di essere non solo enunciati ma resi fattivamente operativi e verificati sull'orizzonte della congiuntura mondiale.

In occasione dell'Esposizione del 1881, un gruppo di intellettuali milanesi si accinge a delineare il ritratto dal vero della città: esce appunto *Milano e i suoi dintorni*, edito da Civelli. Le firme degli autori sono prestigiose: ai letterati che, alcuni anni prima, avevano animato con successo il periodico «La Vita Nuova», De Marchi Baravalle Bazzero Borghi, si affiancano giornalisti noti, Dario Papa, Lodovico Corio, Paolo Porro. Ad illustrare il libro sono chiamati gli artisti di maggior fama: le figurine ariose di Tranquillo Cremona si alternano agli schizzi cupi di Luigi Conconi, mentre alla penna di Luca Beltrami è affidata l'esecuzione preziosamente elaborata dei capilettera e dei numerosi disegni e schizzi che vivacizzano l'ordine testuale. Insomma, il ceto umanistico che godeva allora del maggior consenso si impegna a comporre un volume in cui, per dirla con le loro parole di presentazione, «c'è la nostra Milano; ma non quella di pietra, di mattoni e di calce, bensì la Milano che respira, che s'affanna, che gode, che ama, che spera, che soffre, che lavora»⁽²⁹¹⁾.

È un'indicazione di metodo importante per comprendere la tipologia compositiva di quest'opera e di molti altri ritratti urbani otto-novecenteschi: la dimensione cittadina non viene modellata attraverso la mimesi dei meccanismi e dei ritmi della vita sociale, nel rapporto fra ampi spazi collettivi e tempi accelerati dell'esistenza privata, ma è affidata alla voce e al volto del singolo personaggio, magari delle tante «figurine» - così si intitola un brano di Gaetano Crespi - che affollano le vie e le piazze del centro.

La scelta non è solo tematica e contenutistica: la difficoltà di cogliere le tensioni dinamiche di una collettività aperta e variamente composta è corroborata dall'adozione del registro elegiaco, strumento privilegiato della nostalgia rammemorante. I moduli stilistici sono tanto più suggestivamente consolatori quanto più la scrittura allude al tramonto dell'organicità di rapporti fra l'io e la comunità d'appartenenza: lo spazio urbano si costituisce, allora, come luogo dell'assenza e, per colmare quel vuoto, alla parola poetica o all'immagine visiva non resta che attingere le forme del lirismo struggente o le tinte sfumate del bozzettismo idillico.

È questo, in effetti, il tono complessivo di *Milano e i suoi dintorni*: al lettore, proiettato in una dimensione ricostruita «con la memoria e con la fantasia» (p. 23), viene chiesto un atteggiamento di indulgenza bonaria, di complicità suadente, alieno sempre da ogni severità di giudizio.

⁽²⁹¹⁾ AA.VV., *Milano e i suoi dintorni*, Civelli editore, Milano 1881, p. 4. Il *Prologo* è firmato collettivamente La Vita Nuova. Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione.

L'alba, si è accentuata: - sopravviene l'aurora. Sul piazzale della stazione, sgombro delle antiche catapecchie in legno, si fa innanzi una nuova locomotiva che traina alla Esposizione vagoni e vagoni di merci. La riga fantastica del fumo passa sulla linea dell'antico bastione. - Le case nuove si assiepano. Gli alveari di piazza del Duomo sparirono e non resta nemmeno più l'eco della poesia di Fontana⁽²⁹²⁾.

La prosa, bilicata fra patetismo sentimentale e pittoricismo chiaroscurato, si affida all'espressività evocatrice, rifiutando sia le note del criticismo ironico sia gli strumenti analitici della cronaca documentaria. A emergere è un piccolo mondo lontano eppur familiare, dove sullo sfondo di animati quartieri popolari o nel groviglio intricato di viuzze antiche si muovono lavandaie e madamine, colorati venditori ambulanti e allegri cantastorie.

E siete voi, lavandaie, dai cappelloni di paglia estate e inverno: dalle braccia bronzine, dalle mani sudicie di pulizia, che ci date quella gioia. Povere lavandaie! - A scaglioni, come reggimenti all'imboscata, cûrve sulla lor pietra rôsa, viscida di sapone, sotto il sollione d'agosto o alla raffica d'inverno, le vedi sempre immote: nei pratelli del Lazzaretto, in riva al Re dei Fossi o ai fossatelli suburbani che serpeggiano come tante anguille per le campagne incittadinate⁽²⁹³⁾.

Ai timbri convenzionali dell'idillio spesso si sostituisce un piglio più colloquiale; ma anche il ritratto delle «madamine» affaccendate non evita i toni del manierismo bozzettista:

Strette nel taglio svelto dei loro vestiti di lana scura, nei veli che scendono dalla testa sulle spalle, con una certa squisita petulanza d'ultima moda, paiono fuori di posto in quei luoghi. [...] E, senz'aver studiato etimologia, vi par di trovare il rapporto più naturale del mondo tra i vostri pensieri e quel nome di *madamina* - quel nome che appartiene alle sartine, e più specialmente ancora alle crestaie, e in cui il milanese compendia tante impressioni d'aspetto, di caratteri, di costumanze, tante vaghe intenzioni di simpatia, di satira, di pittura umana⁽²⁹⁴⁾.

Per approdare, magari, ai più scontati quadretti di colore, come *El maronée*:

Cambiano le stagioni e le frutta ma lui e la sua bottega non mutano aspetto. Sempre sporco, col solito abito di lana o fustagno e il solito cappellino di felpa grossolana, non s'interessa che di castagne, pere e pomi. - Qualche volta si spinge a vendere la polenta ed il merluzzo [...]

Oppure, il suonatore di trombone:

Davanti ad una bottega da pizzicagnolo un omeone dalla barba fulva e dal berretto nero listato in rosso - dà fiato ad un trombone, e suona l'aria del *Gran Dio morir sì giovane* della *Traviata*. Ecco un colmo!⁽²⁹⁵⁾

Insomma, per avvalerci dell'immagine che De Marchi conierà alla fine del secolo, nella pubblicazione di Civelli prende corpo il «Milanin» con il suo spirito meneghino, cordialmente preborghese, già anacronistico in quel 1881.

Anche sociologicamente i personaggi che vivono in questi spazi cittadini sono identificabili soprattutto in negativo: nessuno di loro appartiene al mondo della produzione. In queste pagine non c'è nessuna traccia di quella borghesia economica e ideologica che la capitale morale stava già sperimentando con successo. L'impianto strutturale, tuttavia, è affatto coerente con i propositi enunciati nel *Prologo*: se ad essere privilegiata è la funzione evocatrice della parola e delle immagini, ad occupare la scena saranno sempre le figurine variopinte, le voci dialettali, i vecchi

⁽²⁹²⁾ ANTONIO GALATEO, *Milano visione*, p. 22.

⁽²⁹³⁾ EUGENIO BERMANI, *Le Lavandaie*, p. 90.

⁽²⁹⁴⁾ CARLO BORGHI, *Le Madamine*, p. 94.

⁽²⁹⁵⁾ GAETANO CRESPI, *Figurine*, p. 124 e p. 125.

mestieri, espressioni tutte di una poesia che nulla concede alla rappresentazione realistica delle tensioni proprie all'urbanesimo moderno.

Allo stesso modo e in consonanza pienamente esibita, i moduli di una prosa cordialmente affabile delineano la fisionomia del cittadino milanese, perfettamente a misura di una comunità laboriosa ma tranquilla, tanto più amante del lieto vivere quanto più aliena dalle stravaganze d'oltralpe:

Faccendone, rosso e bruno in viso, con una punta di giovialità maliziosa negli occhi, se non ha sessant'anni, poco gli manca; ma non li mostra⁽²⁹⁶⁾.

Il profilo dell'ambrosiano, tracciato da Borghi, contiene molti tratti che ben definiscono il prototipo del "sciur Brambilla": il milanese tutto buon cuore, gran lavoratore, un po' smargiasso ma pronto a confessare le sue debolezze, attento a tutto ciò che capita nel mondo pur senza lasciarsene coinvolgere direttamente. Eppure, proprio queste pagine illuminano con evidenza fastidiosa quel tono stereotipato e falso che tanto spesso viene adottato per descrivere la mediocre prosaicità borghese: il cittadino tipico della Milano d'allora

non se la passa male. In casa sua c'è sempre fior di manzo, e vino che è vino: alla buona, ma gli piace star bene. Siede a tavola pel primo, vi rimane cogli ultimi, e non ha l'eguale per tener allegra la compagnia: a ogni piatto, a ogni bicchiere ci ha la sua, tanto bella che la ripete da quarant'anni, ridendo sempre lui per primo. Del resto, ogni cosa a suo tempo: si ride quando si può, si è seri quando si deve. Sempre pronto a dire il suo parere, in qualunque argomento; perché, quanto a *pratica*, nessuno gli può levar la mano. Gran lavoratore, ma per la strada vecchia: il mondo adesso corre più d'una volta, ma si fanno anche dei grandi spropositi. Tuttavia, non lo nega, delle belle cose se ne fanno, specialmente a Milano, che in molte non la cede a Parigi. (p. 103)

Non è certo un ritratto entusiasmante: il nostro milanese si rivela soprattutto un buon uomo, semplice e accorto, affatto estraneo a quella intraprendenza che ha reso e rende Milano la «capitale economica d'Italia» (Dalmaso).

All'Esposizione lo troverete più facilmente fra le carrozze o dinanzi alle vetrine degli orefici che fra quadri e statue.

Parla forte, mette il dito dappertutto, e, insieme a un certo sbalordimento per tante novità, gli vedete negli occhi un non so che di scintillante, un gorgoglio d'animo che trabocca, che pare voler dirvi: *Son di Milano!* (p. 104)

L'orgoglio municipalistico, componente primaria della civiltà ambrosiana, si intreccia alle certezze di un solido tradizionalismo. Spia di questo atteggiamento culturale è la figura retorica che sorregge tutto il brano:

Ama in teoria la commedia morale; ma se ne sente qualcuna di *buona*, si sveglia, e ride senza scrupoli.

Buongustaio in donne, conta volentieri le sue avventure di gioventù, concludendo però invariabilmente con un *ho sempre saputo tenermi da conto*. Quanto al prossimo poi, sebbene inclini un tantino al pensar male, sacrifica tutto alla *buona compagnia*, si trattasse anche di lasciarsi burlare.

Dei preti ride e sparla volentieri, ma fa loro di cappello e li tratta in amicizia. Conservatore, ascolta tuttavia con un sogghigno di compiacenza le malignità contro i ministri, che, si sa, son tutti ladri (pp. 103-104, i corsivi sono nel testo)

Ogni lineamento della fisionomia ambrosiana si costruisce su un procedimento di opposizione esplicita: il primo termine, che allude ai tratti di modernità, viene subito negato da un secondo elemento riequilibratore, che suggerisce atteggiamenti di cautela occhiuta. E sono i «ma», i «però», i «tuttavia» che definiscono il carattere autentico di questo milanese: un cittadino che, fiero e superbo della lucente Galleria o dei successi delle nuove manifatture, ritrova tuttavia il senso profondo della municipalità nel silenzio raccolto della sua Chiesa.

⁽²⁹⁶⁾ CARLO BORGHİ, *L'Ambrosiano*, p. 102.

I forestieri gl'impongono un certo rispetto, specialmente se parlano molto: ma egli non cambierebbe la guglia del Duomo per il paradiso terrestre. (p. 103)

Simbolo di una meneghinità vera, il Duomo è il fulcro, non solo urbanistico, di questa piccola Milano, sicura della sua supremazia ma tenacemente arroccata alle fedi del passato. Ecco perché il brano più suggestivo del volume, l'unico scritto in dialetto, è appunto dedicato al *Noster Domm*. De Marchi, l'autore della prosa cadenzata, si dichiara certo che l'omaggio sincero alla città non può che essere affidato alla lingua dei suoi abitanti:

Per lodall besogna parlà meneghin, come quand se parla col papà, o mèj, colla mamma, e allora lù respond, el cunta sù, el rid, el fà l'amoros, el fà pensà al Signor, alla Madonna, ai pover mort, ai Todèsc, ai duca vicc⁽²⁹⁷⁾.

Nelle cadenze ritmate della nenia, comprensibile solo ai veri milanesi, lo scrittore sembra provocatoriamente affermare l'estraneità della folla occasionale alla vita della comunità ambrosiana. La capitale morale è pronta ad accogliere chiunque sappia conformarsi ai dettami dell'etica produttiva, fondata, per dirla ancora con De Marchi, su «volontà di lavorare e risparmio, risparmio e volontà di lavorare» (*Demetrio Pianelli*); ma pretende di conservare le sue pause di meditazione per raccogliersi compatta intorno alla «gesa di vecc».

Strumento privilegiato per intrattenere un dialogo con tutti coloro che amano la «buona Milano», il dialetto, tuttavia, non si risolve nella dimensione nostalgica che modulerà il postumo *Milanin Milanon*. Nel brano composto per il libro di Civelli, la ricerca ritmica non indulge al tono pateticamente melodioso, sì piuttosto mima le cadenze allegre di una simpatica vanteria:

In nomine patris, fili et spiritus santi, l'è el noster Domm, l'è la gesa di vecc, l'è la cà de Milan, l'è tutt de marmor, l'è grand, l'è bell, l'è lù, domà lù, in del mond, inscì bell, inscì grand. (p. 58)

Consapevoli di vivere in un periodo di trapasso, gli amici della «Vita Nuova» presentano il loro libro, rivendicando, e chiedendo al lettore, un atteggiamento di bonaria cordialità sorridente:

Il libro nostro è allegro: v'è qualche sospiro, qualche rimpianto, ma non vi sono né lagrime né sconforti. La disperazione è frutto dell'impotenza⁽²⁹⁸⁾.

A queste disposizioni, enunciate nel *Prologo*, si richiama esplicitamente Lodovico Corio quando, schizzato il quadro di *Milano antica e Milano nuova*, conclude affidandosi all'empito dell'entusiasmo rinnovatore:

Insomma, Milano è in via di trasformazione; ciò che è antico è angusto, ciò che è vecchio è brutto, il nuovo è per la maggior parte bello. Non si può negare che il progresso esiste, perché in luogo di innalzare edifici sterilmente venerandi, si compiono lavori utili. Non si impiegano cinque secoli per erigere un Duomo non mai compiuto, ma s'improvvisano una Galleria maestosa, delle Stazioni ferroviarie e delle Guidovie, mentre le grandiose Esposizioni Industriali hanno soppiantato le Esposizioni periodiche delle quarant'ore⁽²⁹⁹⁾.

Accanto al Duomo, infatti, da poco inaugurata si erge la nuova «maestosa» Galleria del Mengoni e anche De Marchi, al pari di tanti altri celebri letterati, affascinati da questo Bazar, si diverte a descriverne i riti di socialità mondana:

⁽²⁹⁷⁾ EMILIO DE MARCHI, *El noster Domm*, p. 55.

⁽²⁹⁸⁾ *Prologo*, pp. 4-5.

⁽²⁹⁹⁾ LODOVICO CORIO, *Milano Antica e Milano Nuova*, p. 28.

Se come v'è un idrometro, che segna il crescere e il calare delle acque dei fiumi, vi fosse anche un misuratore della vita più o meno intensa d'una città, è nella Galleria Vittorio Emanuele che Milano andrebbe a collocare questo curioso strumento. Non avviene cosa infatti, non passa nell'aria il rumore d'una festa o d'una sventura, di cui l'ottagono della nostra Galleria non risenta o poco o tanto l'influenza e non ne dia qualche segnale⁽³⁰⁰⁾.

I due brani demarchiani, collocati nel volume a distanza di molte pagine l'uno dall'altro, offrono della città un'immagine opposta e complementare: se il «noster Domm» appartiene alla ristretta «famiglia» meneghina, la Galleria, «il più bel passaggio del mondo», è animata soprattutto dagli stranieri e dalle mode eccentriche.

Arriva a Milano un reggimento nuovo? una carovana di pellegrini francesi? una compagnia di alpinisti tedeschi? - Senza bisogno di leggere i giornali voi trovate i soldati, i pellegrini, gli alpinisti in Galleria. I piccoli geni che spuntano, i famosi pianisti di passaggio (sempre a braccio del Filippi), il celebre giornalista di Roma, il celebre scrittore di Bologna, i corazzieri del re, l'ambasciatore giapponese o un suo figliuolo, chi è scampato per un miracolo da un incendio, da un duello, da una valanga, chi ha sposato di fresco una bella donnina, tutti quelli, per farla corta, che possono provare qualche consolazione a essere veduti e segnati a dito, passando nell'ottagono della Galleria, è come se cadessero nel bel mezzo d'una pupilla. (pp. 246-247)

Ma quanto più bizzarri e stravaganti sono i suoi ospiti, tanto più l'edificio del Mengoni diventa lo spazio della mondanità futile, del compiacimento esibizionistico: a dominare la pagina è sempre l'intonazione della festa, dei comportamenti inconcludenti. Solo quando il «famoso vaporino» accende i lumi, le chiacchiere si spengono e cala su tutti un silenzio da favola: il ritmo della scrittura si distende in modulazioni lente, adatte a mimare lo stupore attonito dei visitatori.

Già per i quattro bracci della gran croce vanno via via accendendosi i lumi, mentre nuova gente entra a poco a poco per le quattro porte, e stagna nel mezzo, o divaga non tanto lontano, chiudendo in cuore la compiacenza del vicino spettacolo. [...] Il vaporino colla sua coda di fuoco si avvia adagino, adagino, lasciando dietro di sé tante virgole luminose, si affretta curvandosi nella linea della cupola, scappa come un topolino, seminando la luce e descrivendo in mezzo minuto un luminoso zodiaco.

Nessuno parla per quel mezzo minuto: i colli seguono l'orbita del vaporino, e nel tempo ch'esso impiega a tornare al suo punto di partenza, due terzi almeno degli astanti hanno girato una volta sopra sé stessi in forza di quella forza, che attira le farfalle intorno alla candela. (pp. 250-251)

La fantasmagoria offerta dal vaporino non durerà ancora per molto: sta per lasciare il posto allo sfolgorio della luce elettrica, la protagonista indiscussa del *Ballo Excelsior*, lo spettacolo che il Teatro alla Scala ospita in concomitanza con l'Esposizione delle Arti e delle Industrie. Due anni dopo, nel giugno del 1883, in Santa Redegonda, Milano, prima metropoli europea, inaugura la centrale termoelettrica, la cui potenza d'irradiazione illumina l'intero territorio municipale.

Il fascino della città in chiaroscuro, quando «le fiamme del gas sono rossastre: non diffondono luce, misurano il buio»⁽³⁰¹⁾, è in via di dissoluzione. Ai letterati che tendono a rimpiangere una civiltà al tramonto, proprio De Marchi suggerisce un comportamento meno lamentoso e più assennato:

... a questo mondo è una buona regola di supporre sempre che le cose possono essere più brutte di ciò che sono, o almeno che le cose che non esistono sono sempre le più inutili e le più sciocche⁽³⁰²⁾.

Con questa professione di sano buon senso ambrosiano si chiude il brano intitolato alla Galleria Vittorio Emanuele: lo scrittore, che pochi anni più tardi ambienterà il suo capolavoro nella

⁽³⁰⁰⁾ EMILIO DE MARCHI, *La galleria Vittorio Emanuele*, p. 243.

⁽³⁰¹⁾ LODOVICO CORIO, *Milano di giorno e Milano di notte*, p. 137.

⁽³⁰²⁾ EMILIO DE MARCHI, *La galleria Vittorio Emanuele*, p. 251.

«città buona», crede ancora nell'equilibrio fra Duomo e Galleria, meneghinità e spirito ambrosiano, Milanin e Milanon.

A testimoniare la fiducia demarchiana in un progresso ordinato sono le prose conclusive di *Milano e i suoi dintorni*, dedicate appunto al secondo elemento del titolo: *I dintorni di Milano* e *La Brianza*.

La prima si apre su un paesaggio campestre dominato da un presagio di morte; ma l'«orizzonte chiuso», dove «la nebbia, il grasso, l'unto, dirò così, dell'aria vi entra in bocca, vi s'impasta alla lingua, vi toglie l'appetito, vi strozza l'allegria», è subito cancellato dalla serenità cordiale della «gran vita di Milano, città che ha un gran palpito di cuore» (p. 274). Il quadro cupo dell'universo urbano, offerto da tanta letteratura ottocentesca, è affatto capovolto: qui non c'è posto né per il vagheggiamento dell'idillio campestre né per la censura moralista dei vizi corruttori che ammorbano le anime pure e belle.

L'autore del *Demetrio Pianelli* per un verso sottolinea le miserevoli condizioni di queste terre abbandonate - «la strada si fa più incassata, la mota, se c'è, più viscida: i canali, le gore s'incrociano, passano l'un sotto l'altro, stillando acqua dalle fessure e dagli incastri, un'acqua che corre sui prati, fredda, noiosa, senza salti, senza spume...» (p. 269), per l'altro riecheggia timbri di cattaneana memoria:

Fra i filari dei salici distesi lungo le rive o che riquadrano i prati, il sole di primavera e d'estate giuoca all'ombra e alla luce, fa specchietto sulle gore lunghe e dritte, che passano senza rodere di sotto ai ponticelli, rasentando l'erba lunga e lucida delle rive, urtando contro qualche muricciolo scalcinato di vecchi mattoni; i prati sono spessi di fiori gialli e da lontano fischia la locomotiva, passando sopra un terrapieno. È una natura grassa e feconda, adagiata nel verde, colle poppe piene di latte... (p. 271)

Altro che "deprecatio temporum" o rievocazione nostalgica dei liberi spazi di natura: è l'opera alacre del progresso a garantire alla collettività cittadina il riposo sereno nelle osterie fuori porta. Certo, anche De Marchi può indulgere al rimpianto sorridente per un'età in cui non vi erano «né troppi giornali, né troppa scienza a gustare la digestione», ma subito prende il sopravvento l'elogio sincero per il «gran palpito di cuore» che da Milano s'espande verso le terre dei dintorni:

Il campanile di Chiaravalle sgretola sotto la pioggia; la Certosa di Carignano dorme nel suo religioso silenzio, ma il paese si rinnova al tintinnio e al fischio dei tram, che passando e ripassando ogni ora, e ogni mezz'ora per le strade maestre, rasente ai cascinali, sugli usci stessi delle cascine, fanno palpitare i borghi e le ville della gran vita di Milano, città che ha un gran palpito di cuore. (p. 274)

Risuona nelle parole dell'autore del *Demetrio Pianelli* la fiducia operativa che animava in quegli anni la classe dirigente ambrosiana e nutriva la cultura della capitale morale; la certezza che lo sviluppo ordinato delle forze produttive avrebbe sempre garantito alla città la sua supremazia economica e ideale si traduce in un riconoscimento di benessere ampiamente diffuso:

Tram o come piace meglio al popolo di chiamarlo, il tramvai, fu per ogni buon ambrosiano ciò che si dice "una cosa indovinata" non tanto pel vantaggio reale ed economico che ogni buona cosa porta con sé; ma per il gusto che dà, quando ci si trova e che si va come sopra l'olio. (p. 275)

In piena sintonia con gli esperti economici più prestigiosi, Luzzatti Colombo Saldini, anche il nostro scrittore era convinto che condizione indispensabile per la crescita equilibrata della città fosse di mantenere un rapporto proficuo con i dintorni⁽³⁰³⁾:

⁽³⁰³⁾ Anche il raffronto testuale delle stesure del *Demetrio Pianelli* testimonia «l'attenzione di Emilio De Marchi alla complessità della situazione degli agrari». Cfr. ANNA MODENA, *La Milano di Emilio De Marchi*, in AA.VV., *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di Cesare Mozzarelli e Rosanna Pavoni, Guerini e associati, Milano 1991, p. 182.

Mentre dapprima questa [città] esercitava sulla campagna un'azione assorbente, a guisa di spugna, che isteriliva i dintorni per gonfiare sé stessa, senza suo vantaggio, ora va assai meglio. L'assorbimento si è cambiato in un movimento di attrazione e di ripulsione, una vera respirazione per tutto il corpo. La città tira la roba, la gente e il lavoro, ma restituisce roba, lavoro e la gente alle loro case. (p. 274)

Il libro di Civelli acquista, in questa prospettiva, un ulteriore valore di testimonianza storica: ad essere esemplificato nel titolo è uno dei capisaldi ideali della mitologia ambrosiana. Protagonista del volume è la città, definita secondo parametri che non rinviano più per contrapposizione nostalgica al passato e alla campagna; anzi, l'accoppiata «Milano» e «dintorni» avvalorata l'ideaguida di un modello di sviluppo produttivo che, per dirla con le parole di un tecnico d'allora, si reggeva sul «ben augurato incardinamento fra l'agricoltura e l'industria» (Felice Dell'Acqua).

Ma nel momento in cui si sottolinea la carica di suggestione che quest'ipotesi economico-sociale esercitò anche presso il ceto intellettuale umanista più criticamente avvertito, con altrettanta forza bisogna ricordare la riluttanza della maggior parte dei letterati a far proprie quelle parole d'ordine, trasferendole sul piano della rappresentazione artistica. Ancora una volta, *Milano e i suoi dintorni* offre il quadro esemplare dei contrasti che accompagnano il cruciale passaggio d'epoca. Le prose "campestri" di De Marchi sono affiancate dalle pagine di Beltrami dedicate a *Chiaravalle* e alla *Certosa di Pavia*, dove dominano le cadenze manierate di una scrittura bozzettistica, falsamente estrosa.

A tale spettacolo il pensiero divaga, sbizzarrisce fantasticando vecchi ricordi, e raffigura la cerchia delle sessantamila pertiche soggette al canonico diritto: le belle praterie fiorite... gli stagni, ove guizza il pesce serbato a conforto dei quaresimali digiuni; le foreste che s'addensano ad annidare la selvaggina sacra all'alloro e al ginepro del padre cuoco; i ricchi frutteti ricinti, solcati da ombrosi viali... cascine e granai... aje spaziose, vigneti rubescenti... irrequieti pollai, orti ondegianti di mille verzure, fossatelli affrettati, gorgheggiando, al mulino che riversa farina e i freschi fontanili col tuffo dei ranocchi e le modulazioni dell'usignolo nella quiete della siesta...⁽³⁰⁴⁾

Davanti allo scenario dei «dintorni» l'artista torna ad abbandonarsi ai ghiribizzi di fantastiche visioni, alle figure di un lirismo stucchevole che retorizza persino il passaggio prosaico di un treno:

Un rombo incalzante scuote l'incanto; è il treno che scorre lambendo il sacro recinto, lasciando dietro di sé la striscia dei densi globi di vapore che s'alzano e si scompongono a strappi, danzando tiepolescamente nell'aria e si sciolgono e spariscono coll'ultimo strascico della scompigliata visione. (p. 306)

Arrivato alle ultime pagine del volume, incerto sui destini futuri della città, in cerca di una chiave di lettura complessiva, il lettore di *Milano e i suoi dintorni* trova un aiuto insperato nel brano conclusivo, a firma di Cesare Correnti.

Spaginando le bozze di questo vostro libro, me ne viene un barbaglio, come quando si guarda uno di que' dipinti tiepoleschi a sbattimenti di colori velati, a riflessi ombrati di trasparenze, a intenzioni mezzo confessate, e mezzo dissimulate⁽³⁰⁵⁾.

Scrittore, polemista, attento commentatore delle vicende milanesi e protagonista della vita politica della città e della nazione, nessuno meglio di Correnti avrebbe potuto tirare le somme di questo ritratto dedicato a Milano. Un libro ricco di pagine affascinanti, con squarci pittorici di sicuro effetto, capace di evocare l'atmosfera ovattata in cui vivevano i milanesi di cent'anni fa; un libro tuttavia che al termine della lettura fa sorgere spontanei alcuni quesiti: «Ma è proprio questa la nostra vita nuova? è proprio questo il nuovo Milano?» (p. 308).

⁽³⁰⁴⁾ LUCA BELTRAMI, *Chiaravalle*, p. 305.

⁽³⁰⁵⁾ CESARE CORRENTI, *Palinodia*, p. 307.

Cesare Correnti si fa interprete della stessa perplessità che accompagna il lettore di oggi, tanto più incantato dal ritratto d'epoca, quanto più restio a riconoscervi i lineamenti della «città più città d'Italia».

In quelle domande e titubanze risiede, nondimeno, il motivo ultimo di interesse dell'opera edita da Civelli. A delineare l'immagine di Milano collaborano illustri e prestigiosi intellettuali, molti di loro hanno partecipato con intensità vivida alle vicende culturali e politiche, alcuni di essi sono stati fautori del rinnovamento letterario; eppure, come suggerisce Correnti, è arduo riconoscere nei loro sforzi espressivi il ritratto veritiero della capitale morale: non per nulla, il libro si chiude su un brano intitolato *Palinodia*.

Ora torniamo a Milano. Voi l'avete guardato, studiato, fotografato di giorno e di notte, nelle piazze e nei teatri, nei clubs e nelle scuole, in gonnella e in manica di camicia; ma, lasciatemela dire, non l'avete indovinato che in visione attraverso la scapigliatura letteraria e le profetiche ebbrezze dell'arte. Gli eroi della soffitta e i martiri dell'assenzio, è ciò che v'ha di più fantastico, e di più vero nel vostro libro. (p. 309)

Ad essere riecheggiate in questo giudizio severo sono le «scompigliate visioni» di Beltrami o i «mille sogni lontani lontani» a cui si era abbandonato Bazzero passando in rassegna le antichità cittadine

E quel filo di luce amorosa per la pupilla mi entrava nell'anima, e la fantasia, raccolta nella penombra s'addormiva in mille sogni lontani lontani: via, via... Erano scene in fondo di un colombario immenso che attraversava i secoli: visioni morte fuggenti all'occhio di un vivo: echi di suoni che erano taciuti su mille tombe obliate...⁽³⁰⁶⁾

D'altronde, sulla soglia del testo, le indicazioni offerte al lettore sono di una chiarezza lucente: nel brano iniziale, intitolato *Milano visione*, Antonio Galateo delinea la vita letteraria e artistica della Milano degli anni Ottanta sullo sfondo di

un luogo dove un'intelligenza in qualunque modo operosa, può conquistare un avvenire, un luogo dove per l'ingegno che viene di fuori, c'è qualche cosa di più dell'ospitalità, c'è la cittadinanza⁽³⁰⁷⁾.

Dietro l'entusiasmo ingenuo e fervido di chi si sente protagonista, non c'è solo il miraggio del successo facile, vi è la consapevolezza che «questo ambiente meraviglioso» costituiva il punto d'incontro dell'intellettualità più viva del tempo.

Ecco del resto la nostra solita società: Farina, Torelli Verga, Fontana, Grandi, Sacchetti, Capuana, Corio, Turletti, Ghiron, e poi Fortis, e poi Treves, il formidabile editore che da Torino vedevamo come la piramide di Ceof, e poi Boito e Gualdo e Navarro della Miraglia e Sogliani e Ghislanzoni e Giarelli e Borghi e Pozza e Colombo e De Marchi e Barbavara e Guarnerio e Barbiera, e come appena mettevamo piede in Milano, De Amicis e Giacosa, l'erudizione-fenomeno Molineri e l'altro amicissimo mio, cioè scusatemi, ora *l'onorevole* amico Giovanni Faldella. (pp. 14-15)

Ci sono proprio tutti; illustri, poco noti o sconosciuti, giornalisti e letterati, artisti ed editori, immigrati e non, accomunati in questa lunga enumerazione, scandita e quasi ritmata dal polisindeto che meglio pone in risalto la ricchezza d'incontri e di idee della cultura milanese di fine secolo. Nessuna meraviglia, allora, se Galateo, in apertura del brano, si lancia in un elogio tanto vibrato da rasentare l'iperbole ridicola:

In mezzo ad una pianura sterminata dai lembi dorati, un aereo pinnacolo bianco - qualche cosa di sollevato da terra, di rumoroso, di lucente - un'altezza che da ogni lontana parte si vede e si anela, un faro infine costante,

⁽³⁰⁶⁾ AMBROGIO BAZZERO, *I Monumenti di Milano*, p. 30. ANTONIO GALATEO, *Milano visione*, p. 9.

⁽³⁰⁷⁾ ANTONIO GALATEO, *Milano visione*, p.9.

generoso, perenne - tale appariva a noi questa terra promessa delle ambizioni letterarie ed artistiche, questa patria antica dell'entusiasmo pel bello e pel giusto; questa meravigliosa sirena assimilatrice, che si chiama Milano. (p. 7)

Sotto la retorica delle «ebbrezze dell'arte», traspare ben presto il motivo autentico di quel fervore intellettuale:

Qui il mondo va a passo di corsa. Qui le cose si vedono giuste. [...] Qui si capiscono le ragioni per cui si scrive. Infine l'ingegno produttore trova il suo complemento, che è insieme il suo maestro, il suo giudice, il suo controllo, il suo premio, - il pubblico leggente in persona di un editore pagante. (p. 10)

È questo l'elemento dinamico della cultura ambrosiana: l'affermarsi dell'organizzazione borghese del mercato, con l'inderogabile legge della domanda e dell'offerta, porta in primo piano il rapporto difficile ma esaltante che ogni autore deve instaurare con il suo pubblico elettivo. In questa *Milano visione*, Galateo recupera l'ottica con cui in quegli stessi anni Capuana e Sacchetti descrivevano il nuovo assetto del sistema letterario, cogliendone il fattore propulsivo nelle fasce dei lettori medio-borghesi.

Ben a ragione, dunque, Correnti individuava nella rievocazione della scapigliatura letteraria e nei suoi protagonisti gli elementi di maggior freschezza e autenticità di *Milano e i suoi dintorni*: ma il riconoscimento positivo, trapassando dal piano dei contenuti a quello dei metodi espressivi, non può non capovolgere nel rimprovero impietoso di aver cancellato la dimensione stessa della città.

Rappresentare Milano «indovinandola in visione e attraverso le profetiche ebbrezze dell'arte» significa, infatti, privilegiare gli strumenti consueti di una retorica che sempre più univocamente inclina verso i toni sentimentali dell'elegia: ad essere vanificata è la realtà contraddittoria e multiforme entro cui si organizzano lo spazio e il tempo dell'urbanesimo moderno. Per tutti i nostri autori vale, in fondo, la patetica ammissione di Galateo, quando rammenta le sue passeggiate cittadine con Sacchetti:

Si usciva di là col Praga, e consegnatolo all'uscio di sua casa, si andava gironzando per Milano, non so se più passeggiando sulle vie selciate della Milano vera o pei sentieri nuvolosi della nostra Milano visione. (p. 13)

Per tracciare gli itinerari cittadini *en artist* non servono ampie architetture o articolate strutture narrative; lo scrittore può abbandonarsi al gusto dell'aneddoto, al flusso delle impressioni, all'eco di suoni lontani, all'apparente obiettività degli incontri offerti dal caso. Quest'ottica prospettica non esclude che *Milano e i suoi dintorni* accolga alcune pagine, improntate ai toni di un realismo descrittivo che stride con la compattezza serena del ritratto ambrosiano: a turbare l'equilibrio compositivo e ideologico appare infatti, quasi al centro del volume, la figura losca del *lôcch*.

La macchina è pronta... ecco il ritratto del *lôcch*. Il *lôcch* non vive in famiglia, esso ne trova o ne improvvisa una dovunque, sulla piazza come nell'ospitale, nel postribolo come nel carcere. Non curante del domani, non ha una stabile ed onesta occupazione; dalla colpa trae miseramente i mezzi di sussistenza; il caso gli fornisce il vestito, e perciò quando la feccia sbuca dai suoi covili la si vede vestita delle foggie più svariate e bizzarre... Il *lôcch* di solito nasce in un brefotrofo; passa l'adolescenza nel riformatorio, si sviluppa e vive nel carcere, e muore all'ospitale. Tra l'uno e l'altro stadio di vita passa i giorni nel postribolo, nella taverna o sulla piazza⁽³⁰⁸⁾.

La fisionomia realistica dell'esponente tipico della «feccia milanese» è tratteggiata da Lodovico Corio nel pieno rispetto dei dettami del sociologismo positivista: per la prima volta sulle pagine di *Milano e i suoi dintorni* appaiono, almeno in controluce, i problemi gravi che l'espansione economica e urbanistica apriva anche nella ricca capitale morale. A corroborare la valenza polemica di questi brani è anche un elemento d'ordine editoriale: Corio è l'unico degli ex-collaboratori della «Vita Nuova» a ripubblicare nell'opera miscelanea alcuni articoli già apparsi in rivista. La scelta di

⁽³⁰⁸⁾ LODOVICO COMO, *Il lôcch*, pp. 106 e 108.

proporre qualche brano tratto dalla prima «discesa negli abissi plebei», apparsa a puntate fra il 1876 e il 1877 con il titolo *La Plebe di Milano*, rischiava davvero di rovinare il quadro idillico della buona Milano: ad attutirne l'effetto interviene un gioco abile di montaggio compositivo. Per un verso, infatti, Corio recupera dell'inchiesta sociologica solo le pagine più pittoresche sui *lôcch*, evitando ogni rimando alle fitte statistiche che pure ne accompagnavano la trattazione; dall'altro, nel ripresentare al lettore di *Milano e i suoi dintorni* le zone oscure dei bassifondi cittadini si premura di offrirgli una prima rassicurazione tranquillizzante:

Milano ha il suo fondaccio, come qualunque botte di vino buono. E non è roba da buttar via. Ben usato può servire a dar sapore al vino, come, trascurato, può farlo infortire. (p. 106)

L'immagine del «fondaccio» è ben più complessa di quanto non appaia in questa similitudine da "enoteca": con quella metafora, ripetuta e sviluppata nel corso dell'inchiesta, Corio voleva richiamare tutti gli onesti ambrosiani a farsi carico delle tensioni che la dinamica storica induceva nel tessuto sociale della città. Anche in *Milano e i suoi dintorni* è implicita la necessità di «tenere d'occhio il fondaccio», ma l'esortazione si stempera nel monito fattivo a irrobustire «la botte»:

Quando il vino poi fermenta il fondaccio viene a galla. Occhio adunque alle doghe e ai cerchi, perché la botte non schiantisi, ma soprattutto provvedasi la botte d'un tubo di sicurezza per lasciar sbollire e sfumare il vino, quando troppo fermenta. (p. 106)

Ad arginare ulteriormente l'inquietudine vale la disposizione delle prose che accompagnano il ritratto del *lôcch*: preceduta dal compianto nostalgico per la scomparsa del Tivoli, la figura più pericolosa della plebaglia è posta sullo stesso piano dei «saltimbanchi» e dei «dritti», oppure è retoricizzata con il ricorso tradizionale alla scenetta di taglio teatrale: due *lôcch*, il *saraff* (l'imbroglione) e il *berta* (il complice) organizzano una *cascada* (il colpo). Il miscuglio furbesco di dialetto e gergo della malavita, lungi dal restituire spessore documentario al quadro delineato, ne avvalora piuttosto l'atmosfera pittorescamente bizzarra: un tocco di color locale di cui la meneghinità molto spesso si compiace.

Ben si comprende, allora, come l'inserimento di questi brani, che pure sono estranei alla cadenza elegiaca, non turbi l'ordine complessivo del volume e possa sintonizzarsi con gli altri articoli che Corio scrive appositamente per gli amici della «Vita Nuova». Qui i temi cruciali del *Monte di Pietà*, *Ricovero di mendicità*, *Riformatori* si alternano con la rievocazione di alcuni tipi e luoghi cari alla vecchia Milano: per tutti vale la tecnica dello schizzo impressionista, tanto più attento al particolare curioso, quanto più incline a sfumare linee e contorni. Così è in un brano dedicato al dinamismo metamorfico della vita quotidiana: l'universo cittadino, delineato lungo l'arco di un'intera giornata, si frange in mille frammenti di evocazione pittorica. Adottando una griglia cronologica messa in risalto dalle indicazioni puntuali delle diverse ore, Corio ci conduce in giro per la città, dal primo chiarore albale, riempito dallo «scalpiccioso indiavolato» dei carri degli ortolani o dalle urla dei capimastri che chiamano gli «imbiancatori», fino a notte inoltrata, quando accanto ai riti festosi della mondanità si consumano gli incontri frettolosi del «peccato» e del «delitto»: e basta una parentesi, che giustifica l'adozione di espressioni in francese, per farci ripiombare in un abusato moralismo censorio.

Ore 7 e mezza. - Imbrunisce. La città si ripopola. Le crestaie vanno a casa. Gli amorosi le inseguono.

Ore 8. - La città è illuminata. Sbucano dalle loro tane *le filles de joie* che hanno bisogno delle ombre, *pour faire leur truc*. (Certe sudicerie non si possono dire tollerabilmente che in francese).⁽³⁰⁹⁾

Dieci anni prima, in una sequenza di grande suggestione, anche il geroglifico Dossi descriveva un notturno cittadino:

⁽³⁰⁹⁾ LODOVICO CORIO, *Milano di giorno e Milano di notte*, pp. 135-136.

E l'ora, invece, in cui il mercato di Prìapo affolla.

Già, il bujo, pesa su quegli intavolati, più che campi dell'arte, ruffiani dei vizi; e le torme di lupe dalla voce ràuca, che dopo il dopopranzo battèrono i marciapiedi infranciosando i cervelli mezzo intontiti dal cibo, son covigliate e tripùdiano; già quasi serrati, son que' caffè, ove dei còsi, torti di gambe di ànimo, spàsero effigi di pezzi di carne con l'indirizzo dietro; e la timidetta fanciulla, che poco innanzi valzava sotto gli occhi di mamma con qualche bel cavaliere, dorme, imaginando di lui, ignara di che gli servì. Or la città va prendendo una sospettosa aria; quella di una ragazza, che, con gli orecchi attesi alla porta, legga un volume senza nome di tipi⁽³¹⁰⁾.

Nella *Vita di Alberto Pisani*, per schizzare le tentazioni di Paneropoli - così nelle *Note azzurre* veniva appellata la capitale morale - il narratore scapigliato si avvaleva del filtro straniante dei viluppi espressivi. Ma, appunto, non erano «visioni» evanescenti né tantomeno quadretti di idillio nostalgico: l'arruffio stilistico quanto più denunciava il fascino ingannatore della notte metropolitana tanto più sollecitava nel pubblico dei lettori ambrosiani dubbi crucciosi, non dissimili da quelli avanzati da Cesare Correnti nella sua *Palinodia*.

⁽³¹⁰⁾ CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, Einaudi, Torino 1976, pp. 62-63.

Teresa : *romanzo al femminile*

Teresa ha da poco compiuto sedici anni: grazie alle insistenze della moglie del pretore, papà Caccia, pur in mezzo a mille brontolii, le concede il permesso di andare a teatro ad assistere alla rappresentazione del *Rigoletto*. Così, dall'alto di un palco, dopo aver ammirato il pubblico in sala, la ragazza partecipa a uno spettacolo che la turba, l'emoziona, l'affascina:

Teresina era rapita in estasi; il bello dell'arte si rivelava al suo cuore già aperto all'amore. Ella seguì con ansia angosciata lo svolgersi dell'azione drammatica; si spaventò al ratto di Gilda, pianse con Rigoletto, ebbe disdegno e disprezzo per i cortigiani, e attese, palpitante, il ritorno di Gilda sulla scena (p. 64)⁽³¹¹⁾.

In realtà, la giovane spettatrice poco o nulla capisce della vicenda musicata da Verdi: ancor più le sfugge, come sottolinea la voce narrante, la sostanza drammatica della sorte di Gilda:

Qui tornò a stendersi un velo nella sua mente. Fu tentata di chiedere perché Gilda si mostrasse tanto disperata di trovarsi in casa del duca; un vago istinto le suggerì che la sua domanda era ridicola, e tacque meditando. (*ibidem*)

Al calare del sipario, Teresa è in lacrime; le parole di conforto dell'amica pretora non l'aiutano a placare la commozione. Peggio: con il loro timbro rassicurante, che confonde realtà e finzione⁽³¹²⁾, precludono ogni chiarimento sulla «tragica fine».

Nondimeno l'episodio dedicato al *Rigoletto* segna un punto di svolta nel percorso di crescita della giovane fanciulla⁽³¹³⁾: l'esperienza estetica, alimentando un tumulto di emozioni proiettive, sollecita un'aurorale percezione del 'sé' e getta un presentimento d'inquietudine sul desiderio amoroso.

Le potenti creazioni di Rigoletto e del duca, la soave figura di Gilda erano più che personaggi; erano sentimenti, erano passioni incarnate e la grandiosità terribile ed umana di tutto quel lavoro si ripercoteva in ogni sua fibra. Sotto i colpi di quella forte commozione, la natura spirituale della fanciulla si temprava, nobilitandosi, afferrando i contorni di un ideale sicuro. Ella fuse, nel suo pensiero, il proprio amore coll'amore di Gilda. I ricordi, che già principiavano a sbiadire, perdettero l'impronta personale, mescendosi a una quantità d'altre impressioni e ad aspirazioni nuove. (pp. 64-65)

Neera è attenta nel costruire la progressione dell'intreccio che culmina nel debutto di Teresa in società: la serata a teatro, accompagnata dalla carrellata di sguardi sulla variopinta platea paesana, segue immediatamente la prima vacanza fuori casa, la prima festa danzante e l'incontro con il «giovane che le aveva suscitato il primo palpito». Ora, grazie alla messa in scena del conflitto sentimentale, la memoria traduce l'avventura appena vissuta in germinale autoanalisi:

Da quella sera non pensò più, direttamente, al giovane che le aveva suscitato il primo palpito. Pensò all'amore, vago, misterioso sterminato: a tutto un mondo tumultuante, non ancora interamente rivelato, ma che le si svolgeva a gradi, con bagliori improvvisi, con rapide ferite, con

⁽³¹¹⁾ *Teresa* di Neera esce a Milano nel 1886, per i tipi Galli. Viene ristampato nella collana "Centopagine" di Einaudi diretta da Calvino, con l'introduzione di Luigi Baldacci (Torino 1976). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

⁽³¹²⁾ «Che fai, bambina, è possibile tanta ingenuità? Non è un fatto vero, sai? Gilda, a momenti, andrà a cena, pienamente d'accordo col suo amante» (*ibidem*).

⁽³¹³⁾ La sequenza a teatro è interpretata come *mise en abyme* da MARIELLA MUSCARIELLO: «La vicenda del Rigoletto [...] miniaturizza anticipandone gli esiti, le avventure del romanzo», *Neera e l'autobiografia impura*, in *Les femmes écrivains en Italie aux xix^e et xx^e siècles*, Aix-en-Provence, 1993, p. 43; anche se non del tutto pertinente è la corrispondenza fra il «triangolo» operistico e i «ruoli attanziali del romanzo». Semmai va sottolineato come lo spettacolo del Rigoletto assolve la funzione di isotopia narrativa: è la stessa Teresa a rievocarla all'inizio dell'innamoramento (p. III) e nell'epilogo.

intuizioni meravigliose, poggiando fra la canzone beffarda del duca e il rantolo di Gilda morente...(p. 65)

Ma «bagliori» e «intuizioni» restano appunto tali e mai raggiungono il nitore della consapevolezza; il groviglio d'affetti che lega il trio dei personaggi operistici resta «vago, misterioso», privo di sfumature erotiche: certo, Teresina ne ha subito colto l'intima sostanza di patimento, ma non ne ha affatto compreso la genesi. Occorrerà attendere molto tempo perché l'arcano si scioglia: è la lettura di un «libricino sgualcito», appartenente alla libreria paterna, a svelare l'enigma inconfessabile della sessualità⁽³¹⁴⁾.

Cento cose rimaste oscure fino allora le si chiarivano spietatamente; non poteva più dubitare, non poteva più illudersi.

Quelle spiegazioni crudeli erano la sola risposta ch'ella trovava alla sua lunga, insoddisfatta curiosità di fanciulla. [...]

Un libro osceno le dava la chiave del mistero ch'ella aveva ricercato invano; ch'ella aveva interrogato nei fremiti paurosi e pudibondi di se stessa, nelle reticenze maligne degli altri.

Era dunque quello l'ignobile segreto che teneva uniti gli uomini alle donne? Quello l'amore? (p. 192)

Naturalmente è sciocco chiedersi quale sarebbe stato lo svolgimento narrativo se quella sera a teatro la pretora avesse spiegato alla compagna inesperta le ragioni della disperazione di Gilda, o anche solo non avesse avvolto di reticenza i commenti sul pubblico in sala, in attesa dell'*ouverture*:

È la modista di piazza. Qualche anno fa egli l'ha... - pausa - e dovette sborsare una bella somma.

- Sì?

- Per il figlio.

Teresina ascoltava, ritta, immobile. Non poteva vedere la modista, che le stava a tergo, ma aveva davanti don Giovanni nella sua sibaritica indifferenza, grasso, florido; già invaso dal torpore che aspetta, sulla quarantina, gli uomini che hanno goduto largamente la vita. Quella gran pace, dopo ciò che aveva udito, la turbava; era segretamente irritata da un mistero che le sfuggiva continuamente. (p. 63)

Quel mistero «osceno» e «crudele» è il perno intorno a cui si costruisce l'educazione sentimentale della protagonista; nell'oscurità fitta e tenace che l'avvolge affonda, e si interrompe, la *Bildung* di una ragazza di provincia di fine Ottocento; dalla specularità delle due sequenze che oppongono spettacolo e lettura, melodramma romantico e scientismo positivista, il romanzo di Neera attinge uno spessore di originalità problematica.

Una fanciulla si intenerisce al bacio di Giulietta e di Romeo, perché è lontano, perché è scritto o dipinto; ma non oserebbe confessare che il suo amante l'ha baciata ed è pronta a scandalizzarsi se una loquace amica le confida di avere baciato. Tutto ciò senza ipocrisia, solo per la lotta continua in cui trovasi fra la natura e la società - la società che le dice respingi, la natura che le grida accetta. (p. 154)

Alla base dell'opera vi è una scelta prioritaria di "genere". E poche volte come in questo caso, l'ambivalenza semantica del termine acquista una felice valenza critica: *Teresa* è un romanzo di costume, in cui domina la "funzione *Bildung*", declinata rigorosamente "al femminile".

Nel sistema letterario dell'Italia tardottocentesca, questa soluzione non appariva né ovvia né scontata: a partire dall'opzione preliminare della prosa di finzione, che suscitava ancora diffidenza nei detentori del gusto tradizionali.

⁽³¹⁴⁾ In un saggio che mescola intenzionalmente metodo critico e prosa d'invenzione, Marina Beer avanza un'ipotesi metaletteraria, non priva di connotazioni antifrastiche: "Forse l'osceno libro letto da Teresa è opera di Mantegazza, e magari proprio quel *Dizionario di igiene per le famiglie*, scritto a due mani, da Mantegazza e Neera". MARINA BEER, *Suicidio e inettitudine. Nota sui romanzi femminili italiani del ventennio 1880-1890*, "Memoria" n. 2, ottobre 1981, p. 85.

Interlocutrice privilegiata di Capuana - suo "confratello in arte"⁽³¹⁵⁾ -, Neera ne condivide la battaglia in difesa del genere tipico della modernità e nelle confessioni autobiografiche l'indicazione degli autori e dei modelli prediletti non lascia dubbi sulla sua vocazione⁽³¹⁶⁾. Dopo l'esordio - una novella apparsa nel 1875 sul "Pungolo" - in un decennio escono, a cadenza ravvicinata, racconti e romanzi, pubblicati presso editori milanesi di tutto rispetto (Brigola, Ottino, Galli, Chiesa & Guindani, Baldini & Castoldi). Il ritratto schizzato nel 1881 da Sacchetti ne sottolinea l'operosità indefessa, quasi frenetica:

La scrittrice che tutta Italia conosce col pseudonimo di Neera, e di cui ben pochi sanno il nome vero, è una modesta madre di famiglia, molto seria benché di carattere vivace e giovanissima, vive unicamente per la famiglia, lavora per la famiglia e come: tre o quattro romanzi all'anno, articoli per il *Fanfulla*, per il *Corriere del mattino*, per la *Gazzetta Letteraria*, per sei o sette giornali minori, e si lamenta che gli editori non gliene stampino quanto si sentirebbe di farne⁽³¹⁷⁾.

Al di là delle lodi del collega e amico, le «lamentele» di Anna Radius Zuccari, questo il nome vero, documentano il pieno inserimento della narratrice nelle "officine della letteratura" di fine secolo: lo confermano sia la ricchezza dei suoi scambi epistolari con intellettuali prestigiosi (accanto alla terna verista, si contano Paolo Mantegazza, Angiolo Orvieto, Vittoria Aganoor, Benedetto Croce, persino Filippo Tommaso Marinetti)⁽³¹⁸⁾, sia, ancor più, la consonanza forte che Neera seppe instaurare con l'orizzonte d'attesa ambrosiano. Come confessa a Capuana, l'attività di scrittura si tramuta da sfogo intimo a mestiere remunerato quando assillante si fa «sentire il bisogno di un pubblico»⁽³¹⁹⁾. L'adozione dello pseudonimo è il primo indizio di professionalità⁽³²⁰⁾.

In *Teresa*, la sintonia con il destinatario elettivo si appalesa subito nel "grado zero" del paratesto: sottotitolo inesistente; nuda numerazione per i capitoli, nessuna epigrafe a orientare la lettura; nessun patto narrativo esplicito. La narratrice entra in relazione con le sue lettrici grazie alla comune consapevolezza di aver acquisito pieno diritto di cittadinanza nella moderna istituzione

⁽³¹⁵⁾ È Capuana, che inviandole la copia di *Ribrezzo* (1885), si autodefinisce "confratello in arte". I rapporti tra l'autore siciliano e la scrittrice milanese furono intensi: basti qui ricordare le *Confessioni letterarie. A Luigi Capuana* premesse alla seconda edizione di *Castigo* (Roux e Favale, Torino 1891), dove Neera traccia il suo primo profilo autobiografico. Per parte sua, il critico siciliano recensisce sul "Corriere della Sera" prima *Addio* (1877), poi *Un nido* (1880), cui seguono l'importante *Confessione a Neera*, nella seconda edizione di *Homo* (1888) e la dedica prefatoria alla terza edizione di *Giacinta* (1889). Le frasi tratte dalle *Confessioni* sono citate da NEERA, *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, a cura di Francesca Sanvitale, Vallecchi, Firenze 1977.

⁽³¹⁶⁾ NEERA, *Confessioni letterarie*, pp. 28-29. Non solo sui rapporti con Capuana, ma più ampiamente sulla poetica di Neera si veda il recente saggio di ANNA FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini e Associati, Milano 2000.

⁽³¹⁷⁾ ROBERTO SACCHETTI, *Vita letteraria*, in AA.VV., *Milano 1881*, Ottino editore, Milano 1881, p. 451. Allo stesso volume collabora anche Neera con un articolo dedicato a *Le donne milanesi* che, pur nelle cadenze un po' oleografiche di una prosa bozzettistica, contiene importanti riconoscimenti di modernità.

⁽³¹⁸⁾ Per una descrizione esauriente dei carteggi si veda la voce di ANTONIA ARSLAN, *Neera*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, Utet, Torino 1986, cui vanno aggiunti i volumi ANTONIA ARSLAN - ANNA FOLLI, *Il concetto che ne informa. Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989; ANTONIA ARSLAN - PATRIZIA ZAMBON, *Il sogno aristocratico. Angiolo Orvieto e Neera. Corrispondenza 1889-1917*, Guerini e Associati, Milano 1990.

⁽³¹⁹⁾ NEERA, *Confessioni letterarie*, op. cit., p. 32.

⁽³²⁰⁾ Indice di puntuale professionalità sono anche le lettere con cui Neera definisce i termini dei contratti: due, indirizzate una a Galli l'altra a Baldini & Castoldi, sono riportate in Appendice alla ristampa di *Teresa*, a cura di Antonia Arslan e Gian Luca Baio, presso l'editore Periplo, Lecco 1995.

letteraria, dove l'inclinazione del gentil sesso per i romanzi, liberata da censure e interdetti⁽³²¹⁾, non richiede pregiudiziali istruzioni per l'uso.

Infine, e decisivo, il titolo: la semplicità del nome proprio denuncia, senza tentennamenti, l'identità della protagonista e il fulcro della narrazione. Allineandosi alla lunga serie di titoli al femminile, *Teresa* chiude, con *l'Arabella* demarchiana, la parabola iniziata dalla *Ninetta del Verzee*, a suggello di un secolo che in tanto eleva a dignità letteraria le eroine per amore in quanto le relega tutte a un'esistenza dimidiata.

Ricorda Baldacci: «*Teresa* non è già la storia di un matrimonio fallito, ma di un matrimonio che non c'è stato»⁽³²²⁾. Già: nel suo percorso di crescita, la protagonista passerà da Teresina a Teresa, nulla più. E allora, come per la scandalosa sguadrina, anche per la provinciale ingenua, basta il nome: anche qui e forse con più energica evidenza, l'assenza del patronimico diventa la spia di un destino che alle donne non concede varchi di libertà.

Siamo alla seconda scelta importante operata da Neera: la declinazione specifica della tipologia romanzesca.

Se il titolo assimila l'opera a testi noti della stagione postunitaria - *Fosca* di Tarchetti, *Eva* di Verga, *Giacinta* di Capuna - le strutture di genere conoscono una torsione inusuale. L'identità muliebre, che nelle narrazioni scapigliate e poi veriste si accampa al centro del racconto con l'urgenza di un "caso eccezionale", in *Teresa* si costruisce grazie a un intreccio lineare, ad arcature distese, dove la *Bildung* giovanile procede con andamento piano, non senza monotonia. Al romanzo della donna amante, inquadrata sullo sfondo di un conflitto che la progressione narrativa s'incarica di far esplodere con toni melodrammatici, si oppone, per dirla con Cameroni, la «fisiologia della zitellona», la cui parabola di vita termina senza *happy end* né scioglimenti catartici.

«Romanzo sperimentale», lo definì Valabrega, un recensore d'allora. L'etichetta vale non tanto nell'accezione capuaniana, quanto piuttosto nell'allusione a una ricerca, disorganica e spesso scombinata, di morfologie narrative sincreticamente mescolate⁽³²³⁾: per interloquire con il suo pubblico elettivo, un'utenza femminile dai lineamenti ancora incerti ma urbanamente connotati, Neera attinge stimoli e motivi dalla produzione coeva di largo successo e li riplasma con lena e destrezza, talvolta con spregiudicatezza cautelosa. L'ossimoro vale soprattutto per *Teresa*.

Sul piano delle coordinate ampie di genere, l'opera che apre la *Trilogia della donna giovane*⁽³²⁴⁾ innesta il romanzo di costume, modellato sui capolavori d'oltralpe, sulla narrativa

⁽³²¹⁾ Meno di trent'anni prima, nell'opera di Cletto Arrighi che dà nome al movimento scapigliato, si trova una sequenza illuminante sulle pratiche di lettura femminili, censurate da mariti ottusi: «- Che cosa leggi di bello? - chiese egli prendendo in mano il volume che Noemi aveva posato sul piano del franklin, e leggendone il titolo sulla coperta - Questo è un romanzo...! - sclamò con voce sdegnosa - Ma non ti avevo pregata di non leggere questa sorta di libri? [...] per me, italiano o francese poco importa; e quanto al buono od al cattivo, non so cosa tu voglia dire; il romanzo per sé stesso non può essere che un libro cattivo». C. ARRIGHI, *La Scapigliatura e il 6 Febbrajo* (1862), a cura di Roberto Fedi, Mursia, Milano 1988, p. 146. In *Teresa* c'è solo una comprensiva ammonizione materna: «Cominciò in quel torno a leggere qualche romanzo sotto l'occhio indulgente della mamma. - Non c'è nulla di vero, sai? - diceva languidamente la signora Soave - la vita non è come la descrivono nei libri; ma alla tua età leggevo volentieri anch'io. Cose di gioventù! -> pp. 59-60. Sulle raffigurazioni dell'atto di lettura nel romanzo sentimentale cfr. BEATRIZ SARLO, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale 1700-2000* in AA.VV., *Il romanzo. Le forme*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2002.

⁽³²²⁾ LUIGI BALDACCI, *Introduzione a Neera, Teresa*, cit., p. IX.

⁽³²³⁾ Nell'opera di maggior successo di Neera, *Crevalcore* (Treves, Milano 1907) la vicenda di due eroine, la soave Engladine e la passionale Renata, è affidata a un intreccio melodrammatico dai timbri enfatici e iperromanzeschi. E non si contano le suggestioni spiritualistiche e decadenti che prevalgono nei romanzi dell'ultimo decennio del secolo (*Nel sogno* 1892, *Voci nella notte* 1893, *Anima sola* 1895); in *Crepuscoli di libertà* (Treves 1917) Neera recupera addirittura lo sfondo storico del conflitto mondiale.

⁽³²⁴⁾ La *Trilogia*, pubblicata da Galli, è composta da *Teresa* (1886), *Lydia* (1887), *L'indomani* (1889).

d'ambiente provinciale⁽³²⁵⁾, già praticata dai letterati scapigliati (*Scene di provincia* era il sottotitolo delle *Memorie del presbiterio* di Praga e Sacchetti). A rendere coesa l'orditura testuale è la "funzione *Bildung*" che in sottotraccia ne sorregge la dinamica d'intreccio per oltre la metà del racconto. Neera, cioè, iscrive la vicenda della sua eroina più cara, e più riuscita, entro un paradigma tipologico forte, quello che con maggior incidenza caratterizza la civiltà romanzesca nella sua fase espansiva.

Anche in questo caso, la scelta è coraggiosa, o quanto meno non convenzionale: nel nostro paese, il *Bildungsroman* non svolge un ruolo basilare nella fondazione del sistema letterario della modernità. Certo, il percorso di maturazione dell'eroe diventa un vettore trainante nella compagine dei due capolavori d'età risorgimentale (*I promessi sposi* e *Le confessioni di un Italiano*); ma già alle soglie degli anni Settanta Carlo Dossi, con la *Vita di Alberto Pisani*, si diverte a smontare i congegni compositivi, sgretolandone l'intelaiatura prima che il genere si affermi e si consolidi.

Non può non colpire allora la singolarità di *Teresa*. Neera non solo privilegia questo modello narrativo per l'opera inaugurale della *Trilogia*, ma ne declina la morfologia rigorosamente al femminile⁽³²⁶⁾: che il cammino di crescita della signorina Caccia non approdi a una felice cerimonia nuziale o a un'altrettanto epilogica *lusis* fatale, ma si blocchi in una sorta di aspettazione infeconda, rinserrata entro le catene dell'accudimento infermieristico, non ne vanifica la tensione genetica; testimonia semmai la fragilità della nostra civiltà romanzesca e forse della stessa modernità borghese. Ma del finale, tanto bistrattato da Baldacci⁽³²⁷⁾, a suo tempo: ora conviene soffermarsi sulle coordinate paraboliche entro cui si distende la *Bildung* di Teresina.

Le strutture di genere che circoscrivono il romanzo di costume a sfondo provinciale sono governate da un criterio di linearità essenziale, che tanto più fa risaltare la direzione dell'itinerario intrapreso dalla giovane ragazza.

Tempo e spazio si corrispondono nell'adesione a una norma di estensione e di sviluppo priva di scarti e di infrazioni, quasi a disegnare il cronotopo di una comunità paesana, in cui l'isolamento rassegnato è argine difensivo alle apprensioni per un futuro oscuro:

Il paese riprendeva a poco a poco la sua calma di cronico rassegnato, cui non sorride nulla nell'avvenire. Le ampie, lunghissime strade si rifecero deserte, silenziose tra la doppia fila delle gelosie abbassate e delle alte muraglie nere, a' cui piedi verdeggiava un tappeto d'erba immacolata. (p. 21)

Sull'asse temporale, la prima netta semplificazione elide ogni riferimento alla Storia collettiva, piccola o grande che sia: nessuna data precisa, nessun cenno a eventi noti aiutano l'io leggente a collocare la vicenda in un'epoca definita. I deittici - «quell'anno» (p. 122 e p. 169, ma a separarli è più di un lustro), «dieci mesi dopo», «in due mesi», «gli ultimi giorni dell'anno» - misurano unicamente la progressione interna del *récit*. Una sola certezza: siamo all'indomani dell'Unità.

⁽³²⁵⁾ Famoso l'elogio della provincia che riecheggia la polemica anticittadina di Verga: «Artisticamente io adoro la provincia; essa mi ispira e mi riposa insieme, la trovo più elevata, più intima, più personale della città, dove a furia di urtarsi e di rotolare si riesce tutti uguali, dove gli angoli si smussano...» NEERA *Confessioni letterarie*, op. cit., p. 30.

⁽³²⁶⁾ «Questo libro trae la sua originalità dall'essere un vero, e precoce, "romanzo di formazione" al femminile di area italiana ottocentesca» ANTONIA ARSLAN, *Rileggendo «Teresa», o l'immagine allo specchio*, introduzione all'edizione Periplo, già citata, p. 6. Sulla peculiare torsione «pedagogica» del *Bildungsroman* di Neera si sofferma con osservazioni acute ANNA FOLLI, *Penne leggere*, op. cit., pp. 86-87.

⁽³²⁷⁾ «*Teresa* è dunque un'opera di tenuta eccezionale. Sì, meno che nelle ultime due pagine: quando raggiunto, da parte della protagonista, il *miglioramento* rappresentato dalla morte del padre che aveva impedito il suo matrimonio con Egidio, questi le scrive dopo un gran tempo una lettera implorante: ammalato e povero ha bisogno del suo aiuto. Teresa parte per Milano» *Introduzione*, cit., p. XI

Le brevi battute del dialogo iniziale, che si svolge sulle sponde di un Po minacciosamente in piena, alludono al quadro istituzionale del nuovo Stato e adombrano le differenze comportamentali fra gli abitanti delle diverse regioni (il «sottoprefetto, un meridionale bello, elegante», frequentatore di salotti ma inesperto di argini, a fronte dell'abile «tenente dei carabinieri, piemontese e calmo» pp. 4-5). Nell'epilogo dell'opera, la comparsa di un «giovane medico, addottorato nelle teorie moderne, versato nella patologia come nella psichiatria» (p. 187), apre uno squarcio sull'attualità delle professioni tipiche della cultura positivista. Ma appunto, indizi minimi, obliqui, tesi più a suggerire lo sfondo della cronaca contemporanea che a schizzare scenari ampi di pubblico interesse. Con coerenza netta, le coordinate cronotopiche di *Teresa* rinserrano la narrazione entro un ordine che privilegia le cadenze e i ritmi della femminilità, corroborando così la convergenza fra tempo della storia e tempo di lettura.

Nel rispetto di questa parzialità prospettica, la sequela ininterrotta delle indicazioni cronologiche, affiancate dalle consuete clausole di transizione, costruisce la parabola complessiva del racconto sull'arco dei mesi e delle ricorrenze festive: *E venne febbraio e venne marzo; A novembre; tornò la primavera; la vigilia di Natale; la mattina dell'Epifania*. Pur nell'insistenza dei richiami stagionali, nondimeno, nessuna concessione alla legge ripetitiva dell'idillio rusticale frena il *récit*⁽³²⁸⁾: l'ordine periodico del ciclo naturale, tanto più esibito quanto meno ancorato ai lavori campestri, si dissolve nello sviluppo rettilineo entro cui si distende, con maggior o minor vitalità, l'esistenza umana. Gli intervalli diacronici sono, infatti, misurati dall'età dei ragazzi della famiglia Caccia: all'inizio, quando nasce Iduzza, Teresa ha quindici anni, Carlino uno di meno e le gemelle otto; al termine, la primogenita ha superato la trentina.

Nelle arcature temporali del discorso, le analessi, dedicate unicamente ai personaggi minori, sono incluse in microsequenze agili che ritagliano frammenti di un'epoca lontana: la testarda volontà d'amore della signora Soave (p. 12); la «storia misteriosa» di Calliope, evocata per allusioni criptiche (pp. 25-26); l'oscura «faccenda particolare» che aveva coinvolto l'esattore «una ventina d'anni addietro» (p. 153). Le prolessi, d'altronde, ancor più sfumate e riservate alla protagonista, suonano preannuncio monocorde della sua sorte zitellesca («chiedendosi sommamente se anche il suo amore finirebbe così» p. 145); anche il ricordo del primo incontro con Orlandi assume, nell'epilogo, un valore profetico di inafferrabilità:

Guardava il suo passato nello stesso modo che avrebbe guardata un'altra persona, evocando la Teresina di quindici anni, così lieta, il giorno in cui era partita per Marcarla, su quello stradone lungo, tutto soleggiato, che non finiva mai, dove il sediuolo di Orlandi correva in mezzo a un nuvolo di polvere. Ripensandoci, le pareva una profezia; egli le era passato accanto, fuggendo. (p. 199)

In un ordine così regolarmente scandito, i vettori temporali registrano lo sviluppo della personalità di Teresina con marcati indizi iniziatici. La clausola ricorrente *la prima volta* si affianca alla gamma aggettivale di *nuovo, insolito, diverso* ad indicare nitidamente le soglie e i passaggi della *Bildung*.

Il turbamento originato dall'assistenza al parto materno («Si sentiva a un tratto fatta donna» p. 17); la vacanza a Marcarla dalla zia Rosa; gli sguardi di autostima davanti allo specchio («Comincio a *stimarmi* anch'io!» p. 49, corsivo nel testo); il corteggiamento e l'eccitazione del ballo; le occasioni di straniamento euforico («gli oggetti erano quelli, ma i suoi occhi li vedevano diversamente» p. 57); la serata a teatro; il rifiuto di nozze convenienti con il vedovo Luminelli; l'assaporamento della pienezza vitale del corpo giovane; infine, l'innamoramento segnato dagli incontri segreti e dalla corrispondenza amorosa: sono tutte tappe di un cammino che, con picchi più o meno salienti, mette Teresa a confronto diretto con i doveri ingiusti dell'universo femminile e i privilegi sfacciati del dominio maschile.

⁽³²⁸⁾ MICHAEL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, in particolare il rapporto fra cronotopo idillico e romanzo regionale, pp. 372-378.

Ma quanto più lineare è la progressione in cui matura l'educazione sentimentale della protagonista, tanto più risalta la sfasatura delle coordinate temporali che, a tre quarti del racconto, muta l'impianto delle strutture narrative.

Nella macrosequenza iniziale, l'alternanza bilanciata di stasi e accelerazione, spesso racchiusa nella misura unitaria del capitolo, è affidata alla dialettica canonica dei tempi di sfondo e di primo piano⁽³²⁹⁾; nell'ultima sezione dell'opera, dedicata alla «fisiologia della zitella», prevale la legge dell'iteratività («La tristezza di Teresina continuava così muta ma profonda», p. 159) e domina la pratica del riassunto: mentre quindici capitoli, in centoquaranta pagine, coprono un arco di otto anni⁽³³⁰⁾, ne bastano sette e una sessantina di pagine per raccontare la «monotonia dell'abitudine, la inenarrabile monotonia della vita femminile» (p. 156), lunga più di due lustri.

Un indizio tipografico suggerisce la "velocità" diversa con cui la voce narrante registra lo scorrimento del tempo nelle due stagioni esistenziali di Teresa. Nel *Bildungsroman* nessuna pausa interrompe il flusso della scrittura; a partire dal sedicesimo capitolo, quasi a rilevare visivamente gli stacchi che spezzano l'uniformità di un'attesa priva di eventi, uno spazio bianco indica la sospensione del racconto. Il primo, il più forte, sottolinea l'unico e isolato "cambio di scena" del romanzo: dopo l'incipit ambientato nelle strade vivaci di Parma, si torna nella spenta cittadina cremonese (p. 143); il secondo *blanc* prelude al testamento accorato della signora Soave (p. 178); nell'epilogo, infine, due salti di riga incorniciano lo "scioglimento" e la "chiusa"⁽³³¹⁾. Al «colpo» fatale, inferto all'esattore dal matrimonio obbligato di Carlino (p. 198), segue l'arrivo della lettera di Orlandi malato (p. 201): Teresa ormai libera lascia il paese e parte per Milano.

Pur nella fedeltà a un criterio compositivo che rifiuta la complessità e lo scarto, Neera imprime al sistema delle coordinate spaziali un'articolazione più duttilmente mossa: la vicenda si svolge in una «cittaduzza di provincia», Casalmaggiore, un tempo ricca e fiorente, oggi ridotta a uno «scheletro» che sonnacchiosamente sopravvive «sotto quel cielo opaco della valle del Po» (p. 21).

A dare profondità al quadro d'ambiente non è tanto la somma dei procedimenti descrittivi, modellati sulla grammatica ormai divulgata e già declinante del realismo regionalista - scorci e schizzi di paesaggio, rispettosi della rispondenza fra scenario e stato d'animo⁽³³²⁾, resi con il colorismo delle sfumature impressioniste⁽³³³⁾ o intrisi di suggestioni predecadenti⁽³³⁴⁾ - quanto

⁽³²⁹⁾ HARALD WEINRICH, *Tempus*, Il Mulino, Bologna 1978.

⁽³³⁰⁾ La funzione *Bildung* agisce fino al XV capitolo, quando Teresa, prossima ai ventitré anni, nel «pieno rigoglio della giovinezza» (p. 129), dopo il rifiuto del Signor Caccia di consentire al matrimonio con Orlandi, pronuncia la parola decisiva che blocca il percorso sentimentale e avvia il tempo dell'attesa zittellesca: «- Aspetterò -» (*ibidem*). È la stessa risposta che Teresa dà all'amante, che l'interroga dopo il rifiuto di fuggire con lui: «- Dunque vieni? - Sai non posso! Gli rispose colle lagrime agli occhi [...] - E allora che vuoi che facciamo? - Aspetto» (p. 166).

⁽³³¹⁾ Adottiamo la distinzione fra «scioglimento» e «chiusa» proposta da BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁽³³²⁾ Una sola citazione esemplare: «Faceva un magnifico tramonto, uno di quei tramonti di porpora che si vedono sul Po, dove pare che un incendio arda dietro la linea verde dei pioppi» (p. 119) cui corrisponde il finale del capitolo «- Mi ama! - Così gridò Teresina infiammata d'entusiasmo, colle braccia tese verso la riva destra del Po, dove il sole tramontando accendeva i boschi» (p. 121).

⁽³³³⁾ «Per tutta la pianura, non si vedeva che verde; il verde uniforme del fieno maggengo, il verde vario degli olmi e dei noci, il verde pallido dei salici; e al di sopra, più alto, frastagliato sul cielo, il tremolio cangiante dei pioppi» (p. 41).

⁽³³⁴⁾ La graduale prevalenza delle tonalità simboliste caratterizza soprattutto gli ultimi capitoli: «Dalle aiuole bagnate incominciava a salire l'odore di terra fresca, acuto, sensuale, rompendo la siccità dell'atmosfera; e tutto ciò che era nella terra, bruchi, vermiciattoli, esalavano la loro vitalità rianimata da quelle poche stille d'acqua» (p. 196). «La notte era scesa, fresca, dolcissima, piena di carezze. Raggiavano in cielo le prime stelle; il geranio notturno olezzava col suo profumo intenso, quasi carnale, protendendo i rami verso la luce argentea; e in quel silenzio cadevano le gocce

piuttosto l'adozione sistematica di un duplice parametro contrastivo che crea e delimita lo spazio del racconto.

La prima antitesi oppone il microcosmo paesano all'universo cittadino; l'altra vede fronteggiarsi intimità domestica e sfera pubblica.

La doppia griglia topologica non colpisce, certo, per originalità inventiva: a renderla efficace è nondimeno la coerenza con cui Neera ne riplasma i nessi funzionali, ancorando il destino femminile alla claustrofobia dell'ambiente provinciale. Il cronotopo romanzesco invero cioè, a livello delle micro e macrostrutture, la connotazione duplice di "genere" e di "gender"⁽³³⁵⁾.

È Carlino, durante il suo primo ritorno a casa, a notare l'angustia dello sguardo di Teresina:

Non per farti torto, sai? ma bisogna uscire da questo paese, e soprattutto da questa casa per sapere come vestono le signore eleganti. (p. 80)

E basta qualche pettegolezzo mondano per alimentare nella fanciulla la «percezione improvvisa di un isolamento, come di una barriera posta fra lei e il mondo; una specie di quarantena sanitaria, per cui gli echi della vita le giungevano in ritardo, rovistati, sfrondati, monchi» (p. 78).

A derivarne è il barlume precoce di una verità dolorosamente elementare: «le loro vite si svolgevano in senso opposto» (p. 82). Il figlio maschio della famiglia Caccia può lasciare la casa paterna e sottrarsi al torpore meschino e alla grettezza misoneista della provincia per conoscere non solo i riti e le estrosità della moda ma le norme e i valori di una civiltà aperta e alacremente attiva. Teresa non si allontanerà mai da Castelmaggiore: l'unico viaggio, che pure dà avvio al percorso di crescita, la conduce solo a pochi chilometri di distanza, presso il paese di Marcaria dove abitano gli zii. Neanche le risorse dell'immaginazione aiutano la giovane a infrangere la «barriera posta fra lei e il mondo»: non i romanzi, che legge poco e «a sbalzi» (p. 84), e neppure le riviste e i giornali "femminili", interdetti in casa dell'esattore.

Nel terzo capitolo, c'è l'unica vera *mise en abyme*, con funzione prolettica, del romanzo: la protagonista osserva dal balcone il procaccio che distribuisce la posta.

Tutti quei giornali, tutte quelle lettere portavano a chi erano destinati un mondo di sensazioni. Nella borsetta nera del procaccio c'erano gioie, dolori, speranze, ebbrezze, promesse, curiosità, fantasia, affetti - tutto l'ignoto, il desiderato, quello che la fanciulla non sapeva. C'era la vita lontana, i fili simpatici che uniscono gli assenti, il principio di storie future, l'ultima parola di cento storie passate. [...] Ogni segreto della vita era là. (p. 25)

Alla scrittura epistolare sarà interamente consegnato il destino di Teresa: il trionfo d'amore, l'attesa infeconda e, infine, l'ultima decisione di raggiungere Orlandi a Milano. Ma appunto, per tutto il corso del racconto, della «vita lontana» le arriverà solo l'eco sfuocata, troppo vaga per svelare il mistero «oscuro» e «crudele» che «lega insieme uomini e donne» (p. 172).

Il punto di forza del romanzo sta in questa nitida delimitazione cronotopica, che tanto più annulla l'altrove, quanto più costruisce gli spazi diegetici con un'ottica rigorosamente femminile e provinciale. Lo squallore grigio del «ciclo dei giorni» (Bachtin), le frustrazioni della quotidianità

lambendo le corolle, strisciando sui gambi, toccando terra con un piccolo rumore secco, che turbava i moscerini nel loro primo sonno, e faceva fuggire, spaurite, le lucciole di fiore in fiore» (p. 198).

⁽³³⁵⁾ Un'osservazione delle *Confessioni*, indirizzate a Capuana, commenta la «predilezione» dello «scrittore analitico» per le figure femminili e ne riconnette lo «studio» agli sfondi provinciali: «Per citare solamente i fratelli Goncourt, essi hanno sette romanzi che portano un titolo di donna, che si imperniano sulla donna [...] E voi pure, alla vostra opera più studiata, più amata, quella per cui combatteste maggiormente, e nel volume e sul palcoscenico, non poneste un nome di donna? [...] Osservate, vi prego, come a questa tendenza si collega spessissimo la scelta della provincia; di quell'ambiente noto e singolare che...» NEERA, *Confessioni letterarie*, cit., p. 29.

piccolo-borghese, persino l'assenza di ogni traccia di "bovarismo"⁽³³⁶⁾ derivano dalla duplice griglia "generica", che delega la raffigurazione del "fuori" unicamente alle ellissi e alle forme del discorso obliquo: prima i racconti di Carlino studente che stupiscono e scandalizzano la sorella inesperta, poi le chiacchiere della pretora e le dicerie del coro paesano, in cui riecheggiano brandelli di vicende strane e straniere, infine le lettere di Orlandi, dove le dichiarazioni sentimentali si alternano alle descrizioni del bel mondo cittadino.

Un'unica clamorosa infrazione: l'incipit del sedicesimo capitolo che vale a segnare, anche sul piano topologico, il mutamento prospettico e morfologico.

È la sola sequenza in tutta l'opera in cui la voce narrante abbandona Teresa, per seguire il protagonista maschile a Parma e riferirne in diretta la vita "allegra e spensierata" e le ambizioni di una carriera sfolgorante. Poco importa, poi, se "il progetto grandioso" di fondare un giornale a Milano abortisce miseramente; ciò che conta è l'inedita focalizzazione che anticipa, molto più delle parole compassionevoli «Povera Teresina!» (p. 141), l'esito conclusivo della vicenda. Lo conferma il finale di questo capitolo-cerniera: dopo il primo stacco tipografico, ritorniamo a Casalmaggiore per assistere al funerale di Calliope, l'evento simbolico che suggella l'arresto della *Bildung* e avvia la parabola del declino.

La percezione adolescenziale dell'«isolamento», che ottundeva «gli echi della vita», ora nella stagione zittellesca diventa per Teresa dolente e rassegnata consapevolezza di vivere in schiavitù.

La schiavitù la cingeva da ogni lato. Affetto, consuetudini, religione, società, esempi, ciascuno le imponeva il proprio laccio. [...] Era libera forse? Una fanciulla non è mai libera, non le si concede nemmeno la libertà di mostrare le sue sofferenze. (p. 156)

Quando Carlino, terminati gli studi, lascia definitivamente il paese, la sorella è ormai «persuasa che la sua condizione di donna le imponeva anzitutto la rassegnazione al suo destino -, un destino ch'ella non era libera di dirigere - che doveva accettare così come le giungeva, mozzato dalle esigenze della famiglia, sottoposto ai bisogni e desideri degli altri» (p. 170).

Ma le «catene», e il termine ricorre con martellante frequenza, sono tanto più infrangibili in quanto hanno origine e radici «in quell'ambiente e in quello solo» (*ibidem*): nell'antitesi che oppone il microcosmo provinciale all'universo cittadino, la «barriera» che ostacola la libertà femminile è tutta interna al primo termine:

Il padre, la madre, la famiglia, il decoro, le consuetudini, tutte le catene della sua esistenza ripresero il loro posto. (p. 163)

Ribaltando un luogo comune diffuso nella narrativa d'epoca, Neera rifiuta di attribuire la responsabilità del fallimento amoroso al soggiorno di Orlandi in città: ad allentare i legami d'affetto fra i due giovani non sono né le goliardate studentesche di Parma e neppure le «tentazioni» corrottrici di Milano, la capitale del giornalismo dove si vive «in un ginepraio d'affari e di divertimenti, di piaceri e di seccature» (p. 148). È la lontananza che impedisce l'«intimità, la comunione dei sensi per la quale l'uomo raggiunge il massimo grado dell'esaltazione amorosa» (p. 140) e la donna non si strugge in una attesa vana che brucia la gioventù.

Siamo al nucleo ideologico dell'opera che narra l'educazione sentimentale di una ragazza di provincia, rivolgendosi elettivamente al pubblico femminile della città, costituito da quelle "milanesi" di cui Neera aveva schizzato il ritratto⁽³³⁷⁾. Il vuoto di rappresentazione dell'"altrove"

⁽³³⁶⁾ «Anche il "bovarismo", in Italia, sembra privilegio maschile»: ITALO CALVINO nella quarta di copertina della ristampa di *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi, nella stessa collana «Centopagine», Einaudi, Torino 1973.

⁽³³⁷⁾ Per Neera, la milanese è una donna moderna, colta, abile e oculatamente intraprendente: «Le nostre donne non fanno il bucato, non tirano le corde, non allevano i bachi e i polli perché nei nostri appartamenti la cosa uscirebbe abbastanza problematica»; dotata di una «intelligenza enciclopedica», la milanese «risolve il problema che dà tanto da pensare ad alcuni uomini: una donna che sia nello stesso tempo elegante ed economica, brillante nei crocchi e utile in

suona implicito ma severo atto di accusa contro il cerchio soffocante di casa e paese, dove si consuma la *Bildung* di Teresina.

Ad avvalorare la condanna, più che la riprovazione del rozzo egoismo maschilista che impera nella famiglia Caccia, è l'adozione dell'altro criterio contrastivo che delimita la zona dell'intimità domestica, il «gineceo».

Esemplare la scansione binaria dei capitoli iniziali, costruiti su un'antitesi radicale e orientati a un progressivo restringimento di campo.

Il racconto si apre su una scena pubblica e corale: tutta la cittaduzza è radunata sull'argine, in preda al terrore per i «guasti terribili della piena» (p. 10); alle figure d'autorità, il sindaco, il sottoprefetto, i due ingegneri governativi, il tenente dei carabinieri si affiancano il dottore e l'esattore delle imposte, il Signor Caccia. All'improvviso ecco l'apparizione di Orlandi che, «lottando fortemente» contro la corrente, conduce una barchetta con spavalderia temeraria.

Nel secondo capitolo, dove compare Teresina, siamo all'interno di casa Caccia: la signora Soave sta per dare alla luce la quarta figlia; il dialogo fra la partoriente e l'ostetrica riassume la legge che, separando pubblico e privato, sovrintende all'ordine familiare:

- È mio marito che ha voluto andare sull'argine...

- Che vuole? Un uomo è un uomo; ci sono tutti laggiù; il sottoprefetto, il sindaco, il tenente... [...] In verità le dico che, se continua ad agitarsi a questo modo, la vuole finir male. Non ci pensi, lei, al Po; pensi a' fatti suoi - (pp. 12-13)

E i "fatti" della signora Soave sono le doglie. A legare specularmente le due opposte sequenze un elemento di raccordo fin troppo marcato: Orlandi, approdato a riva fra grandi clamori, deposita davanti alle donne del paese un fardello che contiene un neonato («ecco un bambino che vi arriva senza fatica vostra» p. 10); cui corrisponde il travaglio doloroso della «gracile e patita» madre di Teresina.

Non dissimile la conduzione alterna degli altri due capitoli che fungono da prologo: il terzo, che coglie il risveglio della cittadina in una giornata qualunque, è tutto girato in esterno, grazie a un montaggio veloce, affidato a due figure "portasguardo"⁽³³⁸⁾, l'ortolano Caramella e la protagonista affacciata al balcone. Nel successivo, la descrizione di casa Caccia arricchisce e corrobora la delimitazione della sfera domestica, quale spazio elettivo della femminilità: l'appartamento si compone di due zone, da una parte c'è lo studio dell'esattore, regno di una dispotica burbanza burocratica; dall'altra il «gineceo».

Dirimpetto allo studiolo nel quale Carlino compiva il suo tirocinio forzato di genio in erba, dall'altra parte dell'andito, si apriva una gran camera bislunga, scura e triste, il gineceo della famiglia; lì stavano le donne a cucire, a ripassare il bucato, a fare i conti della spesa giornaliera; vi si pranzava anche, e si passavano le sere d'inverno, intorno a una vecchia lucerna ad olio, accomodata per uso di petrolio. [...] Difficilmente il signor Caccia entrava nel gineceo, e se per caso appariva, sembrava sospendersi subito quella dolce intimità di madre e figlia. Entrambe lo guardavano, attente, paurose di vederlo di cattivo umore, pronte ad obbedirlo ne' suoi minimi cenni. (pp. 32-33)

Anche in questo caso, Neera non teme la trasparenza immediata di senso: l'antitesi, già analizzata dai critici⁽³³⁹⁾, vale davvero a costruire il microcosmo dell'intimità privata entro cui si sviluppa, e si arresta, l'intera storia di Teresa. Un ulteriore commento della voce narrante non lascia

famiglia, ricca di spirito e di cultura senza pregiudizio del guardaroba e della dispensa» *Le donne milanesi*, in AA.VV., *Milano 1881*, op. cit., p. 482.

⁽³³⁸⁾ PHILIPPE HAMON, *Cos'è una descrizione*, in *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Pratiche edizioni, Parma 1977, p. 59.

⁽³³⁹⁾ Cfr. MARIELLA MUSCARIELLO, *Neera e l'autobiografia impura*, cit, p. 45; ANNA FOLLI, *Penne leggere*, op. cit.

dubbi sullo spazio occupato dalla giovane protagonista che, nel gineceo, «preferiva starsene nella sua triste nicchia» (p. 34), a guardar fuori, spiando dai vetri della finestra.

È questo il *limen* che, come vuole ogni percorso iniziatico, deve essere oltrepassato per acquisire un'identità adulta. Teresa si affaccia al mondo attraverso questo varco, lo conquista e metaforicamente lo occupa per amore di Orlandi: dall'iniziale scambio di sguardi, al primo appuntamento, fino all'acme dell'attrazione amorosa c'è sempre una finestra a congiungere e separare i due giovani⁽³⁴⁰⁾; in quella zona di confine, secondo il suggerimento dell'uomo («qui a questa finestra» p. 108) la ragazza attende l'arrivo delle sue lettere ardenti; infine nella stagione ultima del rimpianto, l'immagine dell'amante lontano vi appare incorniciata:

Teresina, chiudendo l'uscio della sua camera, pensava tristemente al tempo in cui, dopo una serata di noia, Egidio l'aspettava alla finestra. (p. 174)

Solo nel tratto declinante della parabola narrativa, i due si parlano e si abbracciano non più divisi da un'inferriata: la prima volta, nel diciottesimo capitolo, quando si danno appuntamento nel triste «spazio di terreno, chiamato abusivamente giardino» che si stende dietro la casa. Il muro di cinta, addossato ad un fico, «l'albero delle terre sterili» (p. 37), può essere agilmente saltato dall'uomo, ma si erge ostacolo insormontabile per chi si mantiene «figlia ubbidiente, fanciulla riservata, buona massaia» (p. 167), a cui, davanti alla richiesta di fuga, è concessa una sola risposta: «No... no... non posso [...] Aspetto» (p. 165). In questo luogo, aperto e insieme triste e recintato, si intersecano e si avvicinano le tipologie strutturali del *Bildungsroman* e della «fisiologia della zitella». Poi, ormai prossimi all'epilogo, l'ultimo incontro è ambientato dentro la chiesetta dove Teresa ventenne aveva per la prima volta incrociato lo sguardo d'Orlandi. «Nulla era cambiato» (p. 183), ma tutto è affatto diverso: allo splendore brillante di un tramonto estivo è subentrata la tetraggine di un crepuscolo luttuoso. Nella «luce morente», «morivano le rose» e «l'altare maggiore sprofondata nell'ombra aveva una vaga apparenza di bara» (p. 185); i due amanti ora si stringono «coi sensi freddi» senza neanche scambiarsi un bacio: nella corrispondenza uguale e contraria, le isotopie narrative sono limpidamente speculari.

L'adozione di un "punto di vista" e di una "voce" orientate rigorosamente "al femminile" corrobora la coerenza di "genere" delle strutture romanzesche. Non si tratta, ovviamente, né di supporre una coincidenza fra la fonte dell'enunciazione e la figura dell'autore reale; né, per altro verso, di misurare il tasso di modernità femminista presente in *Teresa*, magari sottolineandone l'incongruenza rispetto alle «idee di una donna»⁽³⁴¹⁾, improntate a un conservatorismo irredimibile, ai limiti del quietismo misoneista.

⁽³⁴⁰⁾ E l'«eterna finestra», come viene definita dall'io narrante (p. 86), è davvero tale: qui avviene la conoscenza: «Sollevata in punta di piedi, guardava fuori da una delle finestre i ciuffi rigogliosi di basilico. In mezzo ad essi vide spuntare improvvisamente la testa dell'Orlandi. [...] fissò gli occhi in quelli della fanciulla. Non si erano mirati prima, nella via, quando ne avevano tutto l'agio. I loro occhi si incontrarono là, in quello strano ravvicinamento, divisi da un'inferriata e quasi soli» (pp. 90-91); qui si svolge il primo incontro: «Non urtò nessun mobile; giunse dritta davanti alla finestra e l'aperse. - Grazie. - Orlandi le aveva afferrate le mani e gliele stringeva con passione. Avvicinandosi più che poteva, con la faccia passata a metà fra le sbarre della finestra» (p. 106); sempre attraverso il vano, prosegue l'avventura amorosa: «Il giovane venne. Si diedero un convegno come il primo, alla finestra, di notte, e fu più lungo del primo, inebbriante; Teresina non aveva più paura» (p. 118); «Di quindici in quindici giorni lo studente capitava a farle un'improvvisata. Ella cuciva, accanto alla finestra, e lo vedeva a un tratto comparire, rallentando il passo per potersi scambiare almeno un'occhiata. Che emozioni erano quelle!» (*ibidem*). Fino al trionfo dei sensi amorosi: «Attraverso la inferriata che li separava essi cercavano i maggiori punti di contatto, involontariamente spinti da una irresistibile attrazione» (p. 124). Anche nel ricordo la ragazza evoca «Il primo appuntamento alla finestra» (p. 193). Con contrappasso ovvio, nei momenti di disperazione, Teresa si autoimmagina chiusa in casa, intenta a «mostrarsi solo alle sbarre delle finestre» (p. 181), come la stramba Calliope.

⁽³⁴¹⁾ È con questo titolo che Neera pubblica una raccolta di saggi e articoli presso la Libr. Ed. Nazionale, Milano 1904, il cui orientamento ideologico è decisamente conservatore. Baldacci legge i romanzi «segnatamente *Teresa* come documenti essenziali dello spirito femminista, nella misura in cui la donna è sentita come classe (oppressa) e non come

La declinazione "al femminile" è interamente affidata a una scelta testuale che discende dalla nitidezza con cui Neera costruisce il cronotopo romanzesco e vi insedia l'osservatorio prospettico.

Nelle travature del racconto non si aprono scarti anacronici né clamorose infrazioni topologiche perché l'io narrante occupa univocamente lo spazio-tempo in cui si muove la protagonista: l'intonazione e l'ottica, sottese sia al racconto della *Bildung* sia alla «fisiologia della zitella», regolano la "distanza estetica" e le articolazioni implicite del patto narrativo sulle note di un'accorta empatia straniante.

L'artificio cardine di questa strategia enunciativa risiede nella scelta di privilegiare, come asse di focalizzazione, la visuale di un personaggio secondario, ma sempre presente nelle varie tappe del cammino esistenziale di Teresa.

Sia chiaro: Neera non possiede una lucida consapevolezza di metodo né tanto meno nutre lo scrupolo di attenersi con coerenza al canone dell'impersonalità, arricchendolo magari con la polifonia del discorso indiretto libero; e tuttavia nel primo romanzo della *Trilogia* è attenta a sperimentare una procedura narrativa che, estranea alla onniscienza intrusiva, non rinunci a porgere alle lettrici una sicura costellazione assiologica. Ecco perché colloca il "focus" del racconto alle spalle della pretora.

Questa figura, mai appellata per nome⁽³⁴²⁾, quasi a suggerirne la funzione eminentemente diegetica, segue dappresso, con affetto e criticismo maturi, l'intero corso di vita della protagonista: dalla serata a teatro al funerale di Calliope, dalla visita all'orfanotrofio dove sono esposti i corredi nuziali, fino all'intristita stagione del disincanto. A lei è rivolta la battuta d'addio con cui Teresa, nell'epilogo, rivendica la libertà di partire per Milano:

- Hai riflettuto?
 - Sì.
 - E sei decisa?
 - Decisa. [...]
 - Tuttavia... se mi facessero delle osservazioni, a me, tua amica?
 - Ebbene dirai ai zelanti che ho pagato con tutta la mia vita questo momento di libertà. È abbastanza caro nevero?
- (p. 202)

Sposata, madre di una frotta di marmocchi, «tutti nati senza amore» (p. 71), «disinvolta» e «pratica del mondo» - ha seguito il marito in una pretura del Sud (p. 35) - la pretora incarna l'ipotiposi della femminilità adulta, disillusa ma non mestamente rassegnata. Figura complementare e opposta alla signora Soave, di cui non patisce la «sensibilità» gracile e dolente, la donna, memore dei «suoi primi amori» (p. 121) e incline a «comprendere... le aspirazioni di una fanciulla» (p. 67), non disdegna di «intenerirsi» e di commuoversi per le allegrezze e le inquietudini della gioventù.

L'entrata in scena del personaggio è preparata con gradualismo abile: dapprima è semplicemente la «moglie del pretore», «spettinata e in ciabatte» (p. 28), sempre affaccendata nelle cure domestiche; poi diventa una «buona vicina» frequentatrice abituale di casa Caccia, dove commenta fatti e misfatti cittadini (una «linguetta» p. 35). Infine, all'indomani del soggiorno di Teresa a Marcara, quando si avvia il percorso iniziatico, il suo ruolo di "spalla" confidente si precisa: l'affinità iniziale - «una placida simpatia di donna le spingeva l'una verso l'altra» (p. 73) matura in consonanza d'affetto - «erano proprio amiche ora» (p. 119) - per poi diventare dedizione premurosa - «L'amica, fedele fino all'ultimo, le era vicina» (p. 203).

Intima della famiglia dell'esattore («Sì, sì hai la tua bella croce. E le gemelle, eh?») p. 72) compiangi la primogenita, spesso la consola, talvolta la provoca; soprattutto partecipa delle

ideale complemento dell'uomo» cit., p. VII; Anna Nozzoli parla di «contributo lucidissimo e coraggioso alla questione femminile» che nel finale «acquista valenze liberatorie e femministe» A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 25.

⁽³⁴²⁾ Solo in uno scambio dialogico con Teresa, è lei ad autonominarsi: «Infine verrà un giorno che capirai ogni cosa e allora dirai: La Giovannina aveva ragione» (p. 72).

emozioni e dei crucci dell'innamoramento per Orlandi. Con lei Teresa conosce «la voluttà» di condividere i segreti amorosi, giungendo a preannunciarle le prossime nozze (pp. 122-123). Nel contempo, in nome dell'esperienza tante volte invocata, l'amica saggia può sberleffiare, con ironia più o meno indulgente, la grulleria e il candore bambinesco, canzonarne la fede romantica nell'«*Amor vivo e puro*» (corsivo nel testo, p. 74) e persino burlarsi delle sue pose da «Cenerentola solitaria».

Al suo «linguaggio un po' brutale» (p. 71) sono affidate alcune delle riflessioni sulla mascolinità più amaramente lucide del romanzo: quando Teresina rifiuta le nozze convenienti con il vedovo Luminelli, non si trattiene dal commentare «tutti gli uomini sono sempre più o meno vedovi» (p. 70) e, pur senza insistere sulla sua proposta, mette in guardia la fanciulla contro l'attesa fiabesca del principe azzurro: «se tu sapessi... se potessi solamente dirti come non valgono niente. [...] e li chiamò egoisti, brutali, avidi calcolatori» (p. 72). Il capitolo si chiude su un paragone di robusta efficacia:

È un po' come le cipolle; vi è cosa più volgare, che ammorba dove tocca, che fa piangere solamente a maneggiarla, doppia da non riuscire mai a contarle le pelli, comune che si trova dappertutto, disgustosa al punto che nessun animale la mangia? Eppure si pretende che senza cipolla è impossibile fare un manicaretto gustoso (p. 75).

Nella macrosequenza finale, quando è ormai chiaro che «cose lunghe diventan serpenti» (p. 171), «l'arditezza sguaiata» (p. 69) delle battute lascia il posto alla severità burbera del giudizio; all'ammonimento impietosamente affettuoso rivolto a Teresa «- Non fare così; diranno che inacidisci come una zitellona -» (p. 173), che ingenera la prima crisi d'«isterismo nervoso», corrisponde lo sprezzo beffardo contro le lettere evasive che Orlandi scrive da Milano: «Bel coraggio quello di restare, a cento chilometri di lontananza e con tutte le distrazioni possibili a guisa di consolazione!» (p. 175).

In forza di questa strategia prospettica ed enunciativa, Neera instaura con le lettrici ambrosiane un patto narrativo forte e duttile.

L'angolo di visuale offerto dalla pretora, figura vicina a Teresa ma sempre dotata di limpido buon senso, sollecita nell'io leggente una duplice inclinazione fruitiva: per un verso, esalta il coinvolgimento simpatetico negli ardori e affanni sentimentali della protagonista; per l'altro, invita ad assumere un atteggiamento di criticismo vigile contro la rassegnata sottomissione dell'io muliebre ai vincoli dell'educazione provinciale oppressiva e ingiusta. Nessuna condiscendenza è possibile per le rivendicazioni emancipazioniste o le spregiudicatezze ardite della "donna nuova", teorizzate in quegli anni nei circoli milanesi più all'avanguardia, ma dal racconto si leva l'indignazione fremente contro l'"infame ingiustizia" che impone alle fanciulle di "scegliere tra il ridicolo della verginità e la vergogna del matrimonio di convenienza" (p. 180).

Ecco perché romanzo "al femminile" è formula che meglio di ogni aggettivo qualifica *Teresa*. Ha ragione Spinazzola quando, interrogandosi sullo spirito femminista della narrativa di Neera, precisa:

Era femminismo autentico il suo, sia pur di impronta moderata? Quel che mi pare certo è che se non femminista, Neera era energicamente antimaschilista. Dalle sue pagine traspare un risentimento forte contro il sesso dominante: i personaggi virili sono o egoisti brutali o fiacchi sognatori fallimentari. Ma ciò non significa che le donne debbano darsi a rivaleggiare con loro. Agli occhi della scrittrice, la missione della donna resta quella dell'angelo del focolare. Il guaio è che gli uomini non gliela lasciano assolvere⁽³⁴³⁾.

È questo risentimento amaro e irrimediabile contro gli uomini, appellati dalla pretora «volgari e disgustosi» ma necessari come le cipolle, a sorreggere l'orientamento complessivo dell'opera.

⁽³⁴³⁾ VITTORIO SPINAZZOLA, *Introduzione a Neera*, in AA.VV., *Ritratto di signora*, a cura di Antonia Arslan e Marina Pasqui, Atti del Convegno Milano, 26 novembre 1998, p. 12.

L'articolazione del sistema attanziale sancisce, conclusivamente, la declinazione di "genere" del testo. Le schiere dei personaggi si dispongono intorno a Teresa in un ordine nettamente bisecato: da una parte i rappresentati del sesso forte, dall'altra le figure femminili. La distribuzione è tanto più rigida, quanto più elementari sono i procedimenti di fisionomizzazione adottati dalla voce narrante. A darne conto immediato è la procedura onomastica, di trasparenza evidente. In casa Caccia, Soave e Prospero sono antagonisti persino nel nome: l'esattore vive «nel suo egoismo d'uomo robusto» (p. 186), mentre la moglie, «gracile e patita», ha «occhi buoni e tranquilli che avevano pianto molto, che piangevano ancora facilmente con una debolezza rassegnata e dolce» (pp. 13-14). Il "grado zero" della nominazione nega ogni singolarità idiosincratICA alle gemelle: «grosse, grasse, rubiconde, indivisibili, somiglianti al padre nella truculenza sgarbata» (p. 171), agiscono all'unisono con petulanza capricciosa e maligna senza mai distinguersi neanche davanti all'altare (sposano i due fratelli Luminelli); e la zia di Marcaria, che consuma l'esistenza «nella placidezza serena di una vita di pianta» (p. 39), si chiama, naturalmente, Rosa.

Orlandi, infine: anche su questo piano gli amanti confliggono. Dell'uomo di cui Teresa s'innamora, faticiamo a ricordare il nome, Egidio; ci rimane impresso solo il cognome, indizio obliquo ma rivelatore dell'appartenenza univoca alla sfera dell'esteriorità pubblica.

La presentazione dei personaggi risponde agli stessi criteri di semplicità basilare.

Le figure parentali entrano in scena in coppia e si dispongono subito su poli contrapposti. In prima linea, i due genitori Caccia, cui si affiancano gli zii che abitano a Marcaria: se il ritratto della signora Soave è tutto racchiuso nella «inflessione lamentosa della voce, che andava compagna allo sguardo spento de' suoi occhi neri» (p. 36); zia Rosa è fissata «nella bontà passiva di donna linfatica» (p. 39), che solo risponde al «meccanismo semplice delle funzioni materiali» (p. 47), grazie al quale ha partorito «sedici o diciassette figli», quasi tutti morti in fasce. Ad accomunarle è l'accettazione più o meno consapevole del destino muliebre come dedizione e sacrificio: l'immagine di femminilità su cui Teresina plasma la sua identità non potrebbe essere più penosamente subalterna al «dominio assoluto del sesso forte» (p. 87), incarnato dagli uomini di casa. Per non soccombere agli insulti dell'«imperialismo» (p. 198) maschile non bastano né il torpore placido in cui si chiude zia Rosa, persuasa che in fondo «gli uomini sono molto più deboli di noi» (p. 50), né tanto meno la stanchezza cronica della signora Soave, convinta «che la prima virtù di una donna dev'essere l'obbedienza» (p. 14) ovvero «che le donne devono cedere sempre» (p. 137); massime davanti a colui che hanno scelto come consorte.

E i due mariti ben esemplificano la strafottenza miope di una virilità tanto più brutale quanto più impotente.

Il vecchio zio, ormai immobilizzato in poltrona, è disegnato con pochi tratti: bastano la smorfia disgustosa della «bocca sensuale» e gli sguardi cupidi da «antico donnaiolo» per suggerire l'attaccamento «rabbioso» a una vita che aveva dissipato senza lavorare, ma molto faticando dietro tutte le gonnelle. Il ritratto di Papà Caccia è più disteso, ma non meno incisivamente pungente. Come si addice a chi svolge il ruolo di vero antagonista di Teresa, l'esattore capeggia la schiera maschile e svetta per i demeriti conquistati sul campo:

Lui, il padre, uomo da poco e presuntuoso, che nascondeva la propria nullità sotto una grand'aria boriosa ed arcigna, ligio alle vecchie consuetudini aristocratiche, tirannuccio volgare... (p. 87)

La voce narrante è implacabile: chi ostenta «la sua autorità di padre» con «boria» e «dappocaggine» parla con una voce «fessa ma imperiosa» (p. 14) e non conosce «nella sua mente limitata» altro «faro conduttore» che l'«onore del nome» (p. 152), a cui tutto va immolato. Che poi il figlio maschio, «il rampollo che doveva trasmettere alle future generazioni l'ingegno dei Caccia» (p. 31), diventando il saldo e sicuro «sostegno della famiglia!» (p. 137), lo ripaghi con la stessa moneta non stupisce per nulla chi legge. Il fatto che Carlino contravvenga alle aspirazioni paterne e sposi non una fanciulla ricca e magari nobile, ma la figlia di un oste, dopo averla sedotta, è l'esito naturale dell'educazione ricevuta. Per l'esattore, però, il colpo arriva così grave e imprevisto da indurre prima la paralisi e poi la morte. A questo tirannuccio volgare, mosso dalla tracotanza di una

verità infallibile: «È una miseria l'esser donna» (p. 169), fanno degna corona le altre figurine che della virilità esibiscono solo l'alterigia sciocca o la pochezza intellettuale: l'untuoso Monsignore, pronto a farsi «giudice delle questioni altrui» (p. 152) in nome in un pretestuoso magistero di fede; don Giovanni Boccabadati, «grasso, florido nella sua sibaritica indifferenza» (p. 63); il furbo Luzi, che «finché vi sono le lenzuola degli altri non vuole sciupare le sue» (p. 69); il vedovo Luminelli con «il cranio calvo del professore, la barba ispida, tozza, tagliata a guisa di una siepe di mortella» (p. 178) felice, dopo il rifiuto dalla primogenita, di convolare a nozze con una delle gemelle.

Solo il giovane dottore, sostituto dello stanco Tavecchia e «versato nella psichiatria», mostra i lineamenti di una mascolinità seria e premurosa. Lo scrupolo clinico con cui visita Teresa e la diagnosi di perturbamento nervoso «con caratteri isterici» (p. 190), appartengono alla cultura divulgata del positivismo; ma alla zitella, più che la dottrina o la prescrizione di cure, giova la semplice vicinanza fisica che scatena un tumulto di desideri assopiti e di sensazioni conturbanti:

I nervi, a sua insaputa, con una ribellione mostruosa, vibravano quando il giovane dottore le stringeva la mano e la guardava colla sua pupilla intenta. E Teresina spasimava, sentendosi prendere alla gola da un rantolo convulso. (p. 191)

Al pari dell'universo maschile, anche quello femminile non presenta faglie o smagliature: se le sorelle Portaluppi, «brutte tutte e tre senza rivalità» (p. 28), ben rappresentano le aspiranti mogli della borghesia provinciale arricchita e spocchiosa, le povere stupide orfanelle che cuciono i corredi nuziali alludono all'infelicità del destino muliebre privo d'amore (p. 126). Al polo opposto si colloca la figura della stramba Calliope. Questa donna dai «gusti bizzarri», che «odia gli uomini» (p. 22) e di cui si favoleggia una antica bellezza «virile e forte» (p. 26), sembra incarnare il prototipo di una femminilità ardita e indipendente; e tuttavia la sua vicenda, affidata al coro malevolo delle voci paesane, è un concentrato inverosimile di *topoi* romanzeschi: la nascita oscura e l'adozione da parte di una contessa che forse le era madre; l'adolescenza sfrenata e selvaggia; l'amore, la fuga e il tradimento con un misterioso ufficiale francese; la monacazione e l'abbandono improvviso del convento; infine la segregazione nella casa dalle persiane sempre chiuse. A sortirne è una *silhouette* dal profilo così melodrammaticamente finto da svuotare il personaggio di ogni credibilità psicologica, rendendolo un'icona ossessiva per la matura Teresa.

Una sola figurina si staglia nella schiera che circonda la protagonista: appare di sguincio in sequenze minime, ha lineamenti appena schizzati; ma nella sua determinazione responsabile la lettrice attenta coglie un lampo di libertà e autonomia. Iduzza, l'ultima nata in casa Caccia, un «folletto» che fa disperare per vivacità la signora Soave, dotata del «dono di piacere», è l'unica a non patire i condizionamenti gretti dell'educazione provinciale e misoneista dell'esattore:

L'Ida studiava indefessamente, senza distrazione e senza debolezze, coll'occhio fisso alla meta. (p. 182)

Al pari di Carlino, ma con maggior soddisfazione, anch'essa lascia la casa paterna per un «posto di maestra nell'Italia meridionale» (p. 196). A chi ricorda gli anatemi lanciati dalla saggista Neera contro le donne che studiano e lavorano, questo ritratto appare stupefacente. Simile a «un raggio di sole» (p. 171) che rallegra la famiglia e ammansisce persino lo scorbutico papà, Ida «bella e robusta, festevole» rischiara l'intero quadro del gineceo domestico e paesano; ma l'effetto è troppo labile per stemperarne la monotonia grigia e oppressiva: considerata da tutti «come un prodigio» (*ibidem*), la sorellina giovane di Teresa dilegua subito, avvolta da un'aura di eccezionalità irripetibile.

La compattezza monolitica del sistema attanziale è avvalorata dalla prevalenza assoluta della tecnica a stiacciato con cui Neera descrive i personaggi. A partire da Orlandi. Il deuteragonista maschile entra in scena come un eroe «baldanzoso», dal sorriso fulgido e «la testa altera», pronto a portare aiuto ai più deboli sfidando ogni pericolo. Durante il primo incontro con Teresa, sprigiona un fascino irresistibile:

Alto e ben fatto, il suo portamento aveva la disinvoltura graziosa e fiera di una persona perfettamente equilibrata: ogni suo movimento rispondeva con armonia mirabile alla giusta proporzione delle forme. Il volto, di un pallore bronzato, molto regolare nei lineamenti, usciva spiccatissimo dalla barba nera, corta, ricciuta; aveva una fronte alta da poeta, attraversata da una vena che si gonfiava facilmente nell'impeto della gioia o dell'ira. La bocca tagliava il nero cupo della barba con un mezzo arco sanguigno, spesso dischiuso, e tutto il volto si illuminava della gaiezza di quel riso, dove la spensieratezza, la bontà, lo scetticismo si alternavano, in una mobilità strana di espressione. Gli occhi erano molto belli, larghi, audaci, e col loro sguardo mobile e cangiante riflettevano le stesse gradazioni indecise del sorriso...(p. 89)

E fascinosamente tale rimarrà per tutto il corso del romanzo. È vero, come ammonisce la pretora, che «anche per Orlandi gli anni passano... non è più quel bel giovane d'una volta» (p. 179), ma per lui l'età è solo una questione d'anagrafe. Sempre generoso, sinceramente devoto, l'amante di Teresa continuerà ad essere un «capo scarico» (p. 9), non cattivo o insensibile, solo inossidabilmente mosso dal «beato egoismo d'uomo» (p. 81). Il bell'Egidio è tanto più spavaldo nelle circostanze eccezionali quanto più riluttante ad assumersi le responsabilità richieste dalla vita quotidiana, affatto incapace di adempiere con tenacia serena ai doveri della virilità adulta.

Anche e soprattutto sull'asse della *Bildung* si misura la distanza che separa i due amanti. Teresina percorre un tratto di cammino, cresce e, raggiunto il «massimo sviluppo della sua bellezza e della sua forza» (p. 138), si trova ad affrontare il passaggio cruciale di una scelta di libertà: non riesce, certo, a spezzare le catene dell'educazione familiare, ma con «volontà irremovibile», in nome dell'autenticità d'affetto, rifiuta d'assoggettarsi alla brutalità dell'egoismo paterno e, pur nei modi infidi della patologia morbosa, si ribella «al convenzionalismo ipocrita che l'aveva oppressa, che l'opprimeva sempre» (p. 180). Il mutamento strutturale che avvia la «fisiologia della zitella» corrobora il carattere "plastico" del personaggio: le pagine dedicate all'analisi delle percezioni della corporalità sessualmente repressa e della sensualità riluttante all'assopimento sono tra le più interessanti del romanzo.

Pianse su se stessa, per il suo volto emaciato, per i suoi begli occhi che si spegnevano nell'atonìa; per il suo povero corpo che, dopo aver vissuto come una pianta, stava per fossilizzarsi come un sasso. (p. 173)

La duplice similitudine è feroce e suona denuncia amara contro la contraddizione cui è sottoposto l'io femminile davanti all'insorgenza del desiderio: «La società che le dice respingi, la natura che le grida accetta» (p. 154). A questo imperativo schizofrenico Teresa risponde con i sintomi della nevrosi convulsiva: «Aveva delle fissazioni, delle voglie assurde... Soffriva per il sole, per il vento, per i tempi piovosi. Aveva sempre fredde le braccia, in alto, all'attaccatura» (p. 181).

Non stupisce che la prosa di Neera, tendenzialmente scialba e disadorna, talvolta trasandata⁽³⁴⁴⁾, conosca increspature e scarti in quest'area semantico-retorica, la più influenzata dalla cultura del positivismo popolare⁽³⁴⁵⁾; quando sotto indagine sono i segni esasperati dell'alterazione isterica, il periodare si inturgidisce e si affolla delle figure del pathos fremente:

Non poteva più mangiare alle ore consuete; il cibo preso in compagnia le faceva male; divorava sola, in cucina, gli avanzi dei pasti. Faceva un abuso grandissimo di caffè. Molte volte, nei momenti di maggior calma, standosene tranquilla a lavorare insieme alla sorella, si metteva a gridare: - Viene! Viene!- (intendeva il male) e

⁽³⁴⁴⁾ BENEDETTO CROCE, che pure fu critico benevolo verso la scrittrice, e attento lettore di *Teresa*, «forse il meglio equilibrato e il più accurato di quei romanzi», dava un giudizio molto severo sulle scelte stilistiche: «la lingua assai scorretta e imprecisa, cosparsa di vocaboli e frasi che non sono ardimenti, ma vere e proprie negligenze, perché usati a casaccio» in NEERA, *Romanzi e racconti*, Garzanti, Milano 1942, p. 944.

⁽³⁴⁵⁾ 35 Su questa tematica cfr. ANNAMARIA CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Patron, Bologna 1982 e AA. VV., *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 1993.

con una mano sullo stomaco, gli occhi sbarrati, la bocca schiumosa come vedesse un mostro orribile, entrava nella prima fase delle convulsioni. Diceva che le tagliavano il petto... (pp. 186-187).

Soprattutto la lettura del «libricino gualcito», contenente «la chiave del mistero ch'ella aveva ricercato invano», scatena una furiosa reazione psicosomatica, fino alla «nausea la più ributtante»:

Restò immobile, col sangue che le formicolava nelle vene, con una fiamma sulle gote, il palato arido, le fauci ingrossate, gli occhi vitrei [...] Mentre si spogliava era assalita da curiosità brutali. Sembrava che le pagine infami si fossero incollate alla sua pelle, che le formassero, come la camicia di Nesso, un involucro di fuoco, entro il quale si dibatteva. (p. 190 e p. 193)

Tanto più, allora, risalta l'immobilità di Orlandi: l'uomo è come bloccato «a mezzo cammino» (p. 179): inetto a ricavare «nessun partito né dal suo ingegno, né dalla sua bellezza, né dalla sua salute» è, secondo le parole perfide di «uno che lo conosceva bene», «un uomo mancato» (*ibidem*), bisognoso solo di una compagna che lo conforti nel tramonto triste di una vita fallimentare. Simile al vecchio esattore che, ormai vedovo, si trova «ridotto così grammo da dover implorare l'altrui compassione, spoglio d'ogni potere» (p. 199), anche Egidio nell'ultima lettera si rivolge a Teresa, invocandone il soccorso materno: «le scriveva come un figlio scriverebbe alla madre» (p. 201).

Per questa resa dichiarata della virilità, è difficile intravedere nel finale la luce rosea dell'*happy end*. Quell'appello di aiuto, per Baldacci inopportuno e «artisticamente» falso, lungi dall'aprire la «seconda vita di Teresa in cui trionferà l'ideale» (p. XI), è sanzione gelida di un destino femminile, vincolato alle «catene» di una cultura retta dal «dominio assoluto del sesso forte» (p. 87) e, quel che è peggio, dall'istinto che conduce ogni donna «ciecamente verso il suo signore e padrone» (p. 82). Perché, agli occhi di Neera:

Questo profondo desiderio delle catene, che tormenta le belle anime di donna, ha in sé una voluttà straordinaria; esse attingono nella debolezza quelle gioie medesime che vengono all'uomo dalla forza, e trovano nel cedere una ebbrezza ancor maggiore che gli altri non trovino nel conquistare. (p. 125)

All'«infame ingiustizia» che impone alle fanciulle di «scegliere tra il ridicolo della verginità e la vergogna del matrimonio di convenienza» (p. 180) si intreccia, prendendo il sopravvento, l'impulso cogente di natura che le spinge a comportarsi «come un cane fedele davanti al suo padrone» (p. 184).

Poche conclusioni hanno una necessità di coerenza così forte.

Teresa, scoprendo finalmente nell'oscuro libretto «l'enigma della vita, che le era sempre apparso a tratti mascherato, svisato, tenuto nascosto come un'onta» (p. 191), prima reagisce con la rabbia violenta del corpo martoriato, poi si placa e, scomparsi tutti i sintomi dell'isteria, si lascia andare al ricordo di Egidio. A dominarla non è un moto di sconforto disperato ma «una tenerezza straordinaria a compatirlo, a comprenderlo nelle debolezze del suo sesso». Aveva ragione, allora, la paciosa zia Rosa: il sesso forte è quello più debole; la risorsa della femminilità più autentica è «una compassione pietosa, una commiserazione di questa umanità sofferente e bestiale, un delicato istinto del perdono» (p. 193).

Qui risiede il nucleo conturbante di *Teresa*. Fieramente antimaschilista, il racconto è, nondimeno, irriducibile ad ogni cultura femminista perché rinviene la fonte della superiorità muliebre nell'inclinazione oblativa, al limite della negazione del 'sé'. Nessuno sconto per gli uomini, tutti indistintamente volgari e abitati da istinti animali che solo una *pietas* maternamente atteggiata può riscattare; ma altrettanto, se non più radicale è il rifiuto di riconoscere all'altro sesso l'autonomia delle pulsioni erotiche. Si può concordare con Baldacci quando propone in epigrafe a *Teresa* l'affermazione coraggiosa contenuta nelle *Confessioni*: «È un'ignoranza da medio evo il pretendere che la donna non abbia sensi»; a patto, però di aggiungere subito che quella sensibilità deve essere sempre «candida» e «innocente», mai sfiorata dalle insorgenze oscure del desiderio sessuale. Al pari della sua eroina più cara, anche Anna Radius Zuccari davanti al mistero «oscuro»

non può che arretrare e nulla concedere al pubblico borghese delle lettrici della Milano di fine Ottocento.

La Milano dolceamara di De Marchi

Lo scenario su cui si svolge la vicenda romanzesca del *Demetrio Pianelli* ha il suo epicentro nel Carrobbio: da questo crocicchio «vivo e agitato come deve essere il cuore di una grande città piena di affari e di interessi, che non ha troppo tempo per dormire» prende avvio la narrazione del capolavoro di Emilio De Marchi⁽³⁴⁶⁾. E la vita intensa del capoluogo lombardo fa sempre da sfondo, ora con tonalità briose ora con sfumature meste, ai casi e alle avventure della famiglia Pianelli: dal vagabondare notturno di Cesarino prima del suicidio, alle passeggiate di mamma Beatrice, fino all'addio accorato che Demetrio porge alla sua «buona» Milano al momento di lasciarla.

Addio campanile delle Ore, addio vecchio Duomo di Milano, che più si guarda più diventa bello, più diventa grande, come se ognuno vi aggiungesse per frangia i suoi pensieri migliori. Addio Milano, città più buona che cattiva, cha dà volentieri da mangiare a chi lavora... (p. 421)

La precisione anagrafica con cui i personaggi sono presentati e l'attenzione toponomastica con cui sono delineati i loro percorsi tendono, tuttavia, a circoscrivere la collettività e l'universo urbano entro confini netti, dove i singoli quartieri spiccano per riconoscibilità immediata. Ad avvalorare la prospettiva ristretta è la scelta compositiva del narratore di evitare la rappresentazione di scene corali volte a dar risalto alle questioni sociopolitiche che in quegli anni assillavano il paese. Anche gli ambienti pubblici in cui le figure romanzesche si muovono sono descritti come spazi omogenei, chiusi in se stessi: così il palazzo del Carrobbio, il Circolo Monsù Travet, gli uffici del Bollo e Registro dove lavora il protagonista.

Eppure l'opera demarchiana ci offre anche il ritratto esemplare di una città moderna, in cui la vita è ormai regolata dai principi dinamici della nuova morale borghese: «volontà di lavorare e risparmio, risparmio e volontà di lavorare» (p. 151). Sono il movimento alacre e l'aspetto di agiatezza opulenta ad affascinare il «campagnolo» Paolino delle Cascine, quando giunge in prossimità delle vie del centro:

Gran cittadone, non c'è che dire. Milano è sempre Milano. [...] Non pèrdono il tempo questi birboni: non hanno ancora il gas che già vogliono la luce elettrica: non hanno finita una casa, che la buttano giù per farne una più grande e più bella. E i marenghi corrono in un Milano, dove c'è anche della gente che sa farli saltare. (p. 271)

Accanto alla comunità chiusa in cui tutti si conoscono e le strade s'intersecano lungo cammini consueti, si staglia la metropoli attiva e intraprendente «che copre col suo frastuono le piccole e le grandi tragedie degli uomini» (p. 398): accanto al Milanin già prende corpo il Milanon, per usare i termini che più tardi conierà lo stesso scrittore.

Questa immagine duplice, suggestivamente contraddittoria del mondo ambrosiano è il fulcro dell'intera ricerca letteraria di De Marchi, interessato sin dalle prime prove narrative a comporre un ciclo rappresentativo dedicato ai *Ritratti e costumi della vita milanese*⁽³⁴⁷⁾, giusta l'indicazione racchiusa nel sottotitolo che accompagna la pubblicazione sull'«Italia» della *Bella Pigotta*. Il progetto complessivo punta ad interpretare con efficacia realistica le vicende tristi e allegre di quei ceti popolari di recente inurbamento che, travolti dalle dinamiche del progresso, ne subiscono il fascino e nel contempo ne patiscono i meccanismi di disorientamento materiale e ideale. In questi personaggi, la cui esistenza si dipana in bilico fra vecchio e nuovo, ben s'identificava il piccolo-borghese Emilio.

⁽³⁴⁶⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, a cura di Anna Modena, Fondazione Pietro Bembo, Guanda editore, Parma 2000, p. 392.

⁽³⁴⁷⁾ Questo il sottotitolo apposto alle puntate della *Bella Pigotta*, prima redazione del *Demetrio Pianelli*, apparse sul quotidiano «L'Italia». Sotto l'«insegna balzacchiana» (Ferrata) De Marchi racchiudeva anche *Arabella*.

Nato nel 1851 a Milano, lo scrittore vi trascorse tutta la sua breve esistenza (morì infatti appena cinquantenne all'inizio del secolo), dedicandosi all'insegnamento e all'attività pedagogico-giornalistica. Fu segretario e professore di stilistica all'Accademia Scientifico-Letteraria e consigliere presso gli Orfanotrofi Luoghi Pii e annessi; collaborò a diversi quotidiani, fra cui l'autorevole «Corriere della Sera»; concorse all'espansione del sistema editoriale promuovendo e dirigendo per Vallardi la collana «La buona parola. Letture per il popolo». Una vita, insomma, priva di grandi avvenimenti, tutta racchiusa nell'ambito municipale, eppure autenticamente partecipe degli eventi che mutarono il volto della nazione appena unificata: il passaggio dalla Destra storica ai governi Depretis, «l'integro statista» come viene enfaticamente appellato dal commendator Balzalotti nel *Demetrio Pianelli*⁽³⁴⁸⁾, fino ai moti sociali che segnarono la svolta di fine secolo.

Il capoluogo lombardo, da cui lo scrittore non volle mai allontanarsi, rappresentava un osservatorio privilegiato per chi si proponeva di cogliere le trasformazioni profonde che il nuovo corso storico imprimeva al paese. Al contrario di molta parte dell'intellettualità italiana, l'autore di *Arabella* rigetta i timbri della nostalgia recriminatoria e le pose di aristocraticismo elitario per affrontare con impegno tenace i problemi assillanti aperti dall'avvento della moderna civiltà capitalistica. Nel 1891, superando la diffidenza tutta ambrosiana per la partecipazione diretta alla vita politica, accetta di presentarsi come candidato alle elezioni comunali, dove risulta il primo fra gli eletti. Durante il quadriennio della carica, si occupa di questioni scolastiche e di istituzioni benefiche, mettendo a frutto la sua ricca esperienza di pedagogista.

Ma più che dall'attività svolta a Palazzo Marino, unico episodio di rilievo in una vita operosa ma tranquilla, è dalla pratica di scrittura che emerge la volontà dell'intellettuale di misurarsi con le contraddizioni che si stavano addensando sulla repubblica delle lettere. Il desiderio di instaurare un dialogo fecondo e stimolante con il pubblico più ampio non solo nutre il lavoro di pubblicista e di educatore - che pure è di grande interesse, dall'*Età preziosa* (Hoepli, 1888) fino ai volumetti della «Buona parola» (Vallardi, 1898-1900) - ma investe la concezione stessa del fare letterario.

Anziché opporre un rifiuto corrucciato ai moderni mezzi tecnici con cui la nascente industria culturale tendeva coinvolgere un'utenza sempre più larga, De Marchi ne accetta per così dire il condizionamento, sforzandosi nondimeno di ribaltarne la logica a tutto favore dei lettori⁽³⁴⁹⁾. Per il nostro autore, la ricerca del consenso diventa non già un invito a subordinare la propria creatività alle leggi immediate del profitto o ai gusti più corrivi dell'utenza popolare, ma sollecitazione operativa a progettare libri capaci di interessare il maggior numero possibile di fruitori, grazie alla combinazione ardua ma efficace di affabilità umoristica e patetismo sentimentale. È il narratore del *Demetrio Pianelli* a offrire, in un inusuale brano metanarrativo, le indicazioni progettuali più utili a chi «avesse dovuto scrivere un romanzetto»:

I letterati vanno alle volte a cercare argomenti inverosimili e strani nel mondo delle nuvole e non si accorgono che hanno sottomano dei cassetti curiosi da far morire la gente dalle risa... e anche da far piangere⁽³⁵⁰⁾.

Ecco allora l'adozione consapevole delle tecniche tipiche del feuilleton, declinate con indubbia maestria espressiva e adeguate ad un codice di moralità individuale e collettiva il cui perno era ravvisato, molto ambrosianamente, nella dote mediatrice del buon senso. *Il cappello del prete*, il romanzo scritto «anche per i lettori», viene pubblicato nel 1887 in appendice sul quotidiano milanese «L'Italia» e sul «Corriere di Napoli» (poi Treves 1888). Dopo il successo di questo "esperimento", i due maggiori romanzi demarchiani appaiono originariamente sulle colonne dei

⁽³⁴⁸⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 331. Nelle puntate della *Bella Pigotta*, Depretis viene diversamente appellato; commenta le varianti ANNA MODENA nella sua *Introduzione*, p. XXIV.

⁽³⁴⁹⁾ In questa prospettiva critica, imprescindibile il saggio di VITTORIO SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Edizioni di Comunità, Milano 1971

⁽³⁵⁰⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit, p. 334.

giornali: *Demetrio Pianelli* su «L'Italia» nel 1888; *Arabella* sul prestigioso «Corriere della Sera» nel 1892 (l'editore di entrambi fu il milanese Galli, rispettivamente nel 1890 e nel 1893). Infine *Giacomo l'idealista* esce come strenna della «Perseveranza» nel 1897.

In questa scelta non pacifica si amalgamano, in sintesi proficua, le componenti contraddittorie della personalità di De Marchi: l'attaccamento alla tradizione letteraria lombarda fondata, dai tempi dell'illuminista Parini e dei romantici Porta e Manzoni, sull'impegno etico e civile; la fedeltà al pensiero cattolico-liberale, estraneo alle suggestioni del materialismo positivista, ma altrettanto ostile agli atteggiamenti di vieto oscurantismo; infine, l'adesione convinta alle idee di un conservatorismo illuminato che nutriva la propensione a occuparsi delle miserie e dei patimenti degli umili, pur senza mai cedere alle lusinghe dell'utopia egualitaria. Dall'intreccio di tensioni attivamente conflittuali s'origina la sperimentazione demarchiana di una narrativa popolare non triviale: la sua energia comunicativa risiede nella volontà di rappresentare realisticamente le preoccupazioni e gli interessi della comunità cittadina, privilegiando quelle fasce di piccola borghesia, composta dal «ceto medio degli stipendiati a mille e ottocento, a due mila lire» (*Demetrio Pianelli*, p. 39), in cui l'autore e il lettore potevano più facilmente identificarsi.

Milano, più di ogni altra città italiana, offriva lo sfondo ideale per le vicende romanzesche che lo scrittore si accingeva ad allestire. Per questo la presenza ambivalente del Milanin e del Milanon, il momento, cioè, di equilibrio precario fra passato e presente, vecchio e nuovo, è un dato strutturale della sua intera produzione.

Testimonianza esemplare ne è la raccolta di prose cadenzate e di altri scritti lombardi, che l'editore De Carlo propone in un nuova ristampa illustrata⁽³⁵¹⁾. Scritte in un arco ampio di tempo, queste pagine ben illuminano il rapporto di crucioso affetto che per tutta la vita lo scrittore intrattenne con la città. I primi brani, fra cui *El noster Domm*, che suggella il postumo *Milanin Milanon* (1902), risalgono al 1881, quando uscirono in un volume miscelaneo, *Milano e i suoi dintorni*, ideato in occasione dell'Esposizione Nazionale delle Industrie e delle Arti.

Mentre sul palco del Teatro alla Scala il *Ballo Excelsior*, con lo sfarzo degli scenari e la sonorità trascinate delle musiche, sanciva il trionfo delle forze del Progresso su quelle dell'Oscurantismo, nei padiglioni delle macchine e nelle gallerie del lavoro, allestite in via Marina, la città, in antitesi polemica con Roma, elaborava il mito di «capitale morale d'Italia». Con questa parola d'ordine, la borghesia lombarda non solo riaffermava la propria forza economica ma proponeva all'intero paese un moderno codice di comportamento individuale e collettivo, basato sull'etica del lavoro produttivo.

Nell'inedito sforzo egemonico, i ceti dirigenti vollero coinvolgere l'intellettualità umanistica e scientifica, offrendo a giornalisti, tecnici e letterati la possibilità di collaborare al successo di un avvenimento di portata nazionale: loro compito, proporre un'immagine di collettività urbana che divenisse un esemplare punto di riferimento ideologico. L'appello fu prontamente raccolto: in quello stesso anno uscirono *Mediolanum* per i tipi Vallardi, *Milano 1881* edizione Ottino, *Milano e i suoi dintorni* pubblicato da Civelli. I volumi, pur molto diversi fra loro per impostazione strutturale, scelta dei temi, eterogeneità di scritture, si richiamano però ad un intento comune e si completano l'un l'altro.

Se i primi due libri si propongono di mettere in risalto la vitalità laboriosa del capoluogo lombardo nelle sue istituzioni pubbliche e private (dalle banche ai centri assistenziali, dalle industrie ai teatri, dai musei ai circoli e ritrovi mondani), *Milano e i suoi dintorni* ci offre la cronaca della vita cittadina còlta nei suoi tratti più meneghini: i *lòcch*, l'uomo di pietra, le madamine, i giardini del Tivoli. Così l'immagine finale che si ricava dalla lettura dei tre volumi, pur articolata e complessa, è

⁽³⁵¹⁾ EMILIO DE MARCHI, *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi e altri scritti lombardi*, disegni di Luca Beltrami e Giovanni Migliara, De Carlo Editore, Milano 1976. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione. *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi* fu pubblicato per la prima volta nel 1902, presso la Società editrice La Poligrafica di Milano, con una prefazione di Enrico Giovannelli, che ricordava dello scrittore amico, oltre il primo studio dedicato a Carlo Maria Maggi, l'interesse costante per la «letteratura milanese dialettale della quale intuiva non lontano il tramonto».

fortemente unitaria: a emergere è il ritratto "in positivo" di una metropoli moderna, consapevole dei suoi problemi ma pronta ad affrontarli e superarli con il concorso attivo dell'intera cittadinanza. Alle denunce veementi lanciate dai «palombari del sottosuolo sociale» la cultura ufficiale rispondeva compatta, esibendo un'effigie borghesemente serena del «microscopico Parigi della Lombardia»⁽³⁵²⁾.

Scontata si potrebbe quindi dire la partecipazione di De Marchi, che proprio in quegli anni si avviava a intraprendere il suo progetto di narrativa popolare. Accogliendo l'invito degli ex-colaboratori della «Vita Nuova», una rivista di cui era stato direttore e su cui aveva pubblicato i suoi primi romanzi e racconti (*Due anime in un corpo, Il signor Dottorino*), il nostro autore scrive per *Milano e i suoi dintorni* ben sei brani: *El noster Domm, L'Omnibus, La Casa di Alessandro Manzoni, La Galleria Vittorio Emanuele, I dintorni di Milano, La Brianza*.

La peculiarità del primo balza evidente sin dal titolo. La singolarità di queste pagine è tanto più fulgida in quanto in tutto il volume non vi è nessun altro scritto dialettale. Né poteva essere diversamente: interlocutori privilegiati della raccolta edita da Civelli, per esplicita affermazione dei curatori, erano i «forastieri» che affollavano i padiglioni dell'Esposizione; e De Marchi, con la sua scelta provocatoria, sembra voler ribadire appunto l'estraneità di questa folla occasionale ai ritmi quotidiani della collettività.

L'omaggio vero alla città è affidato a una prosa cadenzata in cui si riconoscano tutti e «soltanto» i milanesi. È lo stesso scrittore a confessarci le ragioni di tale scelta:

Per capill bisogna vess nassuu sott a santa Tècola, bisogna comincia de piscinin a guarda su a quj stàtov, a quj gùli, a quj finestroni antich, negher, maestôs, dove el sô el giuga a scôndes.
Per lodall bisogna parlà meneghin, come quand se parla col papà, o mèj colla mamma, e allora lú el respond, el cunta su, el rid, el fa l'amoros, el fà pensà al Signor, alla Madonna, ai pover mort, ai Todèsch, ai duca vicc. (*El noster Domm*, p. 71)

La città, affettuosamente ridotta a comunità familiare, si raccoglie intorno alla sua chiesa, e l'unico linguaggio possibile è il dialetto, fatto di parole care, sincere e cordiali, ben diverse dalla «lingua mista e scolorita senz'anima» che viene adoperata ad uso «degli affari e dei telegrammi»⁽³⁵³⁾. Come lamenterà nella ben più crucciata prosa d'inizio secolo:

Ma s'ciao, quell Milanin de Carlambroeus, grand o piscinin, el stava intorna al Domm come ona famiglia che se scalda al camin... E se parlava milanes, quel car linguagg sincer e de bon pes, che adess el se vergogna de parlà, el tas... (*Milanin Milanon*, p. 38)

Ora, nella stagione euforica dell'Esposizione non c'è spazio per i toni sgomenti della recriminazione: se in *Milanin Milanon* i due termini sono accostati per asindeto, al fine di sottolinearne l'antagonismo immedicabile, le prose scritte nell'81 testimoniano una fiducia piena nelle risorse energetiche della collettività ambrosiana, di cui De Marchi si sente interprete autentico: la capitale morale si mostra orgogliosa del suo sviluppo espansivo, ma estranea al gusto dell'azzardo rischioso e utopico; aperta agli stimoli innovatori d'oltralpe, eppure e sempre tenacemente attaccata alle tradizioni del passato. Il Duomo si erge allora a custode dei valori primari di un corpo sociale compatto che, pur partecipando intensamente agli sconvolgimenti della storia («Te se ricordet di Napoleon che t'ha rott i veder coi mortee? E Ferdinand e Cecco Peppo?» *El noster Domm*, p. 73), non dimentica mai le sue radici: nel gran turbinio delle dinamiche del progresso, la cattedrale rappresenta un'immagine di continuità confortante.

Nun se càmbiem, vègnem e vemm, jer vestii alla spagnoeula, incoeu col cilinder, doman fors coi gamb in su: nun passera a cavali, a pè, in carrozza, sul tram, sul car di mort, bèi, brutt, vestii polid e strasciaa, bon, onest, o

⁽³⁵²⁾ CLETTO ARRIGHI, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, a cura di Giuseppe Farinelli, IPL, Milano 1978, p. 147.

⁽³⁵³⁾ *Per le nozze d'oro di Meneghino*, p. 32. L'articolo pubblicato su «Il Caffè», 20 febbraio 1885, e firmato Archidamo, apre la nuova ristampa di *Milanin Milanon*.

carogn, a seconda dell'aria che tira; ma ti, Domm, ti te set semper dell'istess marmor, o santo Domm, o Domm de caratter. (*El noster Domm*, p. 72)

Nell'allegria «de pizz, de frastai, de scalett, de lumaghitt, de ghirigori» ciascuno ritrova se stesso, attingendo la genuinità degli affetti profondi; e anche lontano, basterà il ricordo del Duomo per ricongiungersi, in spirito di solidarietà fraterna, con tutti i milanesi.

I noster che ghè lontan, in Francia, in America, in di desert dell'Africa, se fan on sogn de nott, ghe par de vedè una roba bianca che se moeuv, che trema in aria, e te set ti, o Domm, che han portaa via nel coeur, e con ti ghè tutta la storia di vece, di parent, della cà, del Campari, del Biffi, della Scala, della sartina... de tutt. Te set come un liber stampaa coi vignett, e quel dí che poden torna, a quaranta mja de Milan, comencien a sbircià dai finestroeu del vapor, e guarden e cerchen fra i piant de rover, e guarden e cerchen in mezz alla nèbbia di risér, fin che veden... o ghe par... Van innanzi ancamò, el coeur el batt come un magnan, quand fra un tecc e una beola, sott un ragg de so, o madonnina benedetta del noster Domm!! (p. 73)

L'aggettivo *noster*, che sin dal titolo accompagna il lettore per tutta la cantilena, avvalora il segno della scelta linguistica demarchiana: strumento privilegiato per intrattenere un dialogo con tutti coloro che amano la «città buona», il dialetto qui rifiuta ogni concessione all'epicedio per privilegiare piuttosto i toni della giovialità cordiale di chi può vantare:

L'è el noster Domm, l'è la gesa di vecc, l'è la cà de Milan, l'è tutt de marmor, l'è grand, l'è bell, l'è lú, doma lú, in tutt el mond, inscí bell, inscí grand. (p. 71)

Forte di un sentimento d'appartenenza condiviso, lo scrittore, tuttavia, non si rinchiude negli accenti del vernacolo municipale, e laddove si rivolge ai visitatori della Mostra adotta le cadenze di un italiano medio, declinato sui timbri dell'ospitalità cortese, affabile, bonariamente scettica.

Nei brani più brevi d'ambiente cittadino, *L'Omnibus* e *La Casa di Alessandro Manzoni*, a prevalere sono le sfumature bozzettistiche, un po' di maniera, dettate appunto da un'occasione contingente.

Nella casa del Manzoni invece si finisce col sentirsi come in casa propria, col vederlo passare, lui stesso, un po' curvo, le mani di dietro, vestito di nero, pulito come un suo periodo; si finisce quasi col pensare come pensava lui, e, uscendo di lì, se l'uomo non è per caso troppo balordo, uno sproposito, state certi, non lo dice così subito o se lo dice più tardi non va così subito a farlo stampare in un libro. (*La casa di Alessandro Manzoni*, p. 80)

Non è un caso che l'Esposizione venga ricordata solo un paio di volte, di sfuggita e con un accento di ironia lieve: «Strada facendo si discorre dell'Esposizione, si guarda a destra e a sinistra la segala, il frumento novello, il gelso, il prato, i passerì che son tanto buoni arrosto...» (*I dintorni di Milano*, p. 109)

Quando l'attenzione torna a concentrarsi sulla Milano affaccendata «che pensa a far quattrini, che lavora, che produce, che non bada tanto alle ciarle»⁽³⁵⁴⁾, pronta ad accogliere con ospitalità generosa i «foreste» attratti dal fervore di traffici e commerci, ad accamparsi sulla pagina è il «gran palpito di cuore» che batte soprattutto sotto le volte della nuova Galleria.

Sono molti i letterati, non solo milanesi, che, in quel torno di anni, se ne lasciano ammaliare. A Verga, affascinato dal brio di una folla che indugia «davanti ai negozi splendenti di gas, sotto la tettoia sonora», e a Capuana, descrittore ammirato della sua «sfarzosa civetteria... smagliante di luci e colori»⁽³⁵⁵⁾, De Marchi risponde in eco, celebrando «il più bel passeggio del mondo»:

⁽³⁵⁴⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., pp. 270-271.

⁽³⁵⁵⁾ Entrambe le citazioni sono tratte dal volume AA.VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881. L'elogio verghiano si legge nella prosa *I dintorni di Milano*, p. 421. Capuana, nel brano intitolato *La Galleria Vittorio Emanuele*, rende omaggio alla città, sede elettiva della moderna cultura del positivismo: «È il cuore della città. La gente vi si affolla da tutte le parti, continuamente, secondo le circostanze e le ore della giornata, e si riversa dai suoi quattro sbocchi stavo per dire nell'aorta e nelle arterie del grande organismo, tanto la rassomiglianza colle funzioni del cuore è evidente» p. 409.

... C'è un flusso e riflusso di gente, un andare e venire di luce là sotto, un non so che nelle botteghe e nella illuminazione, che vi dice con quasi precisione se oggi è giorno di festa o di lavoro, se vuol fare bel tempo, se d'inverno o d'estate [...] si può dire che mentre nelle altre vie, lunghe e tortuose, la vita e le sue manifestazioni vanno più disperse, sotto la cupola del Mengoni passino come sotto a una lente, o risuonino più forte, come sotto una volta. (*La Galleria Vittorio Emanuele*, p. 85)

E per meglio testimoniare la concentrazione di folla e di eventi, lo scrittore ricorre a una sorta di «bollettino medio d'una giornata», non dissimile dalle tante tabelle che riempivano le inchieste documentarie dei «palombari del sottosuolo sociale»; ma qui la scrittura, lontana dalle rassegne di miserie lugubri e figure malconce, si distende su note di indulgenza divertita e lo schizzo pare comporre le quinte di un teatro su cui la città protagonista si agita in moti ora affannosi ora pacati:

ore 7 ant.	- poca gente	- Milano dorme
" 9 "	- gente che corre	- Milano lavora
" 11 "	- pieni i caffè	- Milano fa colazione
Mezzodì	- cantanti e impresari	- Milano è la prima città musicale del mondo
Ore 3 pom.	- molta gente felice	- Milano si prepara al pranzo
" 6 "	- nessuno	- Milano pranza
" 9 "	- il vaporino	- Milano si diverte
	- folla	- Milano digerisce
" 10 "	- la gente dirada	- Milano rincasa
Mezzanotte	- pochi lumi	- Milano dorme

(*La Galleria*, p. 86)

La Galleria è la vetrina delle novità mondane, delle pose eccentriche, di chi vuole farsi ammirare nel «barbaglio» della «tazza immensa e trasparente»⁽³⁵⁶⁾ che copre l'ottagono:

Quando si sparge e corre per la città un grande notizia politica, o vi ricorre un grande anniversario, immensa è la fiumana di gente che vi si riversa di giorno e di notte [...] C'è poi sempre qualche nuova bizzarria da vedere. Oggi è un capitano dei lancieri alto che pare un campanile; domani è una signora provinciale vestita di verde; un altro giorno è una bella fioraia, che dicono nuova, cioè appena arrivata da Napoli; o sono i tirolesi che cantano nella birreria Stocker, o il professor Ialomelo che dà concerti sui bicchierini del campari...(p. 87 e p. 89)

Un unico momento di pausa interrompe la frenesia del movimento e il chiacchiericcio rimbombante: l'apparizione del «famoso vaporino» che accende i lumi sotto la gran cupola. Il fragore si placa, il ritmo della scrittura si modula su misure più lente per descrivere uno spettacolo che affascina tutti, anche «i professori e gli uomini di stato»:

Verso l'ora d'accendere i lumi, la gente comincia a far siepe e a guardare in su, dove nel grigio cristallino della vasta coppa si agitano un uomo e un tizzone acceso. [...] quando sono accesi ormai tutti i lampioni del pian terreno e si ode lo squillo della cornetta che dà il segnale e i nasi si voltano in su, e sorge dalla moltitudine prima un bisbiglio e poi un gran respiro di consolazione, anche gli uomini seri si arrestano, non importa se la cosa sia volgare e ripetuta. Il vaporino colla sua coda di fuoco si avvia adagino, adagino, lasciando dietro di sé tante virgole luminose... (p. 91)

Nelle prose scritte per il volume di Civelli, nessuna antitesi irriducibile oppone ancora il Milanin al Milanon: al «Domm, la gesa di vecc» si affianca la nuova cattedrale della fede laica; il

⁽³⁵⁶⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit, p. 208.

raccoglimento affettuoso, che si esprime nella suggestiva prosa cadenzata, e l'orgogliosa professione di modernità, di cui è simbolo la Galleria del Mengoni, si incontrano per esaltare il mito ambrosiano. Se la prosa acquista maggior energia espressiva nel dialetto, perché strumento di colloquio fra amici e uguali, il De Marchi dell'81 è ben consapevole che, al di là delle fantasmagorie di cartapesta del *Ballo Excelsior*, i destini della collettività si decidono ormai nella nuova realtà urbana.

Ad avvalorare questa scelta concorre il forte orgoglio municipalistico che affratella tutti i concittadini nel culto della capitale morale. Il riconoscimento della superiorità etica del capoluogo lombardo poggia non solo sui cardini di operosa laboriosità e buon senso pratico, ma sulla fiducia in un ordinato progresso, i cui fondamenti sono il solidarismo interclassista e l'armonico rapporto città-campagna.

Di questa ipotesi ottimistica si fa portavoce convinto De Marchi nel brano più equilibrato fra quelli scritti in italiano: *I dintorni di Milano*. La descrizione si apre su un paesaggio campestre desolato, dominato da un'ombra di morte, che ricorda, anche per la scelta dell'osservatorio sopraelevato, la prosa omonima scritta da Verga per *Milano 1881*⁽³⁵⁷⁾:

Chi si ferma un istante a guardare dal bastione, per esempio da quello, quasi sempre deserto, che va fra porta Vittoria e porta Romana, verso il di fuori, ha davanti a sé uno di quegli spettacoli lungamente malinconici che fanno pensare a paesaggi olandesi o svedesi [...] La strada della Circonvallazione, coi suoi due alti filari di vecchi platani, che le danno una tinta pallida, quasi grigia nei giorni di maggior polvere, è come l'anello, che serra i sobborghi alle povere mura di Milano. (*I dintorni di Milano*, p. 101)

Ma la corrispondenza con l'ottica adottata dall'autore dei *Malavoglia* è solo apparente. Il brano verghiano, dopo l'apprezzamento per «un'esuberanza di vita, quasi un'esultanza di sensazioni e sentimenti», si chiude sulle note della mestizia rammemorante:

appoggerete la fronte sulla mano sentendovi sorgere in petto del pari ad una ad una tutte le cose care e lontane che avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai⁽³⁵⁸⁾.

Opposto lo svolgimento della prosa di De Marchi: all'«orizzonte chiuso», che raccoglie «in linee smorte il disegno d'un gruppo di betulle, d'un campanile, e i cucuzzoli di paglia delle ghiacciaie, che marciscono nella nebbia e sotto la pioggia», subito si contrappone la «gran vita di Milano», ricca non solo di vetrine e botteghe, ma di allegria e socialità.

Se vi voltate indietro a guardare, non vi pare possibile che oltre la cerchia di quelle mura di mattoni sorga e viva una città così gentile, così pulita, colle vie spaziose, colle botteghe risplendenti d'oro, d'argento e di seta, dove si muove una gente che è fra le più liete di Italia, anzi famosa oramai per la buona cera e per un certo suo ridere buono, che fa buono il sangue. (*I dintorni di Milano*, p. 103)

L'autore di *Arabella*, mentre sottolinea lo stato di miseria insalubre delle «marcite», suggerisce ai suoi lettori in vena di nostalgia di non dimenticare mai le condizioni deplorabili in cui i contadini vivevano in tempi non troppo lontani:

E una volta, cioè prima ancora che fossero inventati il burro e il formaggio, ai tempi insomma di Belloveso, doveva essere ancor peggio; perché i grossi e i piccoli fiumi, straripando, dovevano colare in queste bassure e dimorare nel luogo dove oggidì sorgono tante osterie coi giardinetti di sambuco cari agli amori; allora, e per un gran pezzo ancor dopo, i monaci di Chiaravalle e di Carignano non avevano ancora pensato a dissodare i terreni,

⁽³⁵⁷⁾ Nel brano celebre di Verga, poi incluso nella raccolta di novelle milanesi *Per le vie*, il paesaggio campestre è colto dall'alto del Duomo: «I dintorni di Milano sono modellati sulle linee severe di questo paesaggio. Basta salire sul Duomo in un bel giorno di primavera per averne un'impressione complessiva. E un'impressione grandiosa ma calma» GIOVANNI VERGA, *I dintorni di Milano*, cit., p. 422.

⁽³⁵⁸⁾ GIOVANNI VERGA, *I dintorni di Milano*, cit. p. 425.

a spianarli, a fecondarli, ma il paese doveva somigliare a una grande palude, pregna di febbri, senza scoli, senza strade e senza osterie. (*ibidem*)

De Marchi, se si concede al rimpianto sorridente per un'epoca in cui non vi erano «né troppi giornali, né troppa scienza a guastare la digestione», e magari anche si dilunga a tratteggiare la cappa di nebbia sospesa sulla «povera Milano», in cui si addensano «tutti i nostri dolori di testa, la nostra superbia, la peste dei nostri sigari, i nostri cattivi pensieri, le nostre male digestioni, i nostri sbadigli, i nostri articoli di fondo» (*La Brianza*, p. 116); subito dopo però ribadisce con forza l'idea che le macchine hanno migliorato la vita quotidiana e favorito una maggior serenità di rapporti collettivi. Il «tramvai», che è «per ogni buon ambrosiano ciò che si dice *una cosa indovinata*», non solo garantisce la sicurezza del viaggio ma sollecita negli utenti una familiarità cordiale:

L'ambrosiano vide fin dal principio che "l'istituzione" non aveva pericoli, che al peggio la gente poteva discendere a rimmetterlo, con allegria di tutti, sopra le sue rotaie; che ci si sta come in famiglia, con poca spesa e perfino il nome gli entrò così bene nell'orecchia, che a fargli credere che non sia parola coniata in verziere è quasi un togliere una dolce illusione. (*I dintorni*, p. 108)

Lo scrittore, che ambienterà il suo più bel romanzo nel cuore della città operosa, nitida «col suo anfiteatro di case, di cupole, di campanili raccolta intorno al Duomo, al di là degli orti, nel chiaro sfondo d'un bellissimo cielo»⁽³⁵⁹⁾ primaverile, sa che è impossibile il ritorno a forme di civiltà preborghesi; tanto più inutile, dunque, vagheggiare come paradiso perduto un'età in cui la vita era ben più faticosa e crudele. Meglio impegnarsi nel presente perché si attui quel progresso ordinato di cui tutti, naturalmente senza pretese sociali esagerate, saremo partecipi: «Come vedete, adunque, Dio creò il mondo; ma tocca a noi di renderlo più bello» (*La Brianza*, p. 122).

Condizione primaria di questa «naturale evoluzione» rimane il rapporto organico fra città e campagna: Milano è riuscita a attivare con i suoi dintorni «un movimento di attrazione e di repulsione, una vera respirazione per tutto il corpo. La città tira roba, la gente e il lavoro, ma restituisce roba, lavoro e la gente alle loro cose» (*I dintorni*, p. 107). Grazie a questa osmosi feconda, i piccoli paesi della Brianza, pur investiti dal «gran soffio del progresso», continuano ad essere la meta preferita delle gite domenicali dei cittadini ambrosiani.

A Montecchia non c'è buon milanese che, potendo, non vada almeno una volta all'anno. Da Milano è un affare breve di quattro ore fra andata e ritorno e una volta lassù pare impossibile d'aver lasciato indietro in sì poco tempo tant'aria e tanta terra. È una pianura che sfuma dal verde nell'azzurro, che lambe verso mezzodì la curva serena dell'orizzonte, dove ne' giorni lucidi si disegna come uno schizzo di penna la linea degli Appennini, che girando verso l'est si annodano alle Alpi. Il Monte Rosa a' primi bagliori dell'alba, visto di lassù, è veramente una visione rosea, o come dicono i poeti, un trionfo di luci e di colori; mentre la nostra povera Milano appare una macchia mal lavata sull'estremo orlo di questo gran tappeto di verdura. (*La Brianza*, pp. 115-116)

Nell'ottica del conservatore illuminato, l'equilibrio fra città e campagna presenta un duplice vantaggio di ordine sociale: per un verso, grazie all'istituto della mezzadria, favorisce i buoni rapporti fra proprietari e coloni:

Non c'è malaria, non c'è avarizia (parlo in genere) e per conseguenza non c'è nessuna questione agricola che strida. Il sistema della mezzadria in uso lascia al contadino l'orgoglio di lavorare anche per conto suo e pe' i suoi figliuoli, né raro è il caso che qualche massaiò, sullo stampo di Carlambrogio, faccia sulle dita dei conti più allegri, che non tutte le scritture doppie del padrone. (p. 114)

Per altro verso, e l'auspicio suona ancor più importante, le passeggiate festive fuoriporta promuovono l'affratellamento, nella reciproca accettazione del proprio stato, dei ceti contadini con i primi nuclei di proletariato urbano:

⁽³⁵⁹⁾ EMILIO DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 45.

La gente, sparsa sopra uno spazio più largo, si urta meno, è meno esposta al pericolo di passarsi sui piedi e dai piedi di venire alle mani, e dalle mani ai pugni, dai pugni al... non nominiamolo il brutto arnese. La vista dei campi e dei contadini, che lavorano anch'essi, senza gridarlo al di sopra dei tetti, sarà sempre un caso di meditazione per il buon operaio, che non ha venduta la testa; quel sentirsi distaccato dalla guglia del Duomo cinque, sei, dieci miglia, non lascia tempo di sviarsi, né la voglia di aspettare la notte per ritornare. (*I dintorni*, p. 109)

L'ipotesi fiduciosamente espressa da De Marchi è però destinata a fallire di lì a pochi anni. Nelle campagne lombarde la mezzadria viene definitivamente sostituita da rapporti di produzione capitalistici; lo sviluppo industriale, nella fase espansiva di fine secolo, radicalizza la spinta disordinata all'urbanizzazione. La classe dirigente borghese, che nella prospettiva nazionale incoraggia la subordinazione del Meridione allo slancio economico del Nord, non è in grado di risolvere armonicamente il rapporto fra metropoli e contado. Le tensioni politiche si acuiscono, lo scontro di classe si aggrava, la dialettica delle forze in campo giunge a esiti drammatici, fino a che nel '98 le fucilate di Bava Beccaris, proprio nel capoluogo lombardo, dimostrano come sia illusorio ogni progetto di durevole pace sociale.

Dal riconoscimento che l'equilibrio fra Milano e i suoi dintorni, ipotizzato nell'81, non si è realizzato, ed anzi la vita urbana è diventata sempre più caotica e ostile, nascono le prose cadenzate di *Milanin Milanon*.

Ora i due termini sono accostati per meglio sottolinearne l'opposizione immedicabile. La nuova Milano distrugge la vecchia:

Te scrivi rabbios, Carlin, dal me stanzin depòs al campanin de San Vittor di legnamee. Chi de dree l'è trii mes che fann tonina di cà de Milan vècc: e picchen, sbatten giò camin, soree, finester, tòrr e tècc, grondaj, fasend on catanaj in mezz a on polvereri ch'el par propri sul seri la fin del mond. (*Milanin Milanon*, p. 35)

La clausola finale, con il suo tono apocalittico, è emblematica dello stato di crisi cui è giunto il nostro scrittore: se non proprio la fine del mondo, certo l'avvento tumultuoso della civiltà urbano-capitalistica significava per De Marchi il crollo dell'intero sistema di valori da cui aveva tratto lo stimolo per la sua attività creativa.

Sembra quasi che l'esperienza di consigliere comunale, vissuta nel primo lustro degli anni Novanta, abbia corrosa la fiducia nelle possibilità dell'agire collettivo⁽³⁶⁰⁾: la partecipazione diretta, dagli scranni di palazzo Marino, ai mutamenti sconvolgenti che il suo «Milano birbone» (*Demetrio Pianelli*, p. 276) patisce, incrina e mette a rischio anche il dialogo con quel pubblico ampio di «centomila» lettori, ipotizzato agli esordi dell'esperimento di narrativa popolare⁽³⁶¹⁾.

Nelle prose cadenzate, la città si miniaturizza, simile a una «ragnera», dove la vita scorre secondo i ritmi naturali e la comunità tutta si raccoglie intorno alla cara cattedrale. Ritorna in primo piano «el noster Domm»: ma la ripresa del dialetto, estesa ora a tutti i componimenti, assume le tonalità nostalgiche di un epicedio a cui sono chiamati a partecipare solo pochi intimi. Nell'evocazione malinconica di una meneghinità che sta scomparendo, lo scrittore si rivolge elettivamente ai suoi concittadini, anzi alla ristretta cerchia di coloro che si riconoscono nel «Milanin de Carlambroeus». L'aggettivo *noster*, che già accompagnava nel brano dell'81 la descrizione del Duomo, in *Milanin Milanon* è sempre riferito al primo termine: la frequenza

⁽³⁶⁰⁾ Commentando la pubblicazione del romanzo *Il redivivo*, apparso nel '95 sul «Mattino» di Napoli col titolo *Il morto che parla*, Madrignani scrive: «Tutto ci induce a pensare che intorno al '95 il De Marchi abbia subito una dura prova o meglio l'equilibrio assai precario su cui si reggeva il suo rapporto fede-male ha ceduto ed è traboccato in un pessimismo nero e disperante» CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *Il rilancio di Emilio De Marchi*, in *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Edizione Savelli, Roma 1974, p. 182.

⁽³⁶¹⁾ Nella premessa all'edizione in volume (Treves 1888) del *Cappello del prete*, inizialmente pubblicato a puntate sull'«Italia» di Dario Papa, De Marchi aveva chiarito con parole inequivocabili il suo intento di «entrare in comunicazione di spirito con il gran pubblico» giovandosi «di questa gran forza viva che trascina i centomila a leggere... L'arte è cosa divina; ma non è male di tanto in tanto scrivere anche per i lettori».

assillante con cui è ripetuto sembra voler sottolineare che la nuova metropoli non appartiene più agli ambrosiani.

Dov'el va, el me Carlin, quel noster Milanin di noster temp, inscí bell e quiètt, coi contrad strett in bissoeura, dent e foeura, sul gust d'ona ragnera? [...]

Dov'el va sto car Milan di Milanese, minga quell di Viscont, disi el noster, Carlin, che dai Figin girand adree al Capell el tornava bell bell dal Rebecchin da Peschiera su in di Mercant d'or [...]

E poeu, te par, Carlin - sia ditt sotto vòs - che sto noster Milan el sia tutt noster? (*Milanin Milanon*, pp. 35-37)

Ancora una volta, De Marchi si fa interprete di stati d'animo diffusi in quegli anni fra la piccola-media borghesia cittadina, sempre più incline ad assumere posizioni di passatismo difensivo. Era davvero arduo per i «buoni milanesi» acconsentire alle dinamiche convulse di un progresso che modificava, si può dire quotidianamente, la fisionomia della capitale morale.

È stato calcolato che nel capoluogo lombardo, dopo il 1880, per quasi due lustri, l'immigrazione superò ogni anno la quota di 30 per mille della popolazione locale; le ristrutturazioni urbanistiche coinvolsero le aree periferiche ben oltre i vecchi Corpi Santi, ormai inglobati nel perimetro municipale. Il rimpianto dello scrittore per le vecchie strade, «dal Rebecchin, da Pescheria, sú in di Mercant d'or, e poeu giò per i Oreves in Cordùs, de lì per el Brovett, San Prosper, San Tomas, i duu Mur, el Niron e fina al Malcanton» (*ibidem*), nasce dalla constatazione amara che i quartieri tradizionali sono stati distrutti, meglio sventrati, per usare una parola allora di moda.

Il divario fra Milanin e Milanon è ora troppo ampio per poter essere colmato nel sogno di un progresso ordinato e a De Marchi non resta che rifugiarsi nella rievocazione struggente del bel tempo che fu.

Se trovava la bella compagnia coi tosann, con la frotta di parent e se giugava ai bocc sott a la toppia - el pestonin a moeuj - infin che in mezz ai bocc se vedeva ballin. Là giò in Quadronn - te se regordet? - sott on porteghètt se faseva el teater. Mi seri Aristodèmm, e ti Gonip; e se la stava ben la Carolina! [...] Ah, car Carlin, che tempi (p. 36)

Il dialetto, sempre più orchestrato sui toni di una nenia melanconica, sembra ormai lo strumento ideale per armonizzare le tristezze del milanese di vecchio stampo con le paure del conservatore poco illuminato. La prosa cadenzata che dà il titolo all'intera raccolta termina su una nota di pessimismo funereo:

S'ciao destini Ma a nun del taccoin vècc, che gh'èmm i noster vècc a San Gregori, sto progress che boffa e sgonfia, che sconquassa i noster cà, e che no lassa requijà, a nun mett el magon. E se torna volentera al Milanin faa sul gust d'ona ragnera, al Tredesin, longa longhera, ai ringher, a Carolina che la dorma, poverina, al Gentilin... (p. 38)

Unico rifugio la dimensione della memoria, laddove il tempo del Milanin s'identifica con l'infanzia spensierata, quando persino le stagioni erano più clementi.

Quand mi seri un bagaj me regordi che passaa foeura l'estaa di San Martin, se spettava on cossin de nev per Sant'Ambroeus. L'inverno, già se sa, fa el so mestee. April fa i roeus, desember fa el mornee. E che legna l'era vede sta nev a vegnì giò. (*L'inverno*, p. 42)

Il confronto mesto fra le due epoche della vita individuale contagia l'immagine della collettività intera:

Sto Milan Milanon el sarà bell, no disi. Gh'è di piazz, di teater, di cà, di contrad, di palazz, di bottegh, di istituzion che ai noster temp no gh'eren che a Paris; gh'è gent che va, che cor, che tas, che boffa, sú e giò per i tranvaj, sú e giò per i vapor, de dí, de nott, che no se troeua on can che faga el quart. Tutt se dís, tutt se stampa, tutt se cred e se bev a l'ingross, ma quel vinett salaa, nostran, che se beveva alla Nòs, a la Pattonna, in del tazzin, con qui duu amarett, tra ona carezza al can e on'oggiada a la padrona, Carlin, el gh'è pù, Carlin. (*Milanin Milanon*, p. 37)

Accanto a *noster*, altra parola tematica è *vècc*, che pare accomunare l'io narrante agli scorci di una città in miniatura:

quî scalett, quî cortitt, quî loggett, miss sú come i niâd fina al terz pian, qui tècc vècc vècc che sponta erbos coi grond pensos, venduu sul scur, col ciar de luna che giuga in mezz ai mur, gh'aveven el sò bell, vera Carlin?
Per mì son vècc e moriroo in del mè streccioeu. (*ibidem*)

Il senso di disagio patito nel Milan Milanon, dove «De nott ghe se ved come del dì (te piâs a ti?), se va in carrozza con duu sold, e fina mort te porten in carrozza», suona preannuncio della «Mort bona», vera protagonista del *Rosari* e forse presenza ispiratrice di tutta la raccolta.

Requiem aeternam dona eis, Domine.

- *Et lux perpetua luceat eis.*

- Hinn chí su' pover mort sott a la terra, frècc, gelaa, senza fiaa, senza coeur, senza paroll, veden pú, senten pú, se moeuvèn pù, sti pover mort... (*I pover mort. Rosari*, pp. 57-60)

La formula rituale della preghiera latina incornicia con solennità la prosa dedicata ai «pover mort»: posta in incipit, ritorna a suggellare il componimento, e viene ripresa di lassa in lassa con l'alternanza dei due versetti. Nessun gusto del *pastiche* di portiana memoria: la cadenza martellante del *Requiem* intensifica semmai le percezioni di sacralità lugubre che procedono in climax. All'inizio, la ricorrenza della festa dei morti è contrapposta a uno scorcio di serenità campestre:

La mattina l'è bella, allegra, pièna de so, de lùs e lor senten nanca el cipp cipp di passaritt che balla sui ô

Poi, anche il linguaggio si adegua, quasi plasmandolo, al corteggio delle figurazioni mortuarie:

- Mort!

L'è on parola che quatta el coeur. L'è ona parola scura, che fa paura, che fa cor i sgrisor, fa drizza i cavèj, toeu la famm, toeu el sogn. (*ibidem*)

Infine, la prossimità con i «pover mort», la consapevolezza di un destino comune che tutti affratella («E tucc morirem. Re, princip, imperator, papa, soldaa, strascee, cavalier, commendator, poèta, cont e marchês e pitocch; mi, el me padron de cà... tucc, bei e brutt, a vun a vun, come i foeuj che croda» p. 58), fors'anche il desiderio di una pace che cancella fatiche e dolori, ribaltano il tono e l'immagine iniziale:

La Mort l'è bona...

La Mort la quatta...

La quatta i avarizì, i piagh, i vergogn, i tradiment, i tirannii, i peccaa di sciori e di poveritt...

Grand e piscinitt dormen in scoss alla mamma granda...

La Mort l'è bona.

La Mort la perdona.

- *Requiem aeternam dona eis, Domine.*

- *Et lux perpetua luceat eis.* (pp. 59-60)

Allora, aspettando di riposarsi «in scoss alla mamma granda», meglio abbandonare il frastuono cittadino e, riuniti fra le pareti domestiche, rievocare gli eventi passati sul filo della memoria.

Me regordi è appunto il titolo di uno fra i brani più suggestivi di *Milanin Milanon*. In questa prosa, il cui sottotitolo suona *Fantasia di Natale*, il tempo dell'esistenza è cadenzato sui ritmi della ricorrenza di fine anno: a parlare è una donna che si rivolge al marito con gli appellativi affettuosi di «el me Luis», «el me gris», «el me vecc» «balosson».

Te regordet, Luis, quarant'ann fa come incoeu? In cà della nonna, in Quadronn, se faseva al presèpi e l'era ona festa de bombon, de lumitt, de bagaj, on besbili, on profum de naranz, de torron, de lergna, teppa, làur. L'è stada la volta che semm cognossuu, el mè gris, te regordet, Luis?
- Me regordi. (*Me regordi*, p. 63)

Le minime gioie domestiche e le miserie affannose della vita si intrecciano, meglio si inastano, sullo scenario della grande storia, a testimoniare che «allora» nella Milano delle Cinque Giornate e poi del «Cinquantanove» i destini individuali, anche i più umili, eran tutt'uno con la sorte della comunità cittadina. Durante le feste natalizie «l'è morta la povera Clelia. L'era nassuda malata per i spavent del quarantott»; dieci anni dopo:

E poeu l'è vegnuu el cinquantanoev, i frances, i noster, la bandiera trii color. El nost Natalin l'è scappaa anca lu de nascondon e ti, balosson, t'è jutaa a tradí la soa mamma. (p. 65)

Alle rievocazioni distese della donna, il grigio Luigi risponde con eco tristemente laconica: «Me regordi». In quel ritornello si raggruma la vita intera di un «galantomm, pien de coeur, pien d'amor per la cà, per la donna e i fioeu».

La voce femminile è lasciata volutamente anonima perché in essa possa identificarsi la gente debole, i poveri, i vecchi, i fanciulli, tutti coloro, insomma, «che g'han el tort doma de vess nassuu». Nello sconvolgimento della grande Milano, sono soprattutto i miseri, i derelitti, gli eterni emarginati come il «poer spazzacamin»⁽³⁶²⁾, a pagare più duramente.

Trascinato lontano da casa e dalla madre, che dalla soglia lo saluta con il «pannett ross», «sto pover patanell» si arrabatta

a patuscià, a spregà in la palta i so sciavatt, negher come on scorbatt, col muson bordegaa, i pee gelaa, i man gelaa, che squàs se stenta in mèzz a la carisna a vedè l'innocenza. (*Ohee spazzacamin!*, p. 50)

E poco valgono i ringraziamenti finali, così di maniera da suonare impliciti atti di accusa verso quei ragazzi e signori che mettono a posto la coscienza con un gesto di carità solitario, compiuto durante la ricorrenza natalizia:

E benedètt qui tôs che daran on quaj sold del so borsin per el disnà del pover spazzacamin. Benedetti qui sciori che con «dès lira all'ann» vestirann sti gambètt, sti stomech biott. (*ibidem*)

Il secondo componimento-strenna è affidato alla voce diretta dello spazzacamino: l'andamento popolareggiante, reso colorito dai termini del «milanes arios» per dirla con Tessa, è permeato infantilmente di note patetiche, attutite, non cancellate da una cordialità solo in apparenza festevole:

Mi son ol spazzacamin pinin pinin... e innanz a lor inscí bei, inscí grand, inscí scior, me batt ol coeur come on uselin che sent la s'cioppettata...

[...] Sont nassuu lontan lontan cent mìa de Milan, e in sto dí de Natal sont come on can, senza la mamma e senza ol pà, sont chí sol a guardà i olter che gh'han la mamma, ol pà, la cà, e pensi al mè campanin, mi poer spazzacamin, pinin, pinin. (*Ringraziament del poer spazzacamin, pinin pinin*, pp. 53-54)

Agli stessi «signori» si rivolgerà l'io narrante dell'*Inverno*: il tono si è incupito, le formule allocutive sono intrise di amarezza recriminatoria, la figura retorica dell'enumerazione allinea gli oggetti di un benessere oltraggioso.

⁽³⁶²⁾ Due prose sono dedicate alla figura dello spazzacamino, e sono state scritte come strenne natalizie: la prima, *Ohee spazzacamini*, come recita il sottotitolo, *Pel pranzo Natalizio offerto dal Patronato agli Spazzacamini il Natale 1889*; l'altra *Ringraziament del Poer spazzacamin Pinin Pinin. Pel pranzo Natalizio offerto dal Patronato agli Spazzacamini il Natale 1890*.

O voialter, che stee de cà sul Cors, in Borgh Noeuv, in di Bij, che g'avii tutti i comod in cà, stoeuri, tappee, caminett, veder doppi, acqua calda, peliss, sacch di pee, scaldalètt, vizi e caprizi, el temp de fai, de cuntai, de scoltai, guardee in sú vers i tecc dov'el frècc l'è el gran padron de cà. (*L'inverno*, pp. 43-44)

Il recupero dello strumento dialettale acquista così una duplice valenza compositiva: se in alcune pagine permette allo scrittore la rievocazione suggestiva di atmosfere passate, in altre favorisce la sua propensione per i toni lacrimosi e i timbri di rinfaccio dolente.

In entrambe le zone espressive, il dialetto di De Marchi è ben lontano dalle asprezze della poesia portiana⁽³⁶³⁾. Queste prose, quasi tutte affidate alla prima persona, sono la confessione afflitta di un milanese che, identificandosi con l'antica comunità municipale, intona un lamento che evita i suoni difficili e striduli.

Sebbene proprio il brano che dà il titolo alla raccolta si apra con una dichiarazione di sdegno combattivo («Te scrivi rabbiòs, Carlin»), in realtà subito all'irritazione subentra la malinconia. E per meglio aderire al tempo della memoria, il romanziere saggia le potenzialità armoniche della scrittura cadenzata. Non è un caso che il ritmo musicale e il gioco delle rime raggiungano gli esiti più felici e suggestivi negli ultimi brani. Nel *Noster Domm*, composto nell'81, la ricerca di una eufonia facile domina soprattutto le zone dell'incipit e dell'epilogo; nella raccolta postuma delle prose è invece possibile rintracciare una coerente linea di sperimentazione poetica. Se nelle due strenne dedicate al «poer spazzacamin», ideate negli anni '89-'90, l'accostamento delle parole rimaste è ancora incerto e meccanico, in *Milanin Milanon* o in *Me regordi* le inflessioni ritmiche aderiscono con acordo spiente alle pause narrative.

Sembra che De Marchi, ormai al termine della sua carriera artistica, voglia offrire ai suoi lettori ambrosiani una salmodia cantilenante, capace di placare le inquietudini su cui si apriva il secolo ventesimo. Ma troppo crucciato è il suo stato d'animo per consentire ai moti di pacatezza mesta, se non pacificata. La progressione degli eventi volge al peggio: i mesi gelidi dell'anno corrispondono alla stagione finale di un mondo: «E tutt i ann l'è pesg».

Adess, Signor, l'è on scûr che tenc i mur, ona danna de ciel semper rabbiòs. I strad hinn foss de palta che te ingossa el coeur. El sô, sto bel lampion che dal loggion fa ciar a la platea, vergognòs e strusciaa semper in mezz ai nivol, el par anca lú on veggion che ha daa sú i cart per el Loeugh Pij. Doeur chí, doeur là, tosann, e sto brutt inverno frecc e raccagnaa el scorlis dal tabâr di gran regaj de toss, de raffredòr, de débit, da catâr. (*L'inverno*, p. 42)

Le parole d'ordine della capitale morale sono capovolte nell'antifrasa da una catena anaforica di immagini contrastanti:

Milan e poeu pù! Se dis. Nûn gh'èmm la Scala, el Sempion, el Domm, la Galleria. Gh'èmm i tram, la lûs elètrica, l'ospedaa... [...]
Milan e poeu pù! Ma quanto strasc, Signor, quanti dolor de dree de la vedrina! quanti cruzi, Signor, in sto Milan per on crostin de pan!
[...]
Milan e poeu pù! ma pussee bell de la Scala e del Sempion, pussee ciâr de la lus in di bottegh, pussee dolz, pussee bon del paneton, pussee grand, pussee in alt anca del Domm che tocca el ciel, disa chi voeur, l'è el coeur che tocca el coeur. (pp. 41-44)

Anche la folla di ospiti curiosi, che al tempo dell'Esposizione del 1881 era stata salutata con bonomia sorridente, ora viene ricordata per meglio deprecare l'accoglienza ingannevole che la città le riserva:

⁽³⁶³⁾ L'autore della *Ninetta* appartiene naturalmente di diritto al Milanin, e viene rievocato ricorrendo alle sue amate cadenze monosillabiche: «El Porta, pover omm, l'è là lú de per lú, su la sciattèra, e sul corso non sent che gniff e gnaff... che nol par vera nanca el quarantott». (*Milanin Milanon*, p. 38)

I forestee che vègnen de lontan, veduu Milan, conten cent meravigli di noster michett, del noster paneton e de la confusion che se moeuv per i strad e de la gent rotonda e lustra che va attorna. [...] E per un bel paltò, per ona pelisa bella, ricamada, oh quanto biott, oh quanta pèll strasciada e desquatada! (p. 41)

La «capitale morale» è diventata, per lo stanco e appartato De Marchi, la «capital del ghell», che, dietro la facciata smagliante, nasconde stracci e dolori.

Pover gent, pover vecc, pover bagaj che gh'han el tort doma de vess nasuu, che piangen per la fam che gh'han provaa e per quella che fors gh'han de provà. Pover donn che no se scalden minga assee per vorè ben!
Pover dianzen, che non gh'han la forsa de lavorà e nanca quella de robà. (p. 43)

Sulle guglie alte del Duomo e sulla volta sonora della Galleria domina la cappa plumbea di una nebbia livida che opprime tutto e tutti, logorando financo le pietre.

Sta scighera, color ragnera, la ven sù da la risera, la imbostiss Milan, la se cascia in di strad, in bocca, in di oeucc, in del nas, in di sacocc, la scond i ciar, la smorza i ôr, la tacca el fèr, la smangia el sass, la ferma come on murr i carr, i besti, la gent e i lader so parent. (p. 42)

INDICE

Gli dèi della Milano moderna
Fortune e sfortune della famosa Ninetta, che nacque al Verziere e divenne prostituta
I romanzi cittadineschi del «Conciliatore»
/ venticinque lettori dei Promessi sposi
L'arte dell'Alfieri nero
Le «due morali» di Alberto Pisani
Il racconto delle battaglie perdute
La letteratura del positivismo nella «capitale morale»
Il signor Prodocimo, lettore del «Corriere della Sera»
Meneghino, milanese, ambrosiano
Teresa: romanzo al femminile
La Milano dolceamara di De Marchi

INDICE DEI NOMI

[La numerazione è quella delle pagine dell'edizione cartacea]

Acerbi, Giuseppe, 76
Aganoor, Vittoria, 300
Agnelli, Giacomo, 214
Aleari, Alearo, 120
Alfieri, Vittorio, 69
Amoretti, Giovanni G., 84, 102
Anceschi, Luciano, 17, 19
Apollonio, Mario, 60
Arbasino, Alberto, 12, 16, 24, 156
Ardigò, Roberto, 222
Arieti, Cesare, 76
Ariosto, 209
Arrighi, Cletto, (pseud. Di Carlo Righetti), 120, 204, 241-242, 257, 301, 342
Arslan, Antonia, 228, 300, 301, 304, 323
Asor, Rosa Alberto, 31, 33, 52, 188, 230
Avellini, Luisa, 156

Bachtin, Michail, 31, 35, 39, 52, 60, 102, 306
Baio, Gian Luca, 301
Baldacci, Luigi, 295, 302, 304, 319, 331, 332
Baldini & Castoldi, 214, 245, 300, 301
Balduino, Armando, 75, 203
Banfi, Antonio, 16-18, 25, 40
Baravalle, Carlo, 268, 272
Barbati, Gennaro, 25
Barbiera, Raffaello, 145-146, 255
Barbieri, Gaetano, 74-75
Barengi, Mario, 7
Baretti, Giuseppe, 53
Barile, Laura, 214
Battistini, Andrea, 52
Baudelaire, Charles, 119
Bava Beccaris, Fiorenzo, 353
Bazzerò, Ambrogio, 272, 288
Beer, Marina, 297
Bellorini, Egidio, 58
Beltrami, Luca, 272, 285-287, 340
Berchet, Giovanni, 25, 31, 55, 59, 62
Berengo, Marino, 53-54, 73-75, 82
Berman, Marshall, 8, 154
Bermani, Eugenio, 274
Bertolotti, Davide, 59, 76
Bezzola, Guido, 24-25
Bigazzi, Roberto, 207, 247
Boito, Arrigo, 115-151, 194, 197, 204, 241
Boito, Camillo, 145, 194, 197-198
Bonifazi, Neuro, 209
Bontempelli, Massimo, 79, 81

Booth, Wayne C, 71
 Borghi, Carlo, 255, 272, 275-276
 Borlenghi, Aldo, 197
 Borromeo, Federigo, 96-98
 Borsieri, Pietro, 55-56, 58,62-63, 65, 67, 70
 Bossi, Giuseppe, 28
 Bourdieu, Pierre, 47
 Branca, Vittore, 26, 51, 300
 Briganti, Alessandra, 192
 Brigola editore, 214, 300
 Brioschi, Franco, 66
 Brooks, Peter, 244
 Brusatin, Manlio, 141
 Bruscastelli, Riccardo, 58
 Brut, Massimo, 9

Cadioli, Alberto, 30-31,56,59, 73
 Calandra, Edoardo, 33
 Calvino, Italo, 7,15, 96, 295, 312
 Cameroni, Felice, 226-227, 303
 Cantù, Cesare, 105, 230
 Capuana, Demar, 250
 Capuana, Luigi, 33,158, 216-217, 221, 235, 255, 290, 299, 301-302, 310, 346
 Carcano, Giulio, 33
 Caretti, Lanfranco, 84
 Carnazzi, Giulio, 242
 Casa Lucca (editore), 213
 Castelnuovo Frigessi, Delia, 147
 Cattaneo, Carlo, 147-148
 Cattaneo, Gaetano, 75-76
 Cavalli Pasini, Annamaria, 330
 Cavour, Camillo Benso conte di, 150, 188, 202
 Cecchi, Emilio, 41
 Ceserani, Remo, 128
 Chabod, Federico, 189, 196
 Chiarelli, Brunetto, 228
 Chiari, Alberto, 84
 Chiari, Pietro, 28, 30, 53, 66, 73
 Chiesa & Guindani, 300
 Citro, Ernesto, 227
 Clerici, Luca, 156, 230
 Codèmo, Luigia, 33
 Coen, Marco, 95
 Colombo, Giuseppe, 215,284
 Colummi Camerino, Marinella, 58, 73, 75
 Compagnoni, Giuseppe, 73
 Comte, Auguste, 240
 Conconi, Luigi, 272
 Contini, Gianfranco, 155, 205-206
 Contorbia, Franco, 201
 Corio, Lodovico, 237, 239, 272, 280, 282, 291-293

Cornelio, Angelo Maria, 232
Correnti, Cesare, 286-287, 290,294
Costa, Antonio, 141
Costa, Simona, 76
Cremona, Tranquillo, 272
Crespi, Gaetano, 273, 275
Croce, Benedetto, 150, 205, 228, 300, 330
Crotti, Ilaria, 69, 203
Cuoco, Vincenzo, 53

D'Azeglio, Cesare, 92
Dall'Ongaro, Francesco, 48
Dàllenbach, Lucien, 159
Dalmaso, Etienne, 277
Dante, 142
Darwin, Charles, 223
Dau Novelli, Cecilia, 175
De Amicis, Edmondo, 199, 201, 212
De Marchi, Emilio, 14, 33, 214, 250-254, 268, 272, 275, 278-285, 335-364
De Maria, Luciano, 212
De Meis, Angelo Camillo, 150
De Roberto, Federico, 192, 214,217,219,221
De Sanctis, Francesco, 188
Decleva, Enrico, 216
Defoe, Daniel, 23, 31
Dell'Acqua, Felice, 255, 285
Della Peruta, Franco, 10
Della Valle di Casanova, Alfonso, 103
Depretis, Agostino, 337
Di Breme, Ludovico, 55
Di Girolamo, Costanzo, 66
Di Salvo, Tommaso, 14
Dillon Wanke, Matilde, 58
Dolfi, Anna, 330
Dossi, Carlo, 31, 153-185, 192-194,196-197,199, 256, 293-294, 304
Dumas, Alexandre, 213, 242
Dumolard editori, 214

Ejchenbaum, Boris, 118,129
Engels, Friedrich, 8

Faccio, Franco, 194
Falcetto, Bruno, 156
Fantuzzi, Gabriele, 29
Farina, Salvatore, 246-250
Farini, Luigi, 150
Fauriel, Claude, 85-86,88,90-91,113
Fedi, Roberto, 301
Ferrara, Francesco, 222
Ferrario, Giulio, 30
Ferrario, Vincenzo, 74

Ferrata, Giansiro, 17,252,337
 Ferroni, Giulio, 249
 Ferrucci, Franco, 33
 Fielding, Henry, 31,71
 Filippi, Filippo, 256
 Fiocca, Giorgio, 175
 Fogazzaro, Antonio, 214
 Folli, Anna, 300, 304, 316
 Fontana, Ferdinando, 255
 Fortini, Franco, 10
 Foscolo, Luigi Benedetto, 209
 Foscolo, Ugo, 55
 Franchini, Silvia, 215
 Frati, Maria Emanuela, 228
 Frye, Northrop, 27, 65

Gaber, Giorgio, 10
 Gadda, Carlo Emilio, 11-12, 15, 79-81, 155, 157, 161
 Galateo, Antonio, 274, 288-290
 Galli, Giuseppe, 214, 245, 300-301
 Ganazzoli, Margherita, 228
 Garbini, Ferdinando, 214
 Garibaldi, Giuseppe, 33, 145, 150,188
 Genette, Gerard, 107, 112, 157
 Gerratana, Valentino 95,188
 Ghisalberti, Fausto, 84, 86
 Ghisleri, Antonio, 214
 Giarelli, Francesco, 237
 Gibellini, Pietro, 26, 32, 34, 37, 40
 Gigli Marchetti, Ada, 215
 Giovannelli, Enrico, 254, 340
 Giovannetti, Paolo, 47, 60
 Goethe, J. Wolfgang, 55, 91
 Gogol', Nikolaj V., 154
 Goldoni, Carlo, 29, 69
 Gramsci, Antonio, 95, 188
 Gronda, Giovanna, 128-129
 Grossi, Tommaso, 32, 48, 74, 94
 Guagnini, Elvio, 104
 Guerrazzi, Francesco Domenico, 77, 103, 190, 203, 242
 Guglielminetti, Marziano, 201
 Guidi editore, 213

Habermas, Jürgen, 27, 52, 83, 172, 180
 Hamon, Philippe, 316
 Hoepli, Ulrico, 215
 Hogarth, William, 159
 Holbac, Paul Thiry d', 171, 176-177
 Hugo, Victor, 201, 242
 Huxley, Aldous, 214

Iermano, Toni, 75
 Invernizio, Carolina, 33
 Isella, Dante, 11, 25-26, 28, 31-32, 34, 41, 45, 80, 155- 156,163, 180

 Jacomuzzi, Stefano, 204

 Kupfer, Richard, 216 -

 Labò, Giorgio, 17
 Lafontaine, Augusto, 73-74
 Lanaro, Silvio, 223
 Lanza, Maria Teresa, 31, 35, 37
 Lepetit, Roberto Giorgio, 215
 Lessona, Michele, 223
 Levati, Ambrogio, 53
 Leydi, Roberto, 10
 Locatelli, Paolo, 236-238
 Loi, Franco, 10
 Lombroso, Cesare, 214, 222
 Lorenzini, Carlo, 236
 Lucente, Gregory L., 167
 Luciano, Bernadette, 24
 Lukàcs, Gyòrgy, 118, 156, 179, 196
 Lusuardi, Nicola, 156, 161
 Luzzatti, Luigi, 284

 Maccanti, Egisto, 236
 Maderni, Baldassare, 28
 Madrignani, Carlo Alberto, 220, 354
 Maffei, Clara, 145-146
 Maggi, Carlo Maria, 340
 Manganelli, Giorgio, 119
 Mantegazza, Paolo, 227-231, 300
 Manzoni, Alessandro, 32, 61-62,64, 72, 75-76, 79-114, 180, 265, 339
 Marchesa Colombi (pseud. di Maria Antonietta Torriani),312
 Mariani, Carlo, 223
 Mariani, Gaetano, 155
 Marinetti, Filippo Tommaso, 212, 300
 Marini, Quinto, 236
 Marselli, Nicola, 222
 Martignoni, Clelia, 80
 Marx, Karl, 8
 Mastriani, Francesco, 236
 Mattesini, Francesco, 201
 Mauri, Paolo, 31
 Mazzacurati, Giancarlo, 160
 Melli, Grazia, 56
 Mengoni, Giuseppe, 280-281, 348
 Merola, Nicola, 220
 Messina, Filippo, 215
 Migliara, Giovanni, 340

Misano, Grazia, 231
Modena, Anna, 285, 335
Momigliano, Attilio, 37
Montanelli, Giuseppe, 75
Montépin, Xavier de, 213
Montesquieu, Charles-Louis, 23
Monteverde, Cesare, 236
Moretti, Franco, 302
Morgana, Silvia, 235, 242-243
Morselli, Enrico, 214
Mozzarelli, Cesare, 249, 285
Muscariello, Mariella, 296,316
Muscetta, Carlo, 31
Mutterle, Anco Marzio, 75

Nardi, Piero, 115, 141, 145, 194
Nasi, Francesco, 250
Neera, (pseud. di Anna Radius Zuccari) 33, 214, 228, 255, 295-333
Nerozzi Bellman, Patrizia, 58
Nicoletti, Giuseppe, 70
Nievo, Ippolito, 187
Nozzoli, Anna, 319

Ojetti, Ugo, 219-220
Olbrechts-Tyteca, Lucie, 81, 101
Olivieri, Ugo M., 66-68
Oriani, Alfredo, 188
Orlando, Liliana, 80
Orvieto, Angiolo, 300
Ottino, Giuseppe, 212, 300
Ottolini, Vincenzo, 255
Ottonieri, Tommaso, 159

Panzani, Angiolo, 236
Papa, Dario 251, 265, 272, 355
Parini, Giuseppe, 265, 339
Pasqui, Marina, 323
Pavoni, Rosanna, 249, 285
Pellico, Luigi, 68
Pellico, Silvio, 55, 58, 60-61, 63-64, 67-69
Pellini, Pierluigi, 245
Perelli, Luigi, 157
Perelman, Chaïm, 81, 101
Petrarca, Francesco, 53
Petrocchi, Giorgio, 62
Pettoello, Decio, 71
Piave, Francesco Maria, 48
Piazza, Antonio, 28, 30, 73
Pica, Vittorio, 227
Pindemonte, Ippolito, 53
Piovene, Guido, 10, 16

Pirandello, Luigi, 192
 Pirotta, Giovanni, 30, 72-74
 Pischedda, Bruno, 247, 250
 Platone, 53
 Poe, Edgar Allan, 119-122
 Pomilio, Tommaso, 159
 Ponson du Terrail, Pierre-Alexis, 213, 242
 Porro, Angelo, 249
 Porro, Paolo, 272
 Porta, Carlo, 23-50, 339
 Portinari, Folco, 25, 40, 231
 Praga, Emilio, 195, 197, 200, 202, 204, 303
 Prati, Giovanni, 48, 120
 Prévost, Antoine-François, 23
 Prince, Gerald, 83, 102, 105
 Paul.Jean, (pseud. di Johann Paul Richter), 160

Radetzky, Johann Joseph, 205
 Ragonieri, Ernesto, 150
 Ragone, Giovanni, 224, 230
 Raimondi, Ezio, 52, 62-63, 69, 88, 101
 Ranieri, Antonio, 33
 Raya, Gino, 211
 Rebora, Clemente, 11
 Ricciardi, Mario, 64, 68
 Richardson, Samuel, 30
 Ricoeur, Paul, 71
 Ricorda, Ricciarda, 203
 Ricordi, Giulio, 213, 247
 Rodocanachi, Lucia, 11
 Romagnoli, Sergio, 54, 187
 Romano, Angelo, 121
 Rosa, Giovanna, 27, 182, 222, 238
 Rovani, Giuseppe, 193, 256, 258
 Rovetta, Giacomo, 245
 Ruggieri Punzo, Franca, 75
 Russo, Luigi, 69, 249

Sacchetti, Roberto 194, 202, 204, 207, 216, 226, 255, 290, 300, 303
 Saccone, Antonio, 159, 161, 169
 Saldini, Cesare, 255, 284
 Salgari, Emilio, 33, 230
 Sanguineti, Edoardo, 209
 Santini, Emilio, 55
 Sanvitale, Francesca, 299
 Sapegno, Natalino, 41
 Sarlo, Beatriz, 302
 Savinio, Alberto, 11, 157, 178
 Scannapieco, Angelo, 156
 Scott, Walter, 74-75, 187, 215
 Sebregondi, Fabrizio, 269

Segre, Cesare, 32
Sereni, Vittorio, 13-14
Sestini, Aldo, 232
Simonetta, Umberto, 10
Simoni, Renato, 250
Sklovskij, Viktor, 118
Smiles, Samuel, 223
Soncini, Virgilio, 75
Sonzogno, Edoardo, 213-214, 223, 258, 261-262
Sozzi Casanova, Adelaide, 87
Spaggiari, William, 57
Spencer, Herbert, 214
Spera, Francesco, 183
Sperling, Heinrich Otto, 216
Spinazzola, Vittorio, 48, 80, 93-93, 99, 173, 192, 220, 222, 251, 255, 323, 338
Squarotti, Giorgio Barberi, 201, 204
Staël, Anna-Louise, 61
Stella, Angelo, 10, 74
Stella, Anton Fortunato, 73
Stendhal, (pseud. di Henri Beyle), 72
Sterne, Laurence, 156, 158, 179
Stoppani, Antonio, 231-235
Stowe, Harriet, 131
Strafforello, Gustavo, 223
Sue, Eugène, 213, 242

Tancini, Francesca, 159
Tarchetti, Igino Ugo, 33, 143, 201-203, 241, 247, 302
Tasso, Torquato, 209
Tellini, Gino, 61, 208
Tessa, Delio, 11, 155, 361
Testori, Giovanni, 13, 15-16, 33, 155
Timpanaro, Sebastiano, 171
Tipografia Editrice Lombarda, 247
Todorov, Tzvetan, 118
Tolstoj, Lev N., 201
Tomaševskij, Boris, 91, 116, 118, 309
Tommaseo, Niccolò, 80
Torcellan, Nanda, 215
Torelli Viollier, Eugenio, 255, 259
Tortorelli, Gianfranco, 214
Toschi, Luca, 91
Treccani, Ernesto, 16-17
Treves, Emilio, 211-212, 214, 223
Tronconi, Cesare, 33, 214, 242-244
Turchi, Roberta, 66
Turi, Gabriele, 213
Tynjanov, Jurij N., 100

Ugoni, Camillo, 58

Valabrega, Dario 303
Valera, Paolo, 236-238
Vallardi, Francesco, 214
Verdi, Giuseppe, 295
Verga, Giovanni, 8, 33, 150, 207-209, 211, 216, 218, 221, 248, 255, 271, 302-303, 346, 349-350
Verne, Jules, 213, 233
Verri, Alessandro, 53
Villari, Pasquale, 115, 150, 191, 195, 222
Viollier, Torelli, 256, 258, 261, 264-265
Visconti, Ermes, 55, 57, 59, 67, 110
Vittorini, Elio, 11
Vittorio Emanuele II, 150
Vivanti, Corrado, 150, 223

Watt, Ian, 58
Weinrich, Harald, 41, 308

Zaccaria, Giuseppe, 205, 214
Zagarrio, Giuseppe, 14
Zajotti, Paride, 66, 76-77
Zambon, Patrizia, 301
Zappulla Muscarà, Sara, 219
Zola, Emile, 226
Zumthor, Paul, 35